



HAL
open science

Musique et liturgie au Monastère de Santa Cruz de Coimbra (c.1650) : les sons d'un Cartapacio à travers l'édition critique du manuscrit musical 51 de l'Université de Coimbra

Tiago Joao de Castro Simas da Costa Freire

► To cite this version:

Tiago Joao de Castro Simas da Costa Freire. Musique et liturgie au Monastère de Santa Cruz de Coimbra (c.1650) : les sons d'un Cartapacio à travers l'édition critique du manuscrit musical 51 de l'Université de Coimbra. Art et histoire de l'art. Université de Lyon; Universidade de Coimbra, 2017. Français. NNT : 2017LYSES031 . tel-02117390

HAL Id: tel-02117390

<https://theses.hal.science/tel-02117390>

Submitted on 2 May 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



TIAGO JOÃO DE CASTRO SIMAS DA COSTA FREIRE

MUSIQUE ET LITURGIE AU MONASTÈRE
DE SANTA CRUZ DE COIMBRA (c.1650) :
les sons d'un cartapácio à travers l'édition critique
du manuscrit musical 51 de l'Université de Coimbra

VOLUME 1

Thèse de doctorat en musicologie en cotutelle

UNIVERSIDADE DE COIMBRA | Doutoramento em Estudos Artísticos - Estudos Musicais

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

soutenue publiquement le 6 OCTOBRE 2017

N°NNT : 2017LYSES031

M. CANGUILHEM Phillipe, professeur à Université Jean-Jaurès de Toulouse, rapporteur
M. DONGOIS William, professeur à la HÉM de Genève, examinateur
M. ESTUDANTE Paulo, professeur à l'Université de Coimbra, directeur de thèse
M. HERLIN Denis, directeur de recherche au CNRS (IReMus), directeur de thèse

M^{me} LENGELLÉ Françoise, professeur honoraire au CNSMDL, examinatrice
M^{me} MAGALHÃES Carolina, professeur au CRR Strasbourg, examinatrice
M. MARIN Javier, maître de conférences à l'Université de Jaén, rapporteur
M^{me} MULLER Marianne, professeur au CNSMDL, référente

TIAGO JOÃO DE CASTRO SIMAS DA COSTA FREIRE

MUSIQUE ET LITURGIE AU MONASTÈRE
DE SANTA CRUZ DE COIMBRA (c.1650) :
les sons d'un cartapácio à travers l'édition critique
du manuscrit musical 51 de l'Université de Coimbra

VOLUME 1

Un projet de doctorat intégré dans



RÉSUMÉ

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

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

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

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

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

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

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

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

Mots-clés

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

RESUMO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Palavras-chave

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

ABSTRACT

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Keywords

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

RESUMEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Palabras claves

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

À mon père.

REMERCIEMENTS

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

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

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

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

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

à Sofia Gomes, bibliothécaire dans la section des manuscrits réservés de la Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra, pour m'avoir accordé les meilleures conditions de travail pendant les longs séjours auprès des sources ;

Remerciements

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	3
INTRODUCTION	9
1. Le point de départ : le manuscrit et ses contextes	17
1.1. Le contexte historique	17
1.2. Le contexte historiographique	26
1.3. Le contexte local : Les <i>Cartapácios</i> de Coimbra	31
1.4. L'histoire récente de la source	37
1.5. L'étude codicologique	40
PREMIÈRE PARTIE	
Vers la fonction du contenu	47
2. Le contenu musical	51
2.1. L'inventaire	51
2.2. Effectifs et combinaisons des voix	54
3. Contextes liturgiques	67
3.1. Office de Prime de Noël	70
3.2. Office de Matines de Noël	72
3.3. Office de None de l'Ascension	75
3.4. Office de Vêpres du <i>Corpus Christi</i>	77

4. Genres et pratiques compositionnelles portugaises et ibériques	81
4.1. Répons de Noël	83
4.2. Psaumes	91
4.3. Hymnes	114
4.4. Calendas de Noël	129
4.5. Répons bref	139
4.6. Antienne Mariale	144
4.7. Leçon des défunts	149
4.8. Motet	154
4.9. <i>Vilancicos</i> et <i>Tonos</i>	157
Considérations finales : musiques au service de la liturgie ibérique	173
DEUXIÈME PARTIE	
Vers la fonction du support	175
5. Gestes calligraphiques	179
5.1. Observations sur l'écriture graphique et notationnelle	179
5.2. Chronologie de la notation du manuscrit	222
5.3. Calligraphies au sein des <i>Cartapácios</i>	232
6. Gestes compositionnels	239
6.1. Types de corrections	239
6.2. Changements compositionnels : corrections, révisions, variantes	245
7. Gestes de copie	259
7.1. Fautes de copie : lapsus et oublis	259
7.2. La concordance et ses divergences	266
7.3. Œuvres copiées ?	270
8. Gestes stylistiques	277
8.1. Procédés compositionnels	279
8.2. Écriture du <i>guião</i>	286
8.3. Rhétorique musicale	295
8.4. L'anonymat	300
Considérations finales : cahier d'usage personnel d'un musicien	309

TROISIÈME PARTIE	
Vers l'exécution musicale	315
9. La hauteur du son	319
9.1. Transpositions, modes, clés	319
9.2. Diapason	331
10. Les voix	335
10.1. La voix, la grâce et la disposition : qualités vocales à <i>Santa Cruz</i>	335
10.2. <i>Canto glossado</i> : virtuosité vocale dans le MM 51	348
10.3. Le plain-chant	352
10.4. Reconstruction : <i>Et alibi aliorum...</i> un texte sans musique ?	354
11. Les instruments	357
11.1. La présence instrumentale dans la polyphonie vocale	357
11.2. La pratique de l' <i>alternatim</i>	363
11.3. Reconstruction : un <i>guião</i> absent ?	366
Considérations finales : recherche et pratique	369
CONCLUSION	371
BIBLIOGRAPHIE	377
ANNEXES	399
A. Les Répons de Noël à quatre voix de Duarte Lobo dans <i>Opuscula</i> , 1602	399
B. Les Répons de Noël à huit voix de Duarte Lobo dans <i>Opuscula</i> , 1602	400
C. Les Répons de Noël d'Estêvão Lopes de Morago	401
D. Hymnes polychoraux dans l' <i>Index</i> , 1649	402
E. Psaumes polychoraux dans l' <i>Index</i> , 1649	403
F. Les œuvres de João Lourenço Rebelo dans <i>Psalmi, tum Vesperarum</i> , 1657	408
G. Antiennes mariales polychorales dans l' <i>Index</i> , 1649	410
H. Activité du laboratoire musicale <i>Capella Sanctae Crucis</i>	412

INTRODUCTION

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

Marsile Ficin (1433–1499)

Pour les humanistes, l'âme et le corps, l'intellect et les émotions, l'harmonie intelligible et l'harmonie sensible forment un seul tout. C'est nourri de cette pensée que le présent travail a germé – là où la raison et la sensation, le calcul et l'oreille, la recherche musicologique et la pratique musicale s'unissent et abolissent les dichotomies².

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

L'historiographie contemporaine déclare maintenant à l'unanimité que, malgré les efforts remarquables d'étude et de divulgation de la richesse du patrimoine musical portugais au cours du XX^e siècle, la communauté scientifique portugaise ne dispose toujours pas d'un catalogue des

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

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

sources musicales conservées au niveau national, dans cette deuxième décennie du XXI^e siècle. À la suite de divers événements survenus aux XVIII^e et XIX^e siècles, qui ont conduit à la perte et/ou à la dispersion des sources, l'approche positiviste assez limitée de la musicologie portugaise du dernier siècle et demi a mené à une historiographie fragmentaire. Les « zones d'ombre »³ de la recherche musicologique portugaise, comme de la pratique musicale des répertoires historiques, sont encore nombreuses. Il suffit d'une confrontation rapide avec l'état des études similaires en Espagne pour réaliser le chemin à parcourir encore au Portugal⁴.

La prise de conscience de cette réalité m'a mené à une interrogation fondamentale qui est à l'origine de la thèse présentée ici : comment participer à la réhabilitation des sources méconnues ? Cette question était au centre de ma toute première rencontre avec les chercheurs Paulo Estudante et José Abreu le 16 avril 2012. À cette occasion, j'ai pris connaissance de l'existence des *Cartapácios* de Coimbra, seize manuscrits conservés à la Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra (P-Cug), résolument passionnants et pratiquement inédits, qui constituent l'un des nombreux « angles morts » de l'historiographie sur le XVII^e siècle musical portugais. J'ai alors accepté le défi d'un travail monographique sur un manuscrit, parmi les seize de cette collection. Un travail, inscrit dans un projet d'équipe⁵, qui se propose comme une balise aussi solide que possible dans un terrain méconnu, celui du XVII^e siècle musical portugais.

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

Le travail présenté ici constitue la première étude détaillée de l'intégralité d'un *cartapácio* incluant son édition critique complète. Le MM 51 est ainsi le corpus principal qui détermine toutes les problématiques étudiées. De caractère monographique, le travail se concentre sur ce

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

⁴ [Abreu & Estudante, 2011], p. 81-82.

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

manuscrit, mais engage une confrontation permanente avec les quinze autres manuscrits de la collection des *Cartapácios* de Coimbra et son contexte spécifiquement portugais et ibérique. Du fait de l'ampleur de cette entreprise, nous n'avons pas mené de recherche élargie sur d'autres sources documentaires, ce qui relèverait d'une autre méthodologie et d'un travail d'archiviste, hors des limites de notre thèse⁶. De même, nous ne présenterons pas l'analyse exhaustive de chaque œuvre musicale (harmonique, motivique, rhétorique, etc.). De plus, le manque d'études, notamment sur les répertoires portugais contemporains des *Cartapácios* et sur le fonctionnement de la liturgie au monastère de *Santa Cruz*, nous laisse souvent sans ancrages méthodologiques. Ce travail apporte ainsi un début de réflexion, plus que des conclusions, et regroupe les fruits de nos recherches de manière parfois quasi-encyclopédique ; toutes les informations ici présentées, qui peuvent certaines paraître de prime abord inutiles, sont en réalité les premières pierres posées quant aux travaux monographiques à faire urgemment sur les *Cartapácios* de Coimbra. Notre thèse espère poser ainsi des bases pour une meilleure connaissance de l'activité musicale du XVII^e siècle portugais. Hors des sentiers battus de la recherche, ce projet stimulant s'établit comme une enquête à la fois personnelle et culturelle. Il est assis sur une approche positiviste, philologique et critique, le tout enrichi par une expérimentation analytique et sensible du répertoire (grâce au laboratoire musicale de la *Capella Sanctae Crucis*).

Il nous semble important d'éclaircir quelques directives méthodologiques ainsi que certains termes employés dans la caractérisation du contenu musical. Les œuvres latines correspondent à la musique écrite sur des textes liturgiques visant l'emploi aux offices. Le répertoire vernaculaire rassemble les œuvres composées sur des textes non latins ; toutes les œuvres vernaculaires dans le MM 51 étant écrites en castillan. Le répertoire dévotionnel correspond aux œuvres vernaculaires destinées aux offices liturgiques ou avec une intention sacrée. La circulation de la musique entre les sphères du sacré et du séculier est une réalité vraisemblablement bien installée dans le monde ibérique du XVII^e siècle. Les passions sont semblables et la musique transite rapidement d'une sphère à l'autre. La finalité demeure l'effet musical, celui de séduire et d'émouvoir, indépendamment du texte. C'est une période de transition en toute l'Europe, souvent décrite dans les Histoires de la Musique selon le

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

changement de paradigme associé à la mélodie accompagnée et à l'opéra, mais qui doit s'enrichir de tous les phénomènes parallèles ayant lieu dans l'espace ibérique. Il nous semble qu'il faut donc prendre garde à une lecture de l'activité musicale en Europe qui considère le Portugal et l'Espagne comme périphérie géographique et culturelle⁷. Il ne faut pas non plus tomber dans le piège d'une lecture évolutionniste car tous les genres et plusieurs styles subsistent simultanément. Enfin, il nous semble que le mot-clé dans la lecture de ce répertoire est la diversité : dans les genres, dans l'écriture, dans les textes, dans la continuité.

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

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

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

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

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

musical d'expérimentation de ces répertoires inédits ou méconnus, dont quelques réflexions sont illustrées dans cette partie de la thèse.

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

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

Cette thèse apporte ainsi des lumières sur la musique et son probable emploi liturgique au Monastère de *Santa Cruz* de Coimbra vers 1649-1650, dates du MM 51, à l'occasion de trois fêtes majeures du calendrier catholique : Noël, Ascension et Fête-Dieu (*Corpus Christi*). Les « sons d'un *cartapácio* », sous-titre de la thèse, évoquent non seulement les sons musicaux, édités et exécutés, mais aussi l'écho philologique émanant de la lecture critique des gestes rencontrés. Les éléments d'analyse avancés dans cette thèse conservent le statut d'hypothèse jusqu'à ce qu'une meilleure connaissance soit apportée par l'étude de l'ensemble des *Cartapácios*. Cela étant, ces mêmes hypothèses peuvent contribuer à approfondir et élargir une compréhension de la collection et conjointement de l'activité musicale portugaise au milieu du XVII^e siècle.

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

Notes avant lecture

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

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

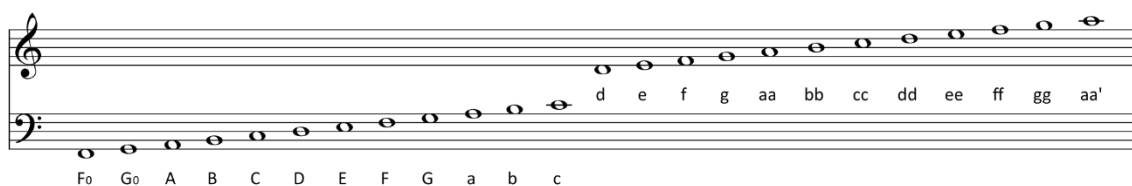
Certaines abréviations et sigles apparaissent dans le texte. Voici leur signification et éventuelle traduction :

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

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

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

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



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

Introduction

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

Chapitre 1

Le point de départ : le manuscrit et ses contextes

1.1. Le contexte historique

Portugal : mélancolie, guerres et nationalisme

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

1. Le point de départ



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

Cette union ibérique est désirée par les classes dominantes, depuis au moins le début du XVI^e siècle, et est contestée par le peuple. Le premier Filipe ambitionne d'« expulser la mélancolie »⁹ du Portugal mais cette double monarchie provoque forcément l'éloignement de la Cour dans un pays à forte tradition centraliste¹⁰. En outre, l'union des couronnes semble davantage dessinée par l'ambition d'élargir les territoires et les richesses vers l'utopie d'une monarchie universelle catholique contre l'Europe luthérienne et calviniste que par l'envie d'une unité ibérique équilibrée¹¹. C'est un déséquilibre politique et social grandissant, en raison des réductions successives de droits et privilèges des Portugais sous les règnes de Dom Filipe II et principalement Dom Filipe III, qui fait exploser la révolte en 1640.

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

⁹ [Borges Coelho, 2015].

¹⁰ [Correia, 2009], p. 80.

¹¹ [Borges Coelho, 2015].

1. Le point de départ

Duc de Bragança – principale maison ducale du Portugal – et le plus grand propriétaire foncier du royaume¹².



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

À la suite de cette restauration de l'indépendance du Portugal, la crise socio-politique fait place à une conjoncture fortement religieuse et militaire. Les guerres de la Restauration de l'indépendance portugaise ont perduré presque trente ans jusqu'à ce que la monarchie Castellane, en 1668, et le Vatican, en 1670, reconnaissent la nouvelle dynastie des Bragança comme les gouvernants légitimes du Royaume du Portugal¹³. C'est dans cette période d'instabilité interne et de regain de nationalisme que s'inscrit, au monastère de *Santa Cruz* de Coimbra, la production des *Cartapácios*.

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

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

Coimbra : épidémies et ville universitaire

Au carrefour de la voie Lisbonne-Porto et du fleuve Mondego, Coimbra s'affirme très tôt comme un endroit stratégique de passage, mais également comme un lieu de séjour¹⁴. Au XVI^e siècle, c'est dans la ville de Coimbra que le Roi Dom João III décide d'établir la première université portugaise. Créée d'abord à Lisbonne en 1290 par le Roi Dom Dinis, l'université sera en effet installée définitivement à Coimbra en 1537 dans l'ancien palais royal, sur la colline qui surmonte la ville. Coimbra domine le centre du Portugal au XVI^e siècle. Pourtant dans l'échelle du pays sept villes lui sont supérieures en taille démographique : Lisbonne, Porto, Guimarães, Santarém, Évora, Elvas et Tavira. Au moment de l'installation de l'université dans la ville, la population de Coimbra semble d'environ 5 000 habitants, tandis qu'en 1640 elle a presque doublé, avec environ 9 000 habitants ou plus. Cette croissance n'a toutefois pas été progressive en raison de plusieurs facteurs¹⁵.



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

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

¹⁵ Voir [Oliveira, 2016], p. 977-978.

1. Le point de départ

D'après l'étude volumineuse d'António de Oliveira sur la vie économique et sociale de Coimbra entre 1537 et 1640, les activités de la ville sont fort liées à la terre et à l'Université¹⁶. Sa pyramide sociale, considérablement diversifiée, présente un sommet très pointu et une large base. La couche sociale médiane représente un peu plus de la moitié de la population ; un tiers de la population active se dédie aux travaux mécaniques où chaque activité est strictement réglementée et l'innovation non autorisée fait l'objet de prison¹⁷. Le statut social de chacun est visible notamment lors des nombreuses processions à l'occasion des fêtes liturgiques et la richesse de la ville réside en bonne partie dans l'opulence et la magnificence de ses fêtes¹⁸.

L'instabilité politique sur le territoire portugais, évoquée plus haut, est la raison principale des perturbations sociales et politiques dans la ville de Coimbra durant la première moitié du XVII^e siècle : notamment de nombreuses carences dans l'approvisionnement alimentaire de la ville, certaines communautés étant responsables de leur propre alimentation, comme l'Université¹⁹. La famine est naturellement à mettre en lien avec les épidémies. Une grande épidémie a, en effet, sévi à Coimbra à partir de la fin de 1598 et principalement entre 1599 et 1600. L'Université a même fermé ses portes pendant onze mois, entre le 5 février 1599 et le 3 janvier 1600, le recteur et ses députés étant sortis de la ville pour gouverner l'université depuis un endroit non identifié²⁰. La fermeture de l'Université a évidemment renforcé la dégradation du fonctionnement économique de la ville²¹. C'est en effet une épidémie qui s'est étendue à tout le territoire lusitanien entre 1598 et 1602 et qui au niveau de la péninsule avait déjà atteint Santander en 1596²². Ce malheur a été suivi d'une poussée démographique assez rapide mais sans rebond dans le domaine économique dont le redressement a été bien difficile²³. En effet, 1610 voit le début d'un cycle de dépression d'environ deux décennies, provoqué par une crise économique. Ceci amène de dures périodes de famine généralisée comme celle de 1621-1622²⁴. Ensuite, entre 1629 et 1634, la ville entre dans une nouvelle dépression sociale et culturelle. Vers 1632, une nouvelle épidémie provoque de nombreux morts. Elle se reflète dans les

¹⁶ António de Oliveira, *A vida económica e social de Coimbra de 1537 a 1640*, Coimbra, Palimage, 1971 (1^{ère} édition), 2016 (édition digitale).

¹⁷ [Oliveira, 2016], p. 980-982.

¹⁸ [Oliveira, 2016], p. 980.

¹⁹ [Oliveira, 2016], p. 987-988.

²⁰ [Gonçalves, 2010], p. 3; [Oliveira, 1971], p. 275.

²¹ [Oliveira, 2016], p. 980.

²² [Oliveira, 1990], p. 53.

²³ En 1567, 697 artisans sont déclarés, tandis qu'en 1617 le nombre se réduit à 637. La quantité notamment de sculpteurs et de potiers se réduit considérablement, alors qu'augmente légèrement celle des barbiers, boulangers, tresseurs d'osier et typographes. En outre, en 1567 est déclaré un luthier (*violeiro*) et en 1617 en sont déclarés deux. [Oliveira, 2016], p. 367.

²⁴ [Gonçalves, 2010], p. 131.

1. Le point de départ

inscriptions à l'Université, aussi provoquée par la pression de l'autorité philippine et par une nouvelle offensive de l'Inquisition envers les nouveaux-chrétiens²⁵.

Enfin à partir de 1640, avec les guerres de Restauration de l'indépendance portugaise, Coimbra, à côté des principales villes du pays, remonte lentement la pente, tant socialement qu'économiquement et culturellement²⁶. Et les *Cartapácios* de Coimbra datent justement de cette période de convalescence, comme nous le verrons dans « 1.3. Le contexte local : *Cartapácios* ». La fin du siècle installe durablement la prospérité, à la suite de la fin des guerres et de l'absence d'épidémies, avec une augmentation conséquente tant de la population dans la ville que des inscriptions à l'Université²⁷.

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

Le Monastère de *Santa Cruz* : diplomatie et prestige

Le monastère de *Santa Cruz* est fondé en 1131 par le futur premier Roi du Portugal Dom Afonso Henriques, avant même la fondation du Royaume en 1143. C'est la Maison-mère d'une nouvelle communauté religieuse qui adopte la règle de Saint Augustin, basée sur l'exemple du monastère de Saint Ruf à Avignon et sur le texte d'Hugues de Saint Victor. L'ordre pratique une politique d'évangélisation des nouveaux territoires conquis par la croisade ibérique. La vie des chanoines est, depuis la fondation, principalement orientée vers la prière, la lecture des écritures et l'aide de soins aux pauvres²⁸. Avec une capacité diplomatique exemplaire, les chanoines réguliers de *Santa Cruz* reçoivent la protection du Pape en 1135, tout en profitant de la garde royale²⁹. Le monastère devient le panthéon de Dom Afonso Henriques et de son fils Dom Sancho I, et se trouve de ce fait sous la protection éternelle des premiers Rois.

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

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

²⁷ [Fonseca, 1995], p. 110.

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

²⁹ [Craveiro, 2011], p. 9-10.

1. Le point de départ

Pendant le Moyen Age³⁰, *Santa Cruz* accumule des pouvoirs et des richesses. Les chanoines, toujours protégés par Rome, se retrouvent alors face à divers défis provoqués par les rivalités croissantes avec la cathédrale et d'autres institutions ecclésiastiques³¹. Sous le règne de Dom Manuel I, entre 1495 et 1521, le monastère reçoit une profonde réforme qui comprend une politique de contrôle royal plus direct, réduisant la sortie d'impôts du pays. Des travaux d'élargissement et de modernisation des installations du monastère sont initiés vers 1507 et couronnés par une nouvelle dignité offerte aux tombes royales. Le Roi Dom Manuel I associe de ce fait à *Santa Cruz* sa politique impérialiste et ses idéaux humanistes.

Son héritier, Dom João III, poursuit ces politiques, donnant lieu à une période de prestige dans le domaine de la création culturelle pendant tout le XVI^e siècle³². À partir des années 1530, s'établit une remarquable projection d'érudition, avec la construction des collèges de *Santa Cruz* (*São Miguel* et de *Todos-os-Santos*) et la création de la rue de *Sofia*, associée à l'arrivée définitive de l'université dans la ville où s'installent systématiquement les collèges religieux intégrés dans l'université³³. Cette entreprise, d'influence majeure dans l'histoire du tissu urbain de Coimbra, a été étudiée en détail par Rui Lobo dans son ouvrage *Santa Cruz e a Rua de Sofia*³⁴.

En 1575, le monastère de *Santa Cruz* compte « jusqu'à quatre-vingts religieux » tandis que notamment le collège de *São Bernardo*, fondé en 1550 et intégré à l'université, abrite vingt religieux. D'autres monastères de la ville, tels *São Jorge*, *São Polques* et *Seiça*, ne comptent chacun que huit religieux environ. Vers la même période, le recensement de Coimbra établit que, parmi les 1329 habitants, cent vingt habitants de la ville sont chanoines de la cathédrale et clercs bénéficiés³⁵.

Le XVI^e siècle est également une période de conflits avec l'université, la cathédrale et les jésuites qui testent continuellement la diplomatie des chanoines réguliers. Au-delà de son autonomie, particulièrement vis-à-vis de l'évêque, le monastère de *Santa Cruz* bénéficie également de plusieurs avantages, notamment fiscaux³⁶. Cependant, au début du XVII^e siècle, et malgré un

³⁰ Pour des études sur le développement du monastère au Moyen Age, voir [Gomes, 2000] et [Martins, 2003].

³¹ [Craveiro, 2011], p. 20.

³² [Craveiro, 2011], p. 30-33.

³³ [Craveiro, 2011], p. 40-41.

³⁴ [Lobo, 2006].

³⁵ Dans ce recensement ne sont pas considérés les clercs réguliers, ni les religieuses, ni la population flottante. Voir [Oliveira, 2016], p. 172.

³⁶ Par exemple, vers la fin du XVI^e siècle, les travailleurs dans les propriétés de *Santa Cruz* sont exemptés des amendes concernant le droit de faire paître leur bétail. La liberté de faire paître le bétail dans les oliveraies de la ville est largement réduite, voire interdite, sauf pour le bétail de *Santa Cruz*. [Oliveira, 2016], p. 100-101.

1. Le point de départ

nouveau projet de revitalisation culturelle mené par les chanoines réguliers³⁷, le pouvoir royal Philippin suspend temporairement tous les privilèges de *Santa Cruz*, créant naturellement de fortes oppositions au sein du monastère. Cette restructuration politique s'étend en effet à diverses propriétés et institutions de la ville³⁸.

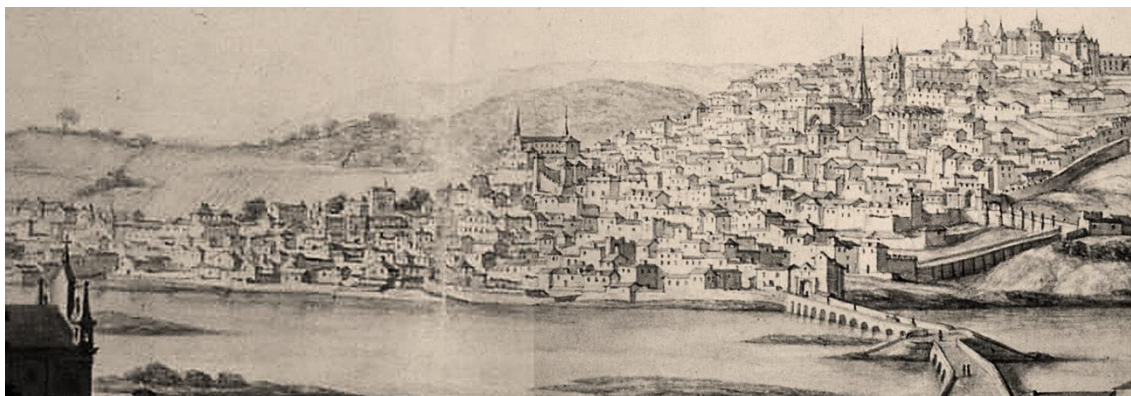


Figure 1.4 - Dessin de la ville de Coimbra par Pier Maria Baldi, 1669. Le centre de l'Université se trouve sur le sommet de la colline, la cathédrale sur les pentes et le monastère de *Santa Cruz* avec les collèges de la rue de Sofia sont sur la vallée dans l'extrémité gauche.

Les chanoines musiciens de *Santa Cruz* ne sont pas insensibles à la crise socio-politique issue du domaine Philippin et nous laissent plusieurs témoignages de leurs préoccupations politiques dans leurs expressions musicales. Dans les décennies de 1640 et 1650, quelques œuvres vernaculaires écrites dans les *Cartapácios* sont effectivement de véritables manifestes de propagande politique pro-João IV et contre la Castille. Ces œuvres sont très probablement de la même main que le MM 51³⁹, un chanoine musicien vraisemblablement portugais⁴⁰. Dans le codex MM 227 et le MM 228 se trouvent, mises en musique, des batailles entre le Portugal et la Castille décrivant l'exaltation des Portugais et la déclaration de peine de mort aux Castillans⁴¹. Les Portugais chantent « Guerre contre Castille » et les Castillans répondent « Aux armes contre le Portugal », et les cris de guerre se font au son des chalemies et autres instruments⁴². Dans le *cartapácio* MM 232, au sein d'un *Vilancico de Negro*, un groupe d'esclaves noirs est représenté

³⁷ [Craveiro, 2011], p. 48-54.

³⁸ [Oliveira, 2016], p. 101-102.

³⁹ Voir « 5.3. Calligraphies au sein des *Cartapácios* » (vol. 1, p. 232).

⁴⁰ Voir notamment l'étude de l'« 5.1.5. Orthographe » (vol. 1, p. 201).

⁴¹ « Vive les Portugais, mort aux Castillans ! » (*Vivan Portuguezes, mueran Castelhanos !*), P-Cug MM 228, f. 11v.

⁴² « Sonnez les instruments ! Sonnez, sonnez ! » (*Suenen los instrumentos, Toquen toquen*), P-Cug MM 227, f. 32 ; « Aux armes ! Sonnez les chalemies ! » (*Al Arma ! toquen chirimias !*), P-Cug MM 228, f. 11v. Voir également [Brito, 1981], p. 237-239.

1. Le point de départ

comme supporter du Roi Dom João IV⁴³, à une période où le gouvernement portugais de la dynastie de Bragança n'est encore reconnu ni par la Castille ni par Rome⁴⁴. Cette crise ne satisfait personne et le désir d'une paix ibérique est également le sujet de manifestations musicales. Dans le MM 243, au sein d'une *Folia* à huit voix, les chanoines musiciens évoquent des prières au Prince de la Paix, pour que la concorde vienne enfin baigner le Portugal et la Castille⁴⁵. Dans le répertoire d'une génération avant les *Cartapácios*, Owen Rees a également spéculé sur une possible interprétation d'un message politique nationaliste dans l'œuvre du chanoine Pedro de Cristo (+1618)⁴⁶, pourtant indubitablement moins explicite que dans les *Cartapácios*.

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

⁴³ « Vive Jean le quatrième, dont tous les noirs sont amis » (*Viva João quarto; que turo lo pleto su Amigo Samo*), P-Cug MM 232, f. 41.

⁴⁴ La seule date trouvée à l'intérieur du MM 232 est 1651, presque vingt ans avant l'acceptation de la dynastie de Bragança par la Castille et par Rome.

⁴⁵ « Venez prince de Paix et faites, mes amours, la paix entre Castille et le Portugal » (*Vinde principe de Pax e fazei meus amores as pazes de Castella e Portugal*), P-Cug MM 243, f. 86-87v.

⁴⁶ [Rees (éd.), 1998], p. ix-x.

1.2. Le contexte historiographique

Le lecteur extra-péninsulaire sera certainement surpris que, en 2017, des sources musicales subsistent non étudiées dans les archives de la Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra (P-Cug). Ceci n'est pourtant pas un cas isolé mais une réalité étendue au territoire lusitanien. Dans un article de 2011, consacré aux sources imprimées conservées à la P-Cug, les chercheurs Paulo Estudante et José Abreu signalent l'absence d'un catalogue ou inventaire exhaustif des sources musicales conservées au Portugal, et ceci pour toutes les périodes⁴⁷. Cette réalité est principalement la conséquence d'un positivisme trop restreint dans la musicologie portugaise des deux siècles derniers et d'une historiographie critique très sélective⁴⁸.

Concernant directement les *Cartapácios* de Coimbra, Mário de Sampayo Ribeiro (1898-1966) dans un article publié en 1952, qualifie la production de *Santa Cruz* au XVII^e siècle comme « de véritables monuments de mauvais goût »⁴⁹. La musicologie portugaise du XX^e siècle, rédigée en bonne partie par des admirateurs surtout de la polyphonie héritée de *l'ars perfecta* franco-flamande, a déclaré à profusion le XVI^e siècle comme le siècle d'or de la polyphonie portugaise et tend à considérer le XVII^e siècle comme une période de décadence artistique⁵⁰.

⁴⁷ [Estudante et Abreu, 2011], p. 81-82.

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

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

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

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

1. Le point de départ

Ces lectures critiques et désapprobatrices contribuent à une image déformée des sources musicales et inhibèrent les générations suivantes de musicologues et de chercheurs pour faire un travail positiviste et constructif sur les sources méconnues. En outre, les études sur la musique portugaise du XVII^e siècle ont été principalement basées sur des sources musicales imprimées, et souvent publiées plusieurs années ou décennies après leur composition, et ont donc négligé un grand nombre de manuscrits⁵¹.

De surcroît, l'analyse de la production artistique est encore souvent limitée par le « corset classificatoire de l'histoire des styles »⁵², selon le besoin de limites et de formats cartésiens et catégoriques. Malgré une discussion élaborée par Carlos Manuel de Brito⁵³ sur la problématique de la périodisation historique dans la musique portugaise, quelques chercheurs portugais adoptent, notamment, le terme Maniérisme pour décrire une période entre la deuxième moitié du XVI^e et le XVII^e siècle. Ce terme est transformé dans un *leitmotiv* générique abondamment employé par Rui Vieira Nery⁵⁴ pour catégoriser la musique, à la manière de Vítor Serrão⁵⁵ et Jorge Henriques Pais da Silva⁵⁶ dans les arts plastiques. Le Maniérisme est cependant, à l'origine, non pas une période mais un style avec peu, voire aucune, place conceptuelle dans l'historiographie portugaise⁵⁷. Cette périodisation devenue traditionnelle est, en effet, un facteur de marginalisation et de décontextualisation de la musique portugaise du XVII^e siècle, comme le démontre [Davies, 2001]. Une pluralité de propositions esthétiques, dont le MM 51 peut être un échantillon, semble ainsi réduite et cachée sous des désignations génériques.

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

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

⁵¹ Pour un aperçu sur la polyphonie portugaise du XVII^e siècle, publié au début du XXI^e siècle, voir [Davies, 2001].

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

⁵³ Pour une discussion sur cette problématique pour la musique des XVI^e et XVII^e siècles, voir [Brito, 1990].

⁵⁴ [Nery & Castro, 1991], p. 46-70.

⁵⁵ [Serrão, 1982, 1983, 1990, 2009].

⁵⁶ [Pais da Silva, 1982].

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

1. Le point de départ

Malgré son importance dans l'environnement culturel portugais, il existe peu de recherches prenant le Monastère de *Santa Cruz* de Coimbra comme sujet central. Concernant son activité musicale, il n'y a qu'une seule monographie d'Ernesto Gonçalves Pinho, jusqu'à nos jours⁵⁸. Celle-ci est accompagnée d'autres études portant sur les sources musicales de la P-Cug (manuscrites et imprimées), en grande partie issues de *Santa Cruz*, par Macário Santiago Kastner, Mário de Sampayo Ribeiro, Owen Rees⁵⁹, et plus récemment, José Abreu et Paulo Estudante.

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

La première grande contribution est sans doute celle du musicologue pionnier Mário de Sampayo Ribeiro qui, comme nous le verrons⁶⁰, a fait l'effort de rassembler les divers *Cartapácios* dans la P-Cug.

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

En 1970, le musicologue espagnol Miguel Querol Gavalda a édité trois œuvres vernaculaires issues du MM 227 dans le premier volume d'une collection consacrée à la musique baroque espagnole, sous le titre Polyphonie Profane⁶¹ : « *Montes, que amanece Laura* » (f. 3-3v), « *Niña de los ojos negros* » (f. 4-5) et enfin « *Dexáme, ciego tirano* » (f. 16-16v).

En 1976, le musicologue nord-américain Robert Stevenson est responsable de la publication de *Vilancicos* portugais de divers auteurs, dans la collection *Portugaliae Musica* de la Fondation Calouste Gulbenkian⁶², où il inclut le *vilancico de Negro* « *Sã qui turo zente pleta* » issu du

⁵⁸ [Pinho, 1981]. Ce travail remarquable est centré sur les XVI^e et XVII^e siècles et porte sur de nombreuses sources documentaires. Sa principale fragilité est, pourtant, le manque de précision sur l'origine et l'objet des sources, mêlant souvent la Maison-mère de Coimbra (*Santa Cruz*) avec sa congénère lisboète (*São Vicente de Fora*), et exprimant des observations généralistes sans évaluer systématiquement les transformations tout au long des deux siècles sur lesquels le travail est centré.

⁵⁹ [Rees, 1995]. Ce travail est concentré sur les sources musicales conservées à la P-Cug pour la période d'environ 1530 jusqu'à 1620, incluant la description et l'inventaire de vingt-cinq manuscrits musicaux.

⁶⁰ Voir « 1.4. Histoire récente de la source » (vol. 1, p. 37).

⁶¹ [Querol Gavalda, 1970].

⁶² [Stevenson, 1976].

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

Le musicologue Manuel Carlos de Brito a également largement contribué à ces recherches par des études sur ces manuscrits de Coimbra notamment dans les années 1970 et 1980⁶³. Dans son travail d'édition critique, soulignons l'ouvrage consacré à quelques œuvres issues exclusivement des *Cartapácios* où sont groupées six pièces vocales vernaculaires et une instrumentale⁶⁴ : « *Com el sayal que se viste* » (MM 227, f. 1-12) ; « *Bastião, Bastião* » (MM 228, f. 3v-6) ; « *Andai ao portal pastores* » (MM 228, f. 29) ; « *Pois sois mãe da flor do campo* » (MM 228, f. 35-36v) ; « *Al arma, al arma, al arma* » (MM 238, f. 4v-10v) ; « *Hola hau pastorcillos* » (MM 240, f. 1-9v) ; et « *Tarambote p^a as duas charamelinhas* » (MM 243, f. 16-17).

En 1997, le musicologue espagnol Carmelo Caballero Fernández-Rufete inclut huit œuvres vernaculaires en castillan toutes issues du cartapácio MM 227, dans son ouvrage dédié à *Tonos humanos* du XVII^e siècle ibérique⁶⁵ : « *A la margen de un río* » (f. 6-6v) ; « *A las fiestas del disanto* » (f. 43) ; « *Alzóle el manteo a Inés* » (f. 4v-5) ; « *Allá vas, cómante lobos* » (f. 34v-35) ; « *Fatigado pensamiento* » (f. 6) ; « *La más lucida belleza* » (f. 15-16) ; « *Montes que amanece Laura* » (f. 3-3v) ; « *Niña de los ojos negros* » (f. 4-4v).

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

Dans l'ouvrage international *A History of Baroque Music*, sous la responsabilité de George Buelow, les écrits sur le XVII^e siècle ibérique signés par Rui Vieira Nery font une brève référence aux *Cartapácios* de Coimbra, en observant la présence d'instruments⁶⁷ et les *vilancicos de negro*⁶⁸.

⁶³ [Brito, 1979, 1983, 1989, 1989].

⁶⁴ [Brito (éd.), 1983].

⁶⁵ [Caballero Fernández-Rufete, 1997].

⁶⁶ [Iglesias, 2002].

⁶⁷ [Buelow, 2004], p. 365.

⁶⁸ [Buelow, 2004], p. 373.

1. Le point de départ

Jorge Matta a fait paraître ces dernières années deux volumes de transcriptions de certaines œuvres du *cartapácio* MM 50. Ces ouvrages visent l'interprétation moderne et ne présentent ni finalité critique ou scientifique ni respect des critères historiques⁶⁹.

Cet aperçu sur l'état de l'art nous amène à une connaissance assez notoire d'œuvres vernaculaires issues des *Cartapácios*, ainsi qu'à une confirmation de l'absence quasi-totale de représentativité du répertoire latin liturgique de la collection⁷⁰. Par conséquent, le travail présenté ici s'avère une contribution réelle dans ce domaine.

⁶⁹ [Matta (éd.), 2008, 2012].

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

1.3. Le contexte local : *Cartapácios* de Coimbra

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

Ces manuscrits musicaux sont à l'époque nommés *Cartapácios*, terme qui semble désigner un carnet ou cahier⁷¹, défini simplement par l'assemblage de feuilles de papier pliées, parfois reliées. Dans les seize manuscrits le terme *cartapácio* apparaît treize fois, généralement sur le premier folio pour désigner les cahiers en leur attribuant un numéro⁷². Le numéro le plus élevé est vingt-et-un (21), ce qui peut témoigner que d'autres *cartapácios*, en dehors des seize codex connus et conservés à la P-Cug, puissent demeurer dans des collections privées ou être définitivement perdus. Il est important de signaler que, dans l'état codicologique dans lequel ces manuscrits sont conservés aujourd'hui à la P-Cug, un codex ne correspond pas toujours à un *cartapácio*. Il existe en effet quatre manuscrits qui sont l'assemblage de deux *cartapácios* ou plus : le MM 227 comporte deux *cartapácios*, identifiés 3 et 7 ; le MM 228 est composé par deux *cartapácios*, identifiés 6 et 4 ; le MM 239 comporte deux *cartapácios*, identifiés 10 et 13 ; et le MM 236, le codex le plus complexe de la collection avec 286 folios, semble être constitué par plusieurs cahiers non identifiés. Le MM 51 est un des cas, restant majoritaires, où le manuscrit correspond effectivement à un seul *cartapácio*. En outre, le terme *cartapácio* semble être employé également dans l'Espagne voisine et visiblement avec la même fonction, désignant un cahier notamment de musique. Concernant ces *Cartapácios* de Coimbra, le musicologue espagnol Caballero Fernández-Rufete les assimile au terme *borrador de vilancicos*, un format très répandu également dans les sources manuscrites musicales espagnoles du XVII^e siècle, souvent appartenant au maître-chapelle dans lequel il note vraisemblablement sa musique ou copie celle d'autres auteurs⁷³.

⁷¹ Dans le dictionnaire portugais de Raphael Bluteau : *Cartapácio. O livro de mão, em que se escrevem várias matérias*. [Bluteau, 1728], Tomo II, p. 169.

⁷² Une autre numérotation, vraisemblablement indépendante de celle-ci, se trouve sur la couverture en parchemin : elle est probablement plus tardive.

⁷³ [Caballero Fernández-Rufete, 1997], p. 22.

1. Le point de départ



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

La grande majorité des manuscrits de la collection présente, à plusieurs reprises, des dates généralement associées aux titres d'œuvres destinées à des fêtes particulières. En regroupant ces informations, nous pouvons conclure que la collection semble se répartir sur plus de vingt ans, entre au moins 1642⁷⁴ et 1663⁷⁵. À travers l'analyse du rapport entre ces dates trouvées à l'intérieur des manuscrits et les numéros qui semblent être attribués aux différents *cartapácios* sur leur premier folio, nous pouvons établir que ces numéros font penser à une organisation chronologique, pourtant loin d'être systématique : par exemple, le *cartapácio* 13 est daté de 1647, tandis que le *cartapácio* 14 est daté de 1645 et 1646. En outre, le manuscrit qui porte le numéro le plus élevé (21) ne présente pas les dates les plus tardives, ce qui peut renforcer le témoignage d'un total encore plus important de *cartapácios* à l'origine. Parmi les seize manuscrits, effectivement seuls deux ne contiennent pas de dates et aucun des seize ne présente de dates entre l'année 1655 et 1660. Ce vide de six ans peut éventuellement être justifié soit par les *cartapácios* perdus, soit simplement par leur inexistence à l'origine. Dans tous les cas, les *cartapácios* conservés sans date ne semblent pas pouvoir remplir ce vide, si la tendance chronologique des numéros attribués à l'intérieur des *cartapácios* se vérifie. Enfin, le manuscrit MM 51, avec les années 1649 et 1650, se situe vraisemblablement dans la période centrale de la collection. Le tableau suivant présente une distribution possible des seize manuscrits sur une règle chronologique entre 1642 et 1663 : sur la première ligne sont

⁷⁴ MM 227, f. 68v : *Natal* 1642 (Noël 1642).

⁷⁵ MM 233, f. 20 : *XV Novemb.* [1]663 (15 novembre 1663).

1. Le point de départ

identifiées les cotes des manuscrits de la P-Cug (MM) et sur la deuxième ligne le numéro de *cartapácio* retrouvé à l'intérieur de la source (N°).

Tableau 1.1 - Distribution des seize manuscrits en ordre chronologique.

MM	227	228	238	240	239	234	50	243	235	49	51	229	232	236	237	233	
N°	3	7	4	6	14	-	10	13	-	-	-	17	18	19	21	-	-
1642																	
1643																	
1644																	
1645																	
1646																	
1647																	
1648																	
1649																	
1650																	
1651																	
1652																	
1653																	
1654																	
1655																	
1656																	
1657																	
1658																	
1659																	
1660																	
1661																	
1662																	
1663																	

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

- de la polyphonie latine pour la liturgie (psaumes, hymnes, répons, antiennes, leçons, etc.) ;
- de la musique vernaculaire en castillan, en portugais, en « langue de noir »⁷⁶ ou en galicien (*tonos, vilancicos, ensaladas, chansonetas, jacaras*, etc.) vraisemblablement pour les processions, pour la liturgie, pour le théâtre ou encore pour d'autres manifestations religieuses et/ou culturelles ;
- quelques extraits de théorie musicale en portugais (MM 236⁷⁷) ;

⁷⁶ « Langue de noir » (*Lingua de preto*) est la représentation littéraire de l'Afro-Portugais, rendue populaire par le théâtre du XVI^e siècle et le *Vilancico* au XVII^e siècle.

⁷⁷ Ce sont des extraits anonymes de deux traités de théorie musicale : *Arte de contraponto da Composição das quatro consonâncias* (MM 236, f. 227-228v) et *Outra Arte de Contraponto de outro author e Arte de Cãto Chão* (MM 236, f. 229-236v).

1. Le point de départ

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

La variété de genres a son écho dans une multiplicité d'effectifs, entre la mélodie accompagnée et la polychoralité en double, triple et quadruple chœur⁷⁸.

Peu d'informations précises sont connues sur l'origine des *Cartapácios*. Néanmoins plusieurs témoignages épars les désignent comme, très probablement, un produit du monastère de *Santa Cruz* à Coimbra, maison-mère de l'ordre des chanoines réguliers de saint Augustin. Tout d'abord, puisque tous les *Cartapácios* se trouvaient au début du XX^e siècle dans la ville de Coimbra, ils proviennent sûrement d'une des institutions ecclésiastiques de la ville. Les exigences musicales présentées dans ces sources proposent soit la cathédrale, soit le monastère de *Santa Cruz* comme lieu d'origine. Dans la couverture du manuscrit MM 52, on peut lire « Ce livre appartient à la communauté de *Santa Cruz* » (« *Este livro pertence à comunidade de Santa Cruz* »). Ce codex est codicologiquement semblable à tous les *Cartapácios*, et peut ainsi témoigner que toute la collection est susceptible d'être un produit des chanoines réguliers. En outre, diverses œuvres à l'intérieur des *Cartapácios* évoquent et célèbrent saint Augustin⁷⁹ (†430), figure centrale dans la vie spirituelle des chanoines réguliers augustiniens, et saint Théotonio⁸⁰ (†1162), le premier prieur de *Santa Cruz* (de 1132 à 1152) qui devint le premier saint portugais et le saint patron de la congrégation. Ceci peut sans doute témoigner d'un lien direct entre ces sources musicales et la congrégation de *Santa Cruz*. Enfin, bien que éventuellement moins concluant, quelques

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

⁷⁹ Le titre de ces œuvres consiste en l'invocation, le plus souvent par la formule « Pour notre Père Saint Augustin ». Dans le MM 50 : « *A N^o Pe Sto. Aug^o* » (f. 18v), « *A N^o Pe Sto. Aug^o* » (f.43v), « *A N^o Pe Sto. Aug^o* » (f. 48v) ; dans le MM 228 : « *P^a N^o Pe.Sto. Aug^o. Anno 1645* » (f. 36v), dans le MM 233 : « *a nosso Pe.* » (f. 4) dont le texte demande « *Que me dirás de Augustino* », « *Duo a nosso Pe S^{to}. Augustinho* » (f. 16v) ; dans le MM 236 « *Duo a S.Aug nosso pe.* » (f. 35v), « *A nosso pe. S.Aug.* » (f. 40v) ; et dans le MM 240 se trouve le texte « *Canten alegres los Angeles belos. Viva Agostino repitan los eccos, los eccos.* » (f. 31) et enfin un hymne à Saint Augustin « *Himno de N.Pe. Sto.Aug^o* » (f. 34) où se trouve le texte « *Quae obscura prius erant, Nobis plana faciens: Tu de verbis Salvatoris, dulcem panem conficis & propinas potum vitae de Psalmorum nectare.* ».

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

1. Le point de départ

œuvres des *Cartapácios* invoquent également la sainte croix⁸¹, relique vénérée par les chanoines réguliers et, bien évidemment, symbole primordial du monastère.

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

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

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

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

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

1. Le point de départ

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

1.4. Histoire récente de la source

En 1834, à la suite de la victoire des libéraux sur les absolutistes mettant fin à la guerre civile portugaise (1828-1834), le pouvoir économique et social du clergé est détruit définitivement, étant considéré comme excessif par les nouvelles forces politiques. Ainsi, par décret publié au 30 mai 1834, sont déclarés fermés tous les couvents, monastères et toutes autres maisons des ordres religieux. Leurs produits sont sécularisés et incorporés au Trésor national⁸². Par conséquent, le contenu de toutes les collections monastiques a été réparti sur plusieurs bibliothèques et collections privées, sans compter la quantité de sources qui ont été ravagées et pillées à la suite du décret. C'est vraisemblablement à ce moment-là que la collection des *Cartapácios* a été disséminée dans la ville de Coimbra. Entre 1834 et 1937, trois *cartapácios* ont sûrement rejoint les fonds de la bibliothèque de l'Université de la ville. Ils se trouvent en effet catalogués en 1937, lors du premier inventaire moderne des sources musicales de la P-Cug, manuscrites et imprimées, réalisé par les bibliothécaires António Augusto Ferreira da Cruz et Carlos Ferreira Pimentel⁸³. Ces trois *cartapácios* sont ceux dont les numéros attribués dans le catalogue de la P-Cug sont les moins élevés : MM 49, MM 50 et MM 51. Arrivant à l'Université, ils sont alors sûrement conservés au sous-sol de la bibliothèque⁸⁴, où, à l'origine, fonctionne la prison universitaire. Si d'un côté ces trois manuscrits sont ceux qui ont le plus tôt été sauvegardés à la P-Cug, ce sont aussi ceux qui portent le plus de taches d'humidité probablement provoquées par leur conservation dans l'ancienne prison universitaire, peut-être pendant près de cent ans.

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

⁸² [Oliveira, 1940].

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

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

1. Le point de départ

MM 227, 228, 229, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 243⁸⁵. Cet effort admirable a permis de regrouper dans le même fond cette collection qui, quoique très probablement incomplète, nous donne accès à ces riches sources musicales. Grâce à cette entreprise providentielle, nous pouvons aujourd'hui œuvrer pour une meilleure connaissance du patrimoine musical portugais, tant au niveau local qu'international⁸⁶.

Comme annoncé plus haut, la première référence historiographique du MM 51 se trouve dans l'inventaire des sources musicales de la P-Cug préparé par Ferreira da Cruz et Ferreira Pimentel en 1937. Dans les années 1960, Manuel Joaquim élabore un nouvel inventaire détaillé du manuscrit dans les *Fichas Verdes* et, en 1961, fait également référence au MM 51 dans l'étude qui accompagne l'édition d'œuvres sacrées d'Estêvão Lopes Morago dans le volume IV de la collection *Portugaliae Musicae* de la Fondation Calouste Gulbenkian⁸⁷. À l'intérieur de ce volume se trouve, comme dans le manuscrit ici étudié⁸⁸, un recueil complet de huit Répons de Noël. En 1981, est publiée la monographie, déjà mentionnée, d'Ernesto Pinho sur l'activité musicale à *Santa Cruz* de Coimbra aux XVI^e et XVII^e siècles, où sont cités à plusieurs reprises les *Cartapácios*⁸⁹.

En 1986, Bernadette Nelson cite le MM 51 dans sa thèse doctorale comme un manuscrit de musique vocale avec accompagnement instrumental⁹⁰. La référence à l'accompagnement instrumental est surtout relative à la présence presque généralisée de *guião*⁹¹. En outre, Nelson fait une référence particulière à l'œuvre « *Ascendo ad patrem meum* », qui est commentée comme un exemple de musique vocale avec accompagnement instrumental⁹², et à la « *Regina caeli* » qui suit, comme étant une œuvre qui combine deux styles vocaux : polyphonie et

⁸⁵ Ces manuscrits furent acquis par Sampayo Ribeiro, à travers le mécénat de *Cerâmicas Alleluia*, pour ensuite constituer l'objet d'un don à la P-Cug. Voir [Estudante, 2017 (à paraître)].

⁸⁶ Aujourd'hui, seules 86 sources de la P-Cug sont déclarées dans le RISM, dont aucune manuscrite et donc aucun *cartapácio*. Voir [Lemos, 1980].

⁸⁷ [Joaquim, 1961], p. 97.

⁸⁸ Voir « 4.1. Répons de Noël » (vol. 1, p. 83).

⁸⁹ [Pinho, 1981]. Le MM 51 est cité seulement dans la page 236 sans plus de détails. Voir « 1.2. Le contexte historiographique » (vol. 1, p. 26).

⁹⁰ [Nelson, 1986], p. 569. Bernadette Nelson présente le manuscrit comme étant composé d'œuvres à quatre et huit voix (« *Open score (a4-a8)* »), sans faire référence aux œuvres ni sections en solo, à deux voix et à trois voix.

⁹¹ *Guião* est la désignation portugaise de la partie de basse générale instrumentale.

⁹² Paulo Estudante y fait également référence : [Estudante, 2007], p. 311, 315.

1. Le point de départ

monodie accompagnée⁹³. Nelson ne fait pourtant pas la remarque que ce procédé est fréquent au sein du *cartapácio*, comme nous le verrons.

Enfin en 2013, José Abreu fait également référence au MM 51 dans son texte de présentation de l'édition des huit Répons de Noël à quatre voix de Duarte Lobo (c. 1565-1646) qui est le premier volume de la récente collection d'éditions musicales « Mundos e Fundos » de l'Université de Coimbra. Cette référence mentionne la présence d'une collection complète anonyme de huit Répons de Noël à huit voix avec *guião* dans le MM 51⁹⁴.

À notre connaissance, aucune édition critique complète ou partielle de la musique du MM 51 n'a jamais été élaborée⁹⁵.

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

⁹⁴ [Abreu, 2013], p. xx.

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

1.5. L'étude codicologique

La source primaire de notre travail est conservée aux archives des manuscrits réservés de la Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra (P-Cug) au Portugal, sous la cote d'identification MM 51. Le contenu est composé de musique polyphonique, sur texte latin et sur texte vernaculaire en castillan, intégralement anonyme. La seule exception est la première œuvre (f. 1-2) qui a pu être attribuée à D. Francisco de Santa Maria (+1597) grâce à une concordance⁹⁶. Au folio [0] est présent le titre « *Cartapacio .19. tem os Responsos do Natal.* » (« Cartapacio 19. Contient les Répons de Noël »).

Les dates trouvées dans la source – 1649 (f. 2 et f. 6v) et 1650 (f. 19v et f. 35) – ne précisent pas si cela concerne la date de copie (voire composition) ou la date de destination de son interprétation⁹⁷. Ces deux dates sont bien postérieures au seul auteur identifié et aux résultats de l'étude du papier, plus loin.

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

Iesu saluator seculi: redē
ptis opesub ueni: et pia dei
ge nitrix: salute polceme
seris:
Exultet celū laudibus:

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

⁹⁶ P-Cug MM 53, f. 45v-46.

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

1. Le point de départ

À l'intérieur se trouve le texte suivant :

*e benignus scander coel
Christe redēptor
beate sēper vir ginis: pla-
catus sc̄tis precibus.*

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

*Alius
hymnus
Te victa liberat ad mat. Nocte*

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

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

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

1. Le point de départ

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

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

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

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

1. Le point de départ

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

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

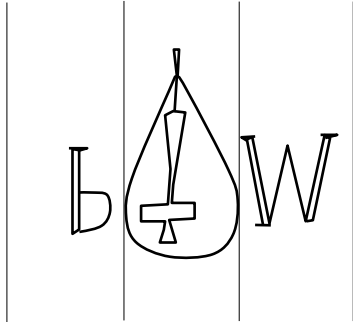
Folio	Filigrane	Filigrane	Folio
[0]		(†) ↓	[50]
1	P (†) M ↓i *		49
2	P (†) M ↓i *		48
3	P (†) M ↓i +		47
4	P (†) M ↓i *		46
5		P (†) M +	45
6	P (†) M ↓i *		43
7	P (†) M ↓i *		42
8	P (†) M ↓i *		41
9	P (†) M ↓i *		40
10	P (†) M ↓i *		39
11		P (†) M +	38
12	P (†) M ↓i *		37
13	P (†) M ↓i *		36
14		P (†)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

1. Le point de départ

Le tableau précédent est établi selon les conventions suivantes :

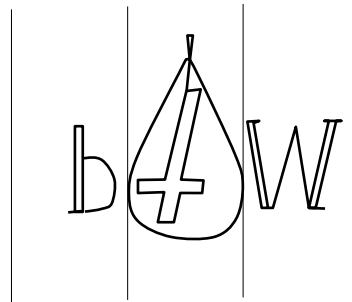
P (†) M ↓i *

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



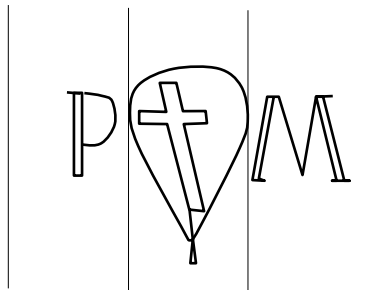
P (†) M ↓i +

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



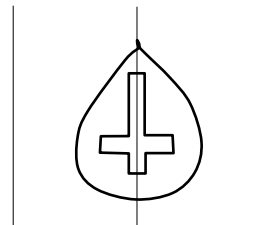
P (†) M +

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



(†) ↓

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



1. Le point de départ

Dans le recueil de [Briquet, 1907] se trouvent six filigranes similaires (5680, 5684, 5688, 5690, 5703, 5704) auxquelles est attribuée une provenance génoise⁹⁸. Dans des recueils portugais l'on trouve également des filigranes comparables associés à des œuvres de la fin du XVI^e siècle et jusqu'au milieu du XVII^e siècle. Arnaldo Faria de Ataíde e Melo montre dans son ouvrage (1926) l'annonce d'une croix latine inscrite dans un écu pointu retrouvée dans une édition de 1621 à Lisbonne⁹⁹. Dans les ouvrages de João Amaral (1949, 1950, 1952, 1954) se trouvent encore plusieurs filigranes semblables datés de la fin du XVI^e siècle¹⁰⁰. Enfin dans le recueil de Maria José Ferreira dos Santos (2015), figure aussi une croix latine inscrite dans un écu pointu (décrit comme un cœur) datée de 1648¹⁰¹, donc pratiquement contemporaine du MM 51.

L'encre utilisée dans la totalité du manuscrit est le plus vraisemblablement ferro-gallique. Cette encre noire, typique du scriptorium monastique, est composée de tannins végétaux et de sels métalliques, origine de sa corrosivité caractéristique. Cela explique les dégradations¹⁰² irréversibles du papier provoquées par l'attaque chimique de l'encre avec le temps.

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

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

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

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

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

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

1. Le point de départ

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

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

PREMIÈRE PARTIE

Vers la fonction du contenu

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

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

Chapitre 2

Le contenu musical

2.1. L'inventaire

Le MM 51 présente un total de vingt-sept œuvres vocales : vingt et une en latin et six en castillan. Malgré le fait que le nombre d'œuvres latines soit bien supérieur à celui des œuvres en castillan, la quantité de musique dans chacune de ces deux catégories n'est pas autant éloignée¹. Dans la musique écrite en latin, le MM 51 contient douze œuvres destinées à Noël (un motet pour le jour de Noël, deux calendas de Noël, huit répons pour le Matines et un hymne), cinq œuvres pour l'Ascension (un hymne, trois psaumes et un répons bref), deux psaumes pour le *Corpus Christi*, une leçon pour l'office des morts et une antienne mariale. Dans la catégorie de la musique en langue vernaculaire se trouvent dans le MM 51 deux œuvres pour l'Ascension (dont le « 25. *Que Ave de plumaje blanco es esta* » qui présente ce renseignement explicitement dans le titre « *Pª a Ascençãõ* »), une qui semble être destinée aux fêtes de la Nativité, deux vraisemblablement destinées au *Corpus Christi*, et enfin une seule œuvre sans aucun contexte liturgique explicite (« 4. *Al son que los christales* »).

Dans le tableau ci-dessous, nous présentons l'énumération des contenus musicaux du MM 51 selon les entrées suivantes : N° (numéro attribué à l'œuvre dans l'édition) ; Titre (titre attribué

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

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

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

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

² G = *Guião* : partie de basse générale instrumentale (voir « 8.2. Écriture du *Guião* », vol. 1, p. 286).

³ Ce *tono* présente de multiples versions étudiées dans le corps de la thèse. Voir « 4.9. *Vilancicos* et *Tonos* » (vol. 1, p. 157) et l'apparat critique de « 15. *De peña en peña las ondas* » (vol. 2, p. 55).

2. Le contenu musical

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

2.2. Effectifs et combinaisons de voix

Le manuscrit MM 51 contient principalement de la musique écrite pour huit parties vocales⁴. Parmi les 96 pages du manuscrit⁵, 87 pages comportent de la musique pour huit voix. Et parmi les 27 œuvres comprises dans le manuscrit, 20 sont écrites pour ce dispositif, dans au moins une section, desquelles seules trois ne présentent pas de *guião*. Cet effectif à huit voix est invariablement organisé en double chœur et, la quasi-totalité, pour une combinaison SSAT-SATB, ce qui contribue à l'unité formelle et stylistique du *cartapácio*.

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

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

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

Le traitement de la polychoralité⁸ offre une grande diversité. Nous détachons deux groupes principaux : dix-sept pièces entièrement en effectif à huit voix, sur des textes latins ; et trois pièces à huit voix avec des sections en solo de *triple* avec *guião*, sur des textes vernaculaires.

⁴ Voir également « 5.2. Chronologie de la notation du manuscrit » (vol. 1, p. 222).

⁵ Il y a une faute dans la numération originale des folios. Le cahier contient 48 folios (et donc bien 96 pages) et non pas 49.

⁶ Les sections des versets et doxologie sont à quatre voix.

⁷ Nous considérons dans cette organisation l'effectif le plus grand de cette œuvre, qui présente également des versions à trois et à quatre voix.

⁸ Pour une définition et caractérisation de « polychoralité » dans le contexte du présent travail, voir « 8.1. Procédés compositionnels » (vol. 1, p. 279).

Parmi les œuvres latines, neuf sont écrites intégralement à huit voix et avec des passages solistes. Dans les huit répons de Noël, également à huit voix, les versets et la doxologie sont pourtant invariablement à quatre voix⁹. Parmi les trois pièces polychorales vernaculaires, « 15. *De peña en peña las ondas* » offre plusieurs versions avec des effectifs variés : des variantes à trois voix, à quatre voix, à huit voix et un segment en solo avec *guião*¹⁰. Par ailleurs, cinq pièces sont écrites pour quatre voix, principalement dans la combinaison SSAT, partagées entre le latin et le vernaculaire. Il existe un seul cas d'une œuvre vernaculaire pour deux *tiples* avec *guião*. Enfin, le manuscrit présente encore le cas très particulier et unique dans les *cartapácios*, ainsi que dans les sources ibériques en général, d'une calenda pour *triple* solo ornée avec *guião*, « 3. *Octavo calenda Januarii* ».

Effectifs à huit voix (A8)

Comme nous l'avons vu avant, la majorité des œuvres du MM 51 est en double chœur et destinée à une fonction liturgique précise. Cette disposition polychorale est invariablement réservée, dans ce contexte, aux fêtes majeures du calendrier liturgique, ce qui est le cas du MM 51 présentant concrètement de la musique pour trois fêtes majeures : Noël, Ascension et *Corpus Christi*. Pour une lecture de l'utilisation du langage polychoral au sein de l'environnement musical sacré portugais du milieu du XVII^e siècle, une source incontournable demeure, sans doute, le catalogue publié en 1649 par le Roi Dom João IV (1604-1656)¹¹ de la Bibliothèque Royale à Lisbonne¹². Dom João IV est, en effet, un grand mélomane et un collectionneur passionné de musique. Élargissant la bibliothèque ducale de son père et de son grand-père, il créa la plus grande bibliothèque de musique en Europe de son temps, avec environ deux mille volumes imprimés et quatre mille œuvres manuscrites¹³. À la suite de la restauration de l'indépendance de Castille en 1640, la grande bibliothèque est déménagée de Vila Viçosa à

⁹ Voir « 4.1. Répons de Noël » (vol. 1, p. 83).

¹⁰ Voir l'apparat critique de « 15. *De pena en peña las ondas* » (vol. 2, p. 55).

¹¹ Né à Vila Viçosa, Dom João est nommé Duque de Bragança, huitième de son nom, à la mort de son père en 1630. En 1640, à la suite de la restauration de l'indépendance de Castille, il est acclamé Roi du Portugal. Pour plus d'informations biographiques, voir [Freire Costa & Soares da Cunha, 2006].

¹² Plusieurs études ont été réalisées sur ce catalogue depuis la fin du XIX^e siècle. Tout d'abord Joaquim de Vasconcellos publie un essai critique en 1873 (voir [Vasconcellos, 1873]) et une transcription diplomatique en 1874 (voir [Vasconcellos, 1874]). Sousa Viterbo publie également une étude en 1900 (Voir Francisco Marques de Sousa Viterbo, *A livraria de música de D. João IV e o seu Index*, Lisboa, 1900) et en 1967 Sampayo Ribeiro l'a fait paraître en facsimilé: voir [Sampayo Ribeiro, 1967]. Vieira Nery a dédié sa thèse de doctorat, soutenue en 1990, aux sources musicales manuscrites mentionnées dans le catalogue : voir [Nery, 1990]. Et enfin, José Abreu a présenté, dans sa thèse de doctorat, une étude des sources liturgiques polychorales manuscrites présentes dans l'*Index* : voir [Abreu, 2002], p. 48-56.

¹³ [Abreu, 2002], p. 48.

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

En ce qui concerne les œuvres liturgiques en langage polychoral, José Abreu¹⁵ remarque que les seules œuvres imprimées d'origine portugaise sont celles de Francisco Garro¹⁶ (1556- c.1623) et de Duarte Lobo¹⁷ (c. 1565-1646). La majorité des sources imprimées sont, en effet, extra-ibériques et, selon Vieira Nery¹⁸, ne représentent point la pratique musicale ni à la cour ni dans les chapelles portugaises, ces éditions ayant été acquises essentiellement à des fins de collectionnisme. En revanche, les nombreuses œuvres manuscrites cataloguées sont surtout celles de compositeurs travaillant dans la péninsule, ce qui témoigne de la préférence de Dom João IV pour les principaux compositeurs employés dans les cathédrales portugaises et espagnoles. Puisque la musique sacrée manuscrite cataloguée dans l'*Index* est en majorité polychorale et est principalement l'œuvre de compositeurs ibériques, cela témoigne de la vogue du langage polychoral dans la péninsule¹⁹. Ceci inscrit la musique du manuscrit MM 51, quasi-totalement en double chœur, pleinement dans le goût ibérique et européen. En outre, la

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

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

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

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

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

¹⁹ Sur un total de 951 œuvres sacrées dans l'*Index*, 598 sont polychorales. Voir [Abreu, 2002], p. 50-52 ; voir [Nery, 1990], p. 794.

Les œuvres latines de Mateo Romero (c. 1575-1647), dit *El Maestro Capítan* – un des maîtres de chapelle les plus influents de toute la péninsule dans la première moitié du XVII^e siècle, employé par Felipe II d'Espagne (Felipe I du Portugal), Felipe III d'Espagne (Felipe II du Portugal) et Dom João IV du Portugal – sont, dans leur grande majorité, polychorales. Voir [Utzion, 2001], p. 77.

2. Le contenu musical

plupart des œuvres polychorales de l'*Index* sont pour huit voix²⁰, comme dans le MM 51, ce qui renforce encore l'adéquation du manuscrit en étude à la pratique musicale la plus courante et la plus appréciée dans le monde ibérique, insérée dans un phénomène européen plus large.

Le tableau suivant présente les combinaisons des voix et des clés dans les dix-sept œuvres polychorales latines du MM 51 selon les entrées suivantes : N° – le numéro de la pièce dans l'édition musicale ; Œuvre – le titre de l'œuvre ou la description de la collection d'œuvres ; Voix – la combinaison des voix selon la nomenclature moderne en usage (sans suivre les noms attribués dans l'édition musicale) ; Clés – la combinaison des clés originales normalisée selon la convention moderne en usage (sans suivre la distribution originale des voix dans la source²¹).

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

N°	Œuvre	Voix	Clés
2	<i>Octavo calenda Januarii</i>	SSAT-SATB	<i>g2 g2 c2 c3 – g2 c2 c3 c4</i>
6-13	8 Répons de Noël	SSAT-SATB-G SSAT-G	<i>g2 g2 c2 c3 – g2 c2 c3 c4 – c4</i> <i>g2 g2 c2 c3 – c4</i>
14	<i>Christe redemptor omnium</i>	SSAT-SATB-G	<i>c1 c1 c3 c4 – c1 c3 c4 F4 – F4</i>
18	<i>Rerum Deus tenax vigor</i>	SSAT-SATB-G	<i>g2 g2 c2 c3 – g2 c2 c3 c4 – c4</i>
19-21	3 Psaumes pour la None	SSAT-SATB-G	<i>g2 g2 c2 c3 – g2 c2 c3 c4 – c4</i>
23	<i>Regina cæli</i>	SSAT-SATB-G	<i>g2 g2 c2 c3 – g2 c2 c3 c4 – c4</i>
26-27	2 Psaumes pour les Vêpres	SSAT-SATB-G	<i>g2 g2 c2 c3 – g2 c2 c3 c4 – c4</i>

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

Dom Pedro de Cristo²² (c. 1550-1618), l'emblématique maître de chapelle de *Santa Cruz* jusqu'en 1618, suit généralement le profil vocal SATB-SATB, mais il utilise déjà la combinaison SSAT-SATB dans le motet *Tristis est anima mea* et la combinaison SSAT dans la section à un seul chœur du

²⁰ Sur un total de 598 œuvres liturgiques polychorales, 380 sont pour huit voix. Voir [Abreu, 2002], p. 52.

²¹ Pour une discussion de la distribution originale des voix dans la source, voir « 5.1.7. Distribution des voix dans la partition » (vol. 1, p. 212).

²² Dom Pedro de Cristo est né à Coimbra et rentre au monastère des chanoines réguliers de *Santa Cruz* en 1571. Il devient le maître de chapelle de la congrégation en 1597, poste qu'il occupe en alternance entre Coimbra et Lisbonne au monastère de São Vicente de Fora jusqu'à sa mort accidentelle en 1618. Il est le chanoine musicien auquel on attribue la plus grande quantité d'œuvres musicales. Voir [Rees, 1998].

verset cinq de son Magnificat polychoral. Francisco Garro²³ (c. 1556-1623) utilise indifféremment les combinaisons SATB-SATB et SSAT-SATB, avec et sans *guião*²⁴, tandis que Duarte Lobo²⁵ (c. 1565-1646) emploie surtout la disposition SATB-SATB. Dans les œuvres polychorales de Lourenço Rebelo (1610-1661), le premier chœur quasi systématiquement SSAT est toujours différent du deuxième chœur, le plus souvent SATB²⁶. Cette combinaison SSAT-SATB est également très employée par Diogo Dias Melgás (1638-1700)²⁷, malgré certaines œuvres aussi en SATB-SATB.

En Espagne cette empreinte ibérique est également bien visible. Dans les traités de contrepoint on trouve le témoignage de l'utilisation de cette combinaison de voix dans la pratique et dans l'enseignement, notamment à la page 488 d'*El porque de la Musica* de Andres Lorente, publié à Alcalà de Henares en 1672, ainsi qu'à la page 37 du deuxième volume du *Escuela Musica según la práctica moderna* de Pablo Nassarre, publié à Zaragoze en 1723-1724. Ceci est encore le cas de la pratique compositionnelle des principaux maîtres de chapelle espagnols, comme El Maestro Capítan ou Patiño²⁸. Cette empreinte se rencontre également dans l'historiographie espagnole moderne, concrètement dans l'article sur la polychoralité espagnole au XVII^e siècle de Luis Robledo Estaire²⁹. Dans la musique à quatre voix, la combinaison SSAT est également courante, comme le note dans ses études Fernández-Rufete³⁰. Et encore au début du XVIII^e siècle, Francisco Vals (1672-1709) utilise la combinaison SSAT dans des chœurs de diverses œuvres polychorales³¹.

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

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

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

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

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

²⁷ Musicien au service de la cathédrale d'Évora.

²⁸ Voir [Abreu, 2002], p. 205-208.

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

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

³¹ Voir [López-Calo, 1972].

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

également de la fonction de basse générale de la voix de basse du deuxième chœur (la seule vraie basse) dans les œuvres en double chœur, comme dans la combinaison SSAT-SATB. À la fin d'une l'explication des *finalis* pour chaque ton³³, le théoricien ajoute que « cette règle doit être respectée dans toutes les basses ou ténors fondamentaux de la musique polyphonique, sauf quand il y a deux basses ce qui est le cas de la musique à deux chœurs où la deuxième basse donne les notes à l'octave inférieure »³⁴.

D'après cet examen des sources, la tendance pour la combinaison SSAT-SATB semble, en effet, privilégiée autour du deuxième quart du XVII^e siècle pour devenir à partir de cette période le modèle principal pour la musique de deux chœurs dans la péninsule Ibérique. Cette combinaison devient une caractéristique ibérique et s'éloigne de la combinaison typiquement romaine avec deux chœurs égaux en SATB-SATB ou encore de la pratique vénitienne notamment avec des combinaisons de chœurs de tessitures complémentaires, notamment *coro acuto* et *coro grave*. Toutefois, comme le dénote Judith Etzion déjà en 2001, au-delà du fait que les musiciens ibériques du début du XVII^e siècle connaissent les œuvres polychorales italiennes, aucune étude récente n'a été développée sur les liens stylistiques précis entre les deux univers musicaux concernant la polychoralité³⁵. La caractéristique ibérique qui se démarque est la combinaison de deux chœurs différents, le premier chœur étant presque systématiquement SSAT. D'ailleurs, cette combinaison SSAT semble être, depuis le début du siècle, également courante dans les œuvres à quatre voix des sources ibériques, comme nous le verrons, ce qui se confirme aussi à l'intérieur du MM 51.

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

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

³³ La *finalis* est la note sur laquelle se repose une mélodie dans un ton donné et c'est une caractéristique identitaire du ton.

³⁴ « [...] *esta regra se deve goardar em todos os contra baixos ou tenores fundamentais na muzia do canto de orgao expseto avendo dous contra baixos como em muzica de dous coros a donde o 2º contra baixo da os pontos oitavados por baixo* ». P-Cug MM 236, f. 233.

³⁵ Voir [Etzion, 2001], p. 78.

³⁶ Voir les considérations finales de la deuxième partie : cahier d'usage d'un musicien (vol. 1, p. 309).

l'*estribillo*, dans différents effectifs vocaux³⁷. Il existe notamment une version de l'*estribillo* à huit voix en double chœur qui est vraisemblablement précédée d'un segment en solo³⁸. Le *vilancico* « 24. *Oy que los cielos se alegran* » a un *romance* et un *estribillo* en solo et une *resposta* à huit voix sur le texte de l'*estribillo*. Le *vilancico* « 25. *Que ave del plumage blanco es esta* » est composé d'un *romance* à huit voix alternées avec un solo au 2^e Tiple, un *estribillo* solo (toujours pour le 2^e Tiple) et un *estribillo* à nouveau à huit voix.

Les sections où l'*estribillo* est exposé à huit voix en double chœur ont la particularité d'être toujours nommées *reposta* ou *resposta*, ce qui signifie réponse. Elles détiennent en effet la fonction formelle et théâtrale de répondre, dans un grand effectif, à une première exposition du même texte en solo. Dans les deux *vilancicos* pour l'Ascension, l'*estribillo* est entièrement chanté en solo et suivi par la *resposta* à huit. Dans le « *De pena en peña las ondas* » un solo sur la première phrase de l'*estribillo* semble fonctionner également comme prélude à la *resposta* à huit voix. Le terme *Resposta* désigne alors la texture en double chœur de l'*estribillo*, en opposition à l'*Estribillo Só* qui se fait en solo. Cette dernière section clôt la forme avec une ouverture sonore qui renforce le message du texte à travers divers procédés compositionnels polychoraux : dialogue et répétition antiphonales ; déclamation homophonique et quasi-homophonique ; les huit voix en imitation³⁹ ; et l'alternance typique entre polychoralité et solo⁴⁰. Cette alternance entre polychoralité et solos à l'intérieur de la section à huit voix – appelée style *concertato*⁴¹ – est en quelque sorte la re-visitation, dans une autre échelle, du changement de texture entre l'*Estribillo Só* et la *Resposta A8*. Le *romance* introductif du *vilancico* « 25. *Que Ave del plumaje blanco es esta* » repose entièrement sur ce style *concertato* : dialogue entre un solo au 2^eTi et les huit voix polychorales⁴², le plus souvent en répétition antiphonale, et suivi par un *estribillo* solo et une *resposta* à huit voix.

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

³⁷ Pour une étude détaillée de sa forme, ses variantes et de sa distribution dans le manuscrit voir l'apparat critique « 15. *De peña en peña las ondas* » (vol. 2, p. 55).

³⁸ Une version à huit voix avec *guião* du même *romance* se trouve au MM 243, f. 96v.

³⁹ Dans le « 24. *Oy que los Cielos se alegran* » (vol. 2, p. 311) aux m. 66-78 et m. 97-115 ; et dans « 15.8 *De peña en peña las ondas* » (vol. 2, p. 222) dans toute la section finale aux m. 110-125.

⁴⁰ Dans le « 15.8 *De peña en peña las ondas* » (vol. 2, p. 222) solo en duo par 2^eTi et 1^eA aux m. 57-63 et un solo par le 2^eTi aux m. 77-96 ; dans le « 24. *Oy que los cielos se alegran* » (vol. 2, p. 311) duo par 1^eTi et 2^eTi aux m. 115-123 ; et dans le « 25. *Que ave del plumage blanco es esta* » (vol. 2, p. 321) duo par le 2^eTi et 1^eA aux m. 156-167.

⁴¹ Pour une définition et caractérisation de « style *concertato* » dans le contexte du présent travail, voir « 8.1. Procédés compositionnels » (vol. 1, p. 279).

⁴² « 25. *Que Ave del plumaje blanco es esta* » (vol. 2, p. 321), m. 1-102.

2. Le contenu musical

section soliste peut également être un dialogue de deux ou plus solistes et la *resposta* peut occasionnellement se présenter avec un nombre différent de voix⁴³.

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

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

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

Les sections à huit voix de ces œuvres vernaculaires présentent la combinaison typiquement ibérique SSAT-SATB, à l'exception de « 24. *Oy que los Cielos des alegran* ». Ce *vilancico* est, en effet, la seule œuvre à huit voix du MM 51, et une des rares à l'intérieur des *Cartapácios*, avec la combinaison SATB-SATB. Comme nous l'avons vu pour les compositions latines, cette combinaison n'est pas absente du répertoire ibérique, bien que sa présence soit minoritaire⁴⁶. En outre, cette œuvre est écrite en clés graves (*c1 c3 c4 F4 - c1 c3 c4 F4*), ce qui est une caractéristique également peu courante dans les *Cartapácios* de Coimbra. Ces deux caractéristiques un peu exceptionnelles pourraient faire supposer qu'il s'agit d'une copie d'une œuvre extérieure au monastère ; pourtant les nombreux gestes compositionnels qui y sont s'apparentent à une œuvre plutôt autographe, comme c'est le cas dans la majorité du manuscrit⁴⁷.

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

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

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

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

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

Enfin, comme pour les œuvres latines, cette combinaison SSAT-SATB prolifère également dans les œuvres vernaculaires à huit voix au sein des *Cartapácios* et dans la grande majorité des sources musicales de la péninsule ibérique du milieu du XVII^e siècle⁴⁸.

Effectifs à trois et quatre voix (A3 ; A4)

La combinaison SSAT, typique du premier chœur des œuvres polychorales ibériques, trouve en effet un rebond direct dans les œuvres à quatre voix qui se présentent en majorité dans cette même combinaison⁴⁹. Parmi les cinq œuvres écrites à quatre voix dans le MM 51, seules deux, toutes deux latines, ne sont pas écrites pour SSAT. La première est la seule œuvre dans le manuscrit avec une concordance – un motet de la fin du XVI^e siècle attribué à Dom Francisco de Santa Maria⁵⁰ (†1597) copié à l’ouverture du manuscrit, ce qui explique sans doute la combinaison SATB. La deuxième est la leçon « 5. *Responde mihi* » qui, malgré sa combinaison SATB moins fréquente dans les sources ibériques, présente des procédés compositionnels typiques des *Cartapácios*, concrètement un court solo avec *guião* pour la voix de *triple*⁵¹.

Les œuvres portant des sections à quatre voix en SSAT sont les huit Répons de Noël, déjà cités, avec les versets et doxologies écrits systématiquement dans la combinaison SSAT avec *guião*, ce qui correspond au premier chœur, et deux versions du *romance* de « 15. *De peña en peña las ondas* », sans *guião*. Dans les sections à quatre des Répons de Noël le *Tenor* et le plus souvent en mouvement parallèle, en unisson ou à l’octave, avec le *guião* ou en mouvement contraire en miroir. Dans le *tono*, sans *guião*, les différentes versions pour différents effectifs vocaux exposent toujours les mêmes motifs mélodiques⁵² et ce sont des solutions qui correspondent

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

⁴⁹ *Ibidem*.

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

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

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

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

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

probablement à différentes occasions et/ou conditions d'exécution⁵³. Pour le *romance* existe une version à trois voix et deux variantes à quatre voix. Les deux *romances* à quatre voix montrent quelques différences de procédés compositionnels décrits dans l'apparat critique « 15. *De peña en peña las ondas* » (vol. 2, p. 55).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La seule pièce du MM 51 écrite pour deux voix (*A Duo*) avec *guião* est « 17. *Ai amores, Ai mi Dios* ». Cet effectif est présent souvent dans les *Cartapácios* également comme une section à l'intérieur d'une forme plus grande et selon diverses combinaisons de voix⁵⁷, usuellement avec *guião*. Dans le cas du MM 51 les deux voix sont égales et composées généralement soit en imitation consécutive, réelle⁵⁸ ou transposée⁵⁹, soit en mouvement de tierce parallèle⁶⁰.

Une des œuvres les plus extraordinaires du manuscrit MM 51, à la fois dans le contexte de Coimbra et dans la péninsule Ibérique, est sans doute la calenda⁶¹ pour voix seule (*Vox Só*) avec *guião*. Cette longue pièce pour *tiple* solo présente la déclamation *ad longum*⁶² de la calenda de Noël ornée avec nombreux passages virtuoses mélismatiques, dits *glosas*⁶³, et écrite avec un *guião* énigmatique car incomplet, seules les sept premières mesures étant notées dans la source⁶⁴. Cette œuvre liturgique en monodie accompagnée n'est pourtant pas seule dans les *Cartapácios*. Notamment au f. 51 du manuscrit MM 239 se trouve une *Regina Caeli* également en solo avec *guião*, toutefois beaucoup moins spectaculaire car plus courte et avec peu d'ornements écrits.

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

⁵⁷ Deux *tiples* ; *tiple* et *tenor* ; *alto* et *tenor* ; deux *tenors* ; etc.

⁵⁸ Imitation des mêmes notes avec le même texte ou en dialogue : « 16. *Ai amores Ai mi Dios* » (vol. 2, p. 251), p.ex. : m. 7-10, m. 16-19, m. 32-35, m. 77-83

⁵⁹ Imitation à la quinte : *Ibidem*, p.ex. : m. 46-57, m. 68-77.

⁶⁰ *Ibidem*, p.ex. : m. 41-45, m. 58-67.

⁶¹ Pour une étude du genre calenda, voir « 4.4. Calendas de Noël » (vol. 1, p. 129).

⁶² Une pièce musicale écrite *ad longum* est considérée ici comme celle dont le texte liturgique est entièrement mis en musique.

⁶³ Pour une étude des *glosas* de cette calenda et un relevé d'autres *glosas* au sein des *Cartapácios*, voir « 10.2. *Canto glossado* : virtuosité vocale dans le MM 51 » (vol. 1, p. 348).

⁶⁴ La totalité de la partition de cette calenda est pourtant préparée pour recevoir le *guião* et notre édition propose une reconstruction de cet accompagnement manquant aujourd'hui. Pour argumenter une solution de reconstruction du *guião*, voir : « 11.3. Reconstruction : un *guião* absent ? » (vol. 1, p. 366).

2. Le contenu musical

le milieu ecclésiastique, notamment, la récitation de la psalmodie y compris en improvisant sur la mélodie grégorienne. Dans l'archive musicale de la Cathédrale de Séville cataloguée en 1724 se trouve la référence à trois livrets en parchemin pour « chanter en solo à l'orgue » des psaumes de Prime, Tierce, Sexte et Complies⁶⁵. Ces livrets, aujourd'hui perdus, semblent être déjà catalogués dans les inventaires historiques de 1603, 1618 et 1644, ce qui témoigne possiblement d'une pratique antérieure aux *Cartapácios* de Coimbra et qui a longuement perduré. Cependant leur indication « *escritos por letra* » témoigne peut-être qu'ils ne présentent pas de musique et que donc le chanteur improvise la psalmodie seul avec l'accompagnement de l'orgue en lisant le texte. Nous pouvons par conséquent proposer que la calenda de Noël solo du MM 51 soit, en quelque sorte, la cristallisation dans l'écrit d'une pratique auparavant improvisée. La dernière phrase de la calenda (*Et alibi alliorum...*) écrite sans musique serait ainsi un vestige de cette pratique d'improvisation⁶⁶.

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

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

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

Nº	Œuvre	Voix	Clés
3	<i>Octavo calenda Januarii</i>	S G	<i>g2 c4</i>
17	<i>Ai amores Ai mi Dios</i>	SS-G	<i>g2 g2 c4</i>

⁶⁵ Voir : Juan María Suárez Martos, « El Archivo Musical de la Catedral de Sevilla en 1724: Génesis y Pervivencia de Libros Manuales y de Facistol », *Revista Musicalia*, numéro 5, page consultée le 05.10.2016, <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-5/227-el-archivo-musical-de-la-catedral-de-sevilla-en-1724-genesis-y-pervivencia-de-libros-manuales-y-de-facistol> ; voir également : Juan María Suárez Martos, *Música Sacra Barroca en la Catedral Hispalense: Los maestros del s. XVII*, thèse doctorale inédite, Université de Seville, 2007.

⁶⁶ Voir « 10.4. Reconstruction : *Et alibi aliorum...* un texte sans musique ? » (vol. 1, p. 355).

⁶⁷ « *Regina p^a Vespora de Paschoa A Duo* ».

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

Chapitre 3

Contextes liturgiques

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

La totalité de la musique qui remplit le MM 51 a, très vraisemblablement, la finalité principale de servir aux cérémonies du monastère de *Santa Cruz* de Coimbra, ou éventuellement à des institutions ecclésiastiques liées⁶⁸ à la maison mère des chanoines réguliers. Toutes les œuvres semblent avoir un contexte liturgique précis, à l'exception de la pièce vernaculaire « 4. *Al son que los christales* »⁶⁹. Ces compositions musicales répondent directement aux sollicitations liturgiques et reflètent le fonctionnement de la musique au service de la prière. Sous cette lumière et dans cette condition, la musique polyphonique exploite alors des mécanismes qui visent à séduire et émouvoir, surtout à l'occasion de fêtes majeures.

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

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

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

Tableau 3.1 - Contextes liturgiques du contenu du MM 51.

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

3. Contextes liturgiques

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

Tableau 3.2 - Structure de l'office des heures.

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

Comme nous l'exposerons plus bas dans l'étude des genres, le travail d'analyse et d'étude de la fonction musicale du contenu du MM 51 est concentré principalement sur les contextes liturgiques des œuvres latines, moins étudiées dans l'historiographie moderne que ses congénères vernaculaires⁷¹.

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

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

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

3.1. Office de Prime de Noël

Les offices des heures mineures (Prime, Tierce, Sexte et None) partagent la même structure principale. La section psalmique est formée par trois psaumes, ou fragments du psaume 118, et encadrée par une seule antienne chantée avant le premier psaume et seulement répétée après le dernier⁷². Chaque psaume est traité individuellement et se termine avec la doxologie mineure⁷³, comme nous le verrons dans les psaumes de l'office de None. Chaque heure mineure comporte un hymne spécifique évoquant l'heure à laquelle l'office est célébré⁷⁴. À l'office de prime, célébré normalement entre six et sept heures du matin⁷⁵, l'hymne est *Iam lucis orto sidere* évoquant l'aube. Les autres hymnes sont *Nunc sancte nobis Spiritus* dans la Tierce, *Rector potens verax Deus* dans la Sexte et *Rerum Deus tenax vigor* dans la None. Une autre particularité différenciant les offices des heures mineures selon l'emplacement dans le jour, et concrètement dans l'office de Prime, est la récitation du Martyrologe⁷⁶ suivie par le verset *Preciosa...* et par des prières⁷⁷. Le jour de Noël le Martyrologe inclut la calenda de Noël dont le MM 51 comporte deux versions polyphoniques. C'est vraisemblablement la seule œuvre chantée en polyphonie dans cet office mineur de cette fête spécifique.

⁷² Voir [Asensio, 2003], p. 269-270.

⁷³ Doxologie mineure : « Gloire au Père, et au Fils, et au Saint-Esprit. Comme il était au commencement, maintenant et toujours, pour les siècles des siècles. Amen. »

⁷⁴ Comme nous le verrons dans « 4.3. Hymnes » (vol. 1, p. 114), la mélodie de ces hymnes avec textes inchangeables pendant l'année varie selon la festività.

⁷⁵ Voir [Harper, 1991], p. 74.

⁷⁶ Voir « 4.4. Calendas de Noël » (vol. 1, p. 129).

⁷⁷ Voir [*Martyrologio romano*, 1748], page L.

3. Contextes liturgiques

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

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

⁷⁸ Selon le *Breviarium romanum* de 1568 promulgué par le Pape Pie V. Ces psaumes changeront uniquement avec le *Breviarium romanum* de 1911 promulgué par le Pape Pie X après la bulle *Divino afflatu* du 1^{er} novembre 1911, qui change la répartition du psautier.

⁷⁹ Selon l' [*Antiphonale monasticum*], p. 240, et le [*Liber Usualis*, 1961], p. 395.

⁸⁰ Selon le [*Liber Usualis*, 1961], p. 411.

⁸¹ *Idem*, p. 229.

3.2. Offices de Matines de Noël

L'office des Matines est célébré pendant la nuit, pouvant être dénommé également Vigiles ou Nocturnes. C'est l'office le plus long de la journée monastique et avec la structure la plus complexe, variable selon la solennité du jour et de la saison et ayant passé par plusieurs formes au long de l'histoire de l'Église et des institutions ecclésiastiques⁸². La structure de base est pourtant toujours formée d'une introduction, des nocturnes et d'une conclusion. L'introduction est communément nommée « invitatoire » grâce au chant *Venite* du psaume 94. Les nocturnes, centre de l'office, comportent la plus grande quantité de lectures des écritures de la journée ; dans les autres offices, seuls de brefs extraits sont récités comme des rappels d'un contexte biblique plus large⁸³.

Les Matines de Noël au XVII^e siècle au monastère de *Santa Cruz* semblent comporter trois nocturnes, chacun composé de trois psaumes, prières et bénédictions, et trois lectures commentées par des répons, ce qui est la structure séculaire pendant le Moyen Age et qu'adoptèrent un peu plus tard plusieurs ordres monastiques⁸⁴. Le neuvième répons, dernier de l'office, est traditionnellement remplacé par l'hymne *Te Deum laudamus*⁸⁵, notamment dans les jours de fête, comme le cas de la solennité de la Nativité. Dans le *cartapácio* MM 50 (f. 24-30) se trouve notamment un *Te Deum laudamus* pour huit voix en double chœur, avec la combinaison habituelle de voix SSAT-SATB, qui a probablement pu compléter un office de Matines de Noël à *Santa Cruz*.

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

⁸² [Harper, 1991], p. 86-97.

⁸³ [Harper, 1991], p. 74.

⁸⁴ [Harper, 1991], p. 93-95.

⁸⁵ [Hiley, 1993], p. 28; [Asensio, 2003], p. 266.

3. Contextes liturgiques

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

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

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

Dans la péninsule ibérique au XVII^e siècle, des pièces vernaculaires (*Vilancicos*, *Tonos* ou *Chançonetas*) sont également exécutées pendant les Matines de Noël, soit alternant, soit remplaçant des répons⁸⁶.

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

3.3. Office de None de l'Ascension

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

La forme liturgique de l'office de None est similaire à celle de la Prime⁸⁷ et identique à la Tierce et à la Sexte⁸⁸. Après l'invocation du secours divin, est chanté l'hymne qui évoque l'heure du jour et trois psaumes encadrés par une seule antienne⁸⁹. Ensuite sont récités une petite leçon appelée capitule et le répons bref, et enfin la collecte du jour.

Les psaumes pour la None de l'Ascension présents dans le MM 51 sont intitulés consécutivement « *Noa. 1^o Psalmo* », « *2^o Psalmo* » et « *3^o Psalmo* », leur fonction et disposition dans l'office étant ainsi clairement définies dans la source. Ces trois psaumes, invariables toute l'année⁹⁰, sont, à l'image des psaumes pour les offices de Tierce et de Sexte, des divisions ou fragments du psaume 118 traités individuellement, chacun terminant avec la doxologie mineure. Ce psaume 118 est récité dans son intégralité chaque jour et selon [Guéranger, 1902] est considéré comme le cantique de la prière par excellence⁹¹.

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

⁸⁷ Voir « 3.1. Office de Prime de Noël » (vol. 1, p. 70).

⁸⁸ Voir [Asensio, 2003], p. 270 ; [Harper, 1991], p. 100 ; *Antiphonarium monasticum*, p. 511.

⁸⁹ Cette structure avec trois psaumes est, selon Harper, la configuration d'usage séculaire au Moyen Âge, qui semble avoir été adoptée par la suite par plusieurs institutions monastiques. Voir [Harper, 1991], p. 248.

⁹⁰ Voir [*Liber Usualis*, 1961], p. 246-247.

⁹¹ « Les Psaumes assignés pour ces trois Heures [Tierce, Sexte et None] ne sont que des divisions ou fragments du célèbre Psaume CXVIII^o, que l'Église récite tout entier chaque jour, et qui est considéré comme le cantique de la prière par excellence. » : Dom Prosper Guéranger, *L'Année Liturgique - Le Temps Pascal - Tome III - Chapitre VII*, douzième édition, H. Oudin Éditeur, 1902.

groupés dans les folios 58v-69⁹². Au-delà de ces sources, il est fort probable que d'autres puissent encore sommeiller dans les archives lusitaniennes. Cet office particulier mériterait éventuellement une future étude qui réunirait d'autres témoignages sur cette introduction polyphonique. L'importance de cette fête, en effet, également attestée par la quantité d'œuvres vernaculaires destinées à l'Ascension ; le MM 51 en comporte deux, écrites en polychoralité.

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

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

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

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

3.4. Office de Vêpres du Corpus Christi

L'office de Vêpres, célébré avant le coucher de soleil, est l'un des moments les plus nobles de la journée monastique. À l'occasion des fêtes majeures du calendrier liturgique, les célébrations du jour peuvent même comporter deux vêpres : un premier office de Vêpres la veille, et le deuxième le jour même. Les Vêpres du *Corpus Christi* semblent en effet être parmi les plus solennelles, ainsi que les Vêpres des dimanches, de la Vierge (*Beata Maria Virgine*), des apôtres, ou encore d'un jour de dédicace⁹³. Au cœur de l'office de Vêpres sont chantés cinq psaumes. Comme pour tous les offices, les psaumes des Vêpres sont composés selon le jour que l'on célèbre et à l'occasion des principales fêtes du calendrier. Ils peuvent s'organiser⁹⁴ comme établi dans le tableau suivant.

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

	Incipit	N° Ps	Dimanches	Commun des Saints	BVM et Saintes	Noël	Corpus Christi	2 ^e Vêpres, apôtres et évangélistes
1	<i>Dixit Dominus</i>	109	1	1	1	1	1	1
2	<i>Confitebor Tibi</i>	110	2	2		2	2	
3	<i>Beatus vir</i>	111	3	3		3		
4	<i>Laudate pueri</i>	112	4	4	2			2
5	<i>In exitu Israel</i>	113	5					
6	<i>Laudate Dominum</i>	116		5				
7	<i>Laetatus sum</i>	121			3			
8	<i>Nisi Dominus</i>	126			4			
9	<i>Lauda Jerusalem</i>	147			5		5	
10	<i>De profundis</i>	129				4		
11	<i>Memento Domine</i>	131				5		
12	<i>Credidi</i>	115					3	3
13	<i>Beati omnes</i>	127					4	
14	<i>In convertendo</i>	125						4
15	<i>Domine probasti</i>	138						5

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

⁹³ [Harper, 1991], p. 159-160. Pour une étude sur la diversité stylistique dans les psaumes et les *magnificats* pour les Vêpres en Italie au XVII^e siècle, voir [Kurtzman, 2008].

⁹⁴ [Kurtzman, 1999], p. 500-502 ; [Harper, 1991], p. 258-263.

suivent cinq psaumes, chacun encadré par une antienne avant et après⁹⁵. Parmi les cinq psaumes chantés à l'office des Vêpres du *Corpus Christi*, seuls deux sont présents dans le MM 51. Cette particularité est très probablement justifiée par le fait que ce sont exactement les deux psaumes spécifiques à cette fête liturgique et que les trois autres sont des psaumes plus communs qui reviennent souvent dans l'année (voir tableau 3.6) et qui se trouvent groupés dans d'autres sources et particulièrement au sein des *Cartapácios*⁹⁶. Se suivent alors dans l'office le capitule (courte lecture des écritures), l'hymne de l'office et le Magnificat, également encadré par une antienne avant et après. Le Magnificat semble être le sommet de la célébration, avec une interprétation polyphonique très fréquente, et pendant lequel le clergé de l'autel et le chœur sont solennellement parfumés avec de l'encens⁹⁷. L'office se conclut avec quelques courts versets et des prières. Dans le tableau suivant, nous présentons la structure de l'office de Vêpres⁹⁸ spécifique au *Corpus Christi*⁹⁹, avec l'indication des psaumes présents dans le MM 51.

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

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

⁹⁵ Selon [Kurtzman, 2008], p. 501, les cinq psaumes sont les mêmes aux premières et aux deuxièmes Vêpres du *Corpus Christi*.

⁹⁶ Pour une étude de la distribution des divers psaumes au sein de *Cartapácios* de Coimbra, voir « 4.2. Psaumes » (vol. 1, p. 91).

⁹⁷ Voir [Lopez-Calo, 1971].

⁹⁸ Voir [Harper, 1991], p. 101.

⁹⁹ Voir [*Liber Usualis*, 1961], p. 95 ; [*Antiphonale monasticum*], p. 543.

3. Contextes liturgiques

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

Au sein de cet office, John Harper¹⁰⁰ remarque que les sections qui présentent le plus souvent l'introduction polyphonique sont les psaumes, l'hymne et le Magnificat. Cette réalité se retrouve également dans les sources portugaises qui nous sont parvenues, et notamment dans les *Cartapácios*. Les quinze psaumes destinés aux Vêpres des fêtes majeures sont en effet très bien représentés dans la collection des *Cartapácios* conservée à Coimbra, comme nous le démontrons dans le tableau 3.8 et l'analyserons dans l'étude du genre. Ci-dessous sont également présentés les *magnificats*, genre destiné à l'office de Vêpres et mis en polyphonie bien souvent dans les sources lusitaniennes.

Nous remarquons que les psaumes *In exitu Israel* (113), *De profundis* (129), *Memento Domine* (131), *In convertendo* (125) et *Domine probasti* (138) sont absents des *Cartapácios*. Pourtant, ceci n'est pas surprenant après un regard sur les collections portugaises de psaumes polychoraux du XVII^e siècle, dans lesquelles ces mêmes psaumes sont manquants : à savoir, le catalogue du Roi Dom João IV de la Bibliothèque Royale de Lisbonne et la collection de João Lourenço Rebelo¹⁰¹. Ce fait est sûrement lié à la fonction liturgique des psaumes, la polychoralité étant associée principalement aux fêtes plus solennelles. Le *Dixit Dominus* est le cas inverse à ces cinq psaumes, étant le psaume commun à tous les offices de Vêpres (le premier psaume) et le plus courant dans les sources de la période¹⁰².

¹⁰⁰ Voir [Harper, 1991], p. 160.

¹⁰¹ Voir « 4.2. Psaumes » (vol. 1, p. 91).

¹⁰² Pour une présentation de l'emploi de chaque psaume dans les offices de Vêpres, voir « 3.4. Office de Vêpres du *Corpus Christi* » (vol. 1, p. 77).

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

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

Chapitre 4

Genres et pratiques compositionnelles portugaises et ibériques

Le manuscrit MM 51 est une source musicale avec un contenu très hétérogène et diversifié. Dans ce chapitre nous allons étudier chaque genre concrètement en le mettant en contexte dans le panorama portugais et ibérique, à l'aide d'une analyse de procédés compositionnels d'après le texte pour chaque œuvre¹⁰³.

Il serait impossible de présenter une étude exhaustive dans le cadre de ce travail et nous avons donc réservé l'analyse plus détaillée aux genres liturgiques avec textes latins. Le manque considérable d'études sur l'emploi de la musique en latin durant les offices liturgiques de cette période nous semble une raison de plus pour poursuivre un travail plus poussé sur les genres latins. Ceux en langue vernaculaires, même s'ils mériteraient des études plus approfondies, nous paraissent plus représentés dans l'historiographie moderne¹⁰⁴. Cette réalité historiographique contrarie en quelque sorte ce qui semble être la réalité de la pratique musicale dans le XVII^e siècle ibérique où la division entre le sacré et le profane n'est absolument pas imperméable, comme le défend le musicologue Carmelo Caballero Fernández-Rufete, spécialiste de la musique vernaculaire dans l'espace ibérique au XVII^e siècle¹⁰⁵. Les deux univers partagent les mêmes

¹⁰³ Pour un regard général voir « 8.1. Procédés compositionnels » (vol. 1, p. 279).

¹⁰⁴ Cette absence d'études sur les genres liturgiques latins dans la péninsule ibérique est manifeste dans l'ouvrage *European music, 1520-1640*. Louise Stein dans son court essai « Music and musicians in Church », à l'intérieur du chapitre « Spain, 1600-1640 », s'intéresse uniquement au *villancico* et n'indique rien à propos de la musique liturgique latine. Voir [Stein, 2006], p. 468-471.

¹⁰⁵ [Caballero Fernández-Rufete, 1997], p. 21.

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

La mise en contexte de chaque genre vise principalement une meilleure compréhension du *cartapácio* MM 51 et de son contenu. Chaque genre demande une étude singulière, chacun étant en soi une réalité particulière impliquant un regard toujours différent. La mise en contexte dans le panorama ibérique est, généralement, primordiale car, comme l'évoque encore Caballero Fernández-Rufete, la musique vocale au Portugal et en Espagne présente à cette période une grande unité fondamentale de style¹⁰⁶.

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

4.1. Répons de Noël

Les répons de Noël sont une forme de chant responsorial chanté à l'office des Matines de Noël, après minuit, servant de commentaire à la lecture des leçons à l'intérieur des trois nocturnes¹⁰⁷. Comme son nom l'indique, c'est une forme où, selon la tradition du plain-chant, une réponse est donnée par le chœur au verset chanté par le soliste. La deuxième partie de la réponse, reprise après le verset, est nommée Réclame. La structure générale est, par conséquent : Répons – Verset – Réclame et c'est la structure suivie par les Répons 2, 4, 5 et 7. Au dernier répons de chaque nocturne, Répons 3, 6 et 8, est ajoutée la partie initiale de la doxologie mineure (*Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto*) et à la suite de laquelle est reprise la Réclame. Ces trois répons sont ainsi structurés : Répons – Verset – Réclame – Doxologie – Réclame, pour clore chaque nocturne. Le premier Répons fait figure d'exception car il comporte également la doxologie et à sa suite est chanté le Répons en entier, et pas seulement la Réclame (voir Tableau 4.1).

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

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

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

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

Les Répons de Noël au Portugal

Aux XVI^e et XVII^e siècles, les Répons de Noël semblent avoir été un genre très peu travaillé par les compositeurs dans le panorama polyphonique européen. José Abreu dénote même que son traitement polyphonique semble être une particularité quasiment unique au territoire portugais¹⁰⁸. Aucune source imprimée ou manuscrite avec une série complète des huit Répons des Matines de Noël ne nous est parvenue en dehors de l'activité musicale portugaise, à l'exception de Giovanni Francisco Anerio (c. 1567-1630)¹⁰⁹. La spécificité portugaise du traitement polyphonique de ce genre liturgique ne trouve même pas de parallèle dans le royaume voisin de Castille où les Répons des Matines semblent avoir été remplacés dès la fin du XVI^e siècle systématiquement par les *Villancicos de Navidad*¹¹⁰. Ces *villancicos* de Noël espagnols sont le plus souvent composés en ensembles de huit, suivis par le *Te Deum*¹¹¹.

Il existe deux recueils complets de Répons de Noël de Duarte Lobo (c. 1565-1646) : huit répons à quatre voix et huit répons à huit voix (en deux chœurs).¹¹² Ces deux recueils d'*Opuscula* ont été imprimés à Anvers en 1602 à la demande de Duarte Lobo lui-même. Étant un grand client de l'*Officina Plantiniana*, le compositeur portugais a commandé à Joannem Moretum l'impression de ces ouvrages dans le but de les distribuer principalement au Portugal. D'après l'étude de la correspondance entre Duarte Lobo et Joannem Moretum, nous savons que l'imprimeur se plaint à Lobo de ne pas réussir à vendre les copies qui ne sont pas parties au Portugal, ayant très peu de clients dans le nord de l'Europe pour ce genre d'ouvrage¹¹³. Ceci

¹⁰⁸ [Abreu, 2013], p. xxi.

¹⁰⁹ Un des rares exemples de Répons de Noël mis en polyphonie en dehors de la tradition portugaise est celui de Giovanni Francisco Anerio (c. 1567-1630). La simple raison de cette exception est qu'Anerio a entrepris la mise en polyphonie de l'intégralité de la liturgie. Ce sont les *Responsoria Nativitatis Domini... Roma, Giovanni Robletti, 1614* (Rism A 1106). Fait intéressant, ce recueil a eu une deuxième édition en 1629 (*Responsorii della natività di Nostro Signor Giesu Christo, con l'invitatorio, Salmo venite exultemus, & Te Deum laudamus. A tre quattro e otto voci... di novo corretti, e dati in luce con una messa à 4. & Motettini a due del Sig. Abundio Antonelli, e til basso continuo per l'organo, Giovanni Battista Robletti, Roma, 1629* (Rism A 1107)), dont un exemplaire est préservé dans les collections de la Bibliothèque du Palácio Nacional da Ajuda à Lisbonne (54-IV-28² à 31² et 32¹). Cette version est une version augmentée avec basse continue.

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

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

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

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

renforce l'idée de que la mise en polyphonie de ce genre liturgique constitue une spécificité fortement portugaise. Et même dans le territoire lusitanien le genre semble être peu mis en musique polyphonique (voir Tableau 4.2). Dans le catalogue conservé de la grande bibliothèque musicale du Roi D. João IV, imprimé en 1649¹¹⁴, seuls les deux recueils de Duarte Lobo sont représentatifs du genre, à côté d'environ mille *vilancicos* de Noël – grands indicateurs et agents du changement esthétique.

Hormis ces deux recueils imprimés, il n'existe que deux autres ensembles manuscrits parvenus de manière complète jusqu'à nous (avec la totalité de huit répons). Un recueil à quatre voix de Estêvão Lopes de Morago († après 1628), maître de chapelle de la cathédrale de Viseu¹¹⁵. Et enfin les huit répons à huit voix présents dans le manuscrit MM 51 de la P-Cug, dont l'édition critique est ici présentée pour la première fois.

Quatre autres sources manuscrites, préservées dans les archives de la P-Cug, contiennent des répons de Noël isolés ou en petits groupes incomplets qui, selon José Abreu¹¹⁶, auraient appartenu à des différents ensembles de huit répons.

Le premier exemple se trouve au dernier folio (f. 115v) du manuscrit MM 32, daté du milieu du XVI^e siècle, où se trouve une partie incomplète et anonyme du répons « *Hodie nobis de caelo* » écrite pour deux voix¹¹⁷. Dans le manuscrit MM 36, vraisemblablement copié par Dom Pedro de Cristo († 1618)¹¹⁸ vers les années 1570 ou 1580, figurent deux groupes incomplets de répons de Noël : 2, 4, 5 et 2, 4, 7¹¹⁹. Et dans le manuscrit MM 8, daté d'après 1610, apparaissent les répons 1 et 6 également signés par Dom Pedro de Cristo (*Dono Petro*)¹²⁰. Une hypothèse est que ce dernier couple de répons de Noël du MM 8 ne soit pas une partie d'un ensemble incomplet de répons, mais qu'il ait été écrit expressément pour compléter les séries composées auparavant dans le MM 36. Malgré cette hypothèse, il manque pourtant le 3^e répons « *Quem vidistis pastores* » à l'ensemble des Répons de Pedro de Cristo. Toutefois et sachant qu'aux Matines de Noël le remplacement des répons par des *vilancicos* devient une pratique fréquente dans le

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

¹¹⁴ *Primeira Parte do Index da Livraria de Musica do... Rey Dom João o IV*, Lisbonne, Paulo Craesbeck, 1649.

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

¹¹⁶ [Abreu, 2013], p. xx.

¹¹⁷ [Rees, 1995], p. 215-227.

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

¹¹⁹ [Rees, 1995], p. 247-253.

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

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

Dans le manuscrit MM 18 on trouve un autre groupe incomplet avec quatre répons de Noël (2, 4, 5, 7) cette fois-ci signés par Dom Pedro da Esperança († 1660)¹²¹. Ces quatre répons ont la particularité d'avoir systématiquement chaque verset écrit pour une voix de soprano avec un accompagnement instrumental en contrepoint fleuri pour dessus de douciane, violon, basse de douciane et basse continue¹²², les premières sections étant écrites à quatre voix (SATB).

En outre, il n'est probablement pas anodin que les répons composés par Pedro da Esperança reproduisent exactement les numéros des répons composés par Pedro de Cristo dans le MM 36 (2, 4, 5 et 2, 4, 7). Il est possible que ces répons polyphoniques n'aient pas appartenu à des ensembles de huit répons aujourd'hui incomplets, mais au contraire que la place de certains répons ait été volontairement laissée vide afin d'être remplacés par des *vilancicos* selon une tradition de *Santa Cruz*. Ou encore, les quatre répons de Pedro da Esperança forment éventuellement, avec les deux répons de Pedro de Cristo au MM 8 (1 et 6), un nouvel ensemble hétérogène de répons où, encore et toujours, le 3^e répons est remplacé. Cette absence du *Quem vidistis pastores* peut même être un choix délibéré, sachant que Pedro da Esperança connaissait parfaitement les sources de Pedro de Cristo. En effet, il semble avoir été l'héritier des cahiers de *Dono Petro* après 1618, ayant même terminé de les remplir, ce qui est notamment le cas du MM 18¹²³.

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

¹²¹ Voir [Rees, 1995], p. 197-199. Dom Pedro da Esperança († 1660) est également un compositeur associé au monastère de *Santa Cruz*.

¹²² Dans la source *Fagotillo, Violim, Bayxão et Guyao*.

¹²³ [Rees, 1995], p. 200.

4. Genres et pratiques compositionnelles portugaises et ibériques

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

Tableau 4.2 - Répons de Noël dans les sources portugaises.

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

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

Dans le choix des tons, il n’y a pas de norme qui s’installe. Si dans son recueil à quatre voix, Duarte Lobo compose les six premiers répons dans le I^{er} ton et les deux derniers dans VII^e ton,

¹²⁴ « *Responsorios da Noute de Natal a 8. vozes.* » : [Nery, 1984], p. 100-101.

¹²⁵ « *Responsorios do Natal a dous córos.* » : [Nery, 1984], p. 166-168.

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

Les deux compositeurs élaborent également des nuances dans l'architecture de la texture vocale. Lobo fait des choix certainement liés à la tradition du plain-chant. Tous les versets (et doxologies) dans les deux recueils de Lobo sont écrits à trois voix¹²⁶, probablement solistes, tandis que les autres sections sont écrites à quatre ou huit voix, selon le recueil, probablement chantées par la *capella* comme nous l'avons vu plus haut. Ce n'est qu'à trois reprises (R.1 et R.3 à 4v ; R.1 à 8v)¹²⁷ que Lobo choisit de commencer le répons à trois voix et d'élargir la texture à la réclame. Lopes Morago choisit cependant, des variations bien moins systématiques entre trois voix et quatre voix¹²⁸.

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

Les Répons de Noël du MM 51

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

¹²⁶ SAT dans les répons avec doxologie et ATB dans les répons sans doxologie.

¹²⁷ Voir « Annexe A » (vol. 1, p. 399) et « Annexe B » (vol. 1, p. 400).

¹²⁸ Voir « Annexe C » (vol. 1, p. 401).

4. Genres et pratiques compositionnelles portugaises et ibériques

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

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

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

Dans son développement contrapuntique, les sections à huit voix (répons et réclame) sont entièrement en déclamation homophonique avec des alternances antiphonales et des passages en tutti sans indépendance harmonique, sans aucune intervention soliste. Les passages en contrepoint imitatif sont réservés aux versets à quatre voix¹²⁹. Par ailleurs, un exemple de contrepoint imitatif sur *cantus firmus* se trouve dans le verset *Ave Maria gratia plena* du répons « 9. *O magnum misterium* » (exemple musical 4.1). Cette différence dans la technique de contrepoint selon la section peut être justifiée et renforcée par la tradition selon laquelle le verset est chanté par des chanteurs solistes (ici quatre chanteurs) et le répons par la *capella* (ici divisée en deux chœurs) avec plus qu'un chanteur par voix.

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

Verso a4 do 4^o Resp[onso]
[f. 9]

1º Ti
A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a

2º Ti
A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a

1º A
A - - - ve Ma - - - ri - -

1º Te
A - ve Ma - ri - -

G

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

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

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

4.2. Psaumes

Les psaumes, construits d'après une collection de 150 poèmes hébreux, se trouvent assemblés dans l'Ancien testament. Destinés, depuis leur origine, à être toujours chantés, ce sont des textes fondamentaux dans la liturgie chrétienne. Ils sont distribués dans les offices de la liturgie des heures de manière à ce que l'intégralité du psautier¹³⁰ soit chantée toutes les semaines¹³¹, chaque psaume étant systématiquement conclu avec la doxologie mineure¹³². Spécifiquement à l'occasion des grandes fêtes du calendrier liturgique, il semble que la mode ibérique au XVII^e siècle appelle le développement des psaumes en formes polychorales pour répondre à la solennité des événements¹³³.

Au sein du répertoire polyphonique dans les sources musicales portugaises, la musique pour les vêpres, et en particulier les psaumes, est très présente¹³⁴. Dans la plupart des sources, les psaumes sont à quatre voix et écrits dans divers styles, notamment en *fabordão*. Néanmoins, nous décrivons et discutons ici les particularités uniquement des psaumes polychoraux, le style adopté dans les psaumes du MM 51 et de la majorité des *Cartapácios* de Coimbra.

Psaumes polychoraux au Portugal dans la première moitié du XVII^e siècle

Avec la destruction de la Bibliothèque Royale de Lisbonne en 1755 et le démantèlement des domaines conventuels en 1834, la quantité de psaumes polychoraux de la première moitié du XVII^e siècle qui nous est parvenue est tout simplement infime. À notre connaissance, les seuls exemplaires accessibles de nos jours sont la collection¹³⁵ de João Lourenço Rebelo¹³⁶ et ceux

¹³⁰ Le psautier est le livre des psaumes.

¹³¹ Voir [Hiley, 1993], p. 25.

¹³² La doxologie est une formule de louange et de reconnaissance à la sainte Trinité, utilisée à la fin des prières chrétiennes. La doxologie mineure est : *Gloria Patri et filio et Spiritui sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper et secula seculorum. Amen.*

¹³³ Voir « 2.2. Effectifs et combinaisons des voix » (vol. 1, p. 54).

¹³⁴ L'office des Vêpres, célébré tous les jours, était l'un des moments le plus solennels de la journée liturgique, ce qui peut justifier le nombre de psaumes mis en polyphonie. Pour un témoignage de ce principe, voir notamment le catalogue de la bibliothèque du palais de Vila Viçosa et son étude par Manuel Joaquim : [Joaquim, 1953].

¹³⁵ Joannis Laurentii Rabello, *Psalmi, tum Vesperarum, tum Completarum. Item Magnificat, Lamentationes et Miserere*, Rome, Mauritii et Amadei Balmontiarium, 1657 ; [Alegria, 1982].

¹³⁶ João Lourenço Rebelo (1610-1661) est le musicien protégé du Roi Dom João IV et son ami proche depuis sa jeunesse à Vila Viçosa où il arrive en 1624 suivant son père Marcos Soares Pereira engagé en tant que maître de chapelle du Duque de Bragança Teodósio II, père de João, le futur Roi Dom João IV. Pour une étude biographique de Lourenço Rebelo voir [Alegria, 1982], p. v-vii.

présents dans les *Cartapácios* de Coimbra¹³⁷. Par conséquent, les psaumes qui se trouvent au sein des *Cartapácios*, pour la plupart polychoraux, sont de grande importance pour l'étude de ce genre particulier dans le panorama portugais.

Un regard sur le catalogue de Dom João IV, dit *Index*, de l'ancienne Bibliothèque Royale de Lisbonne¹³⁸, nous aidera à avoir une perspective globale sur ce genre au Portugal. En ce qui concerne concrètement la musique en langage polychorale, il est possible de vérifier avec l'analyse de l'*Index*, que le Psaume est l'un des genres les plus utilisés. Dans un total de 739 œuvres liturgiques polychorales manuscrites, 153 (20%) sont des psaumes, seulement dépassés par les motets avec 214 unités (29%)¹³⁹. Et avec l'augmentation du nombre de chœurs, le psaume devient le genre le plus fréquent tandis que le motet et la messe deviennent moins utilisés. Ceci peut expliquer la quantité de psaumes polychoraux présents dans les *Cartapácios*, comme nous verrons plus bas, et subséquemment accréditer le monastère de *Santa Cruz* comme étant représentatif de l'activité musicale portugaise.

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

Parmi les psaumes qui se trouvent dans le MM 51, seuls trois sur les cinq se trouvent mis en polyphonie polychorale dans l'*Index* : *Credidi*, *Mirabilia testimonia* et *Principes persecuti*. Le *Credidi* se retrouve six fois mis en musique par quatre compositeurs : Duarte Lobo¹⁴⁰ (dans le IV^e ton, pour 4 et 8 voix) ; Gonçalo Mendes Saldanha¹⁴¹ (dans le VIII^e ton, pour 8 voix) ; Manuel de

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

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

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

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

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

Tavares¹⁴² (dans le III^e ton, pour 11 voix) ; et Gabriel Diaz Besson¹⁴³ (dans le V^e ton, pour [12] voix en triple chœur et VIII^e ton pour [16] en quadruple chœur). Il n'y a donc pas de concordance avec le psaume présent dans le MM 51, écrit dans le I^{er} ton pour huit voix avec *guião*. À Gabriel Diaz Besson sont également attribués les psaumes *Mirabilia testimonia* et *Principes persecuti*, tous deux [pour douze voix] en triple chœur. Ces psaumes sont destinés à l'office de None de tous les jours et leur rare disposition polychorale les destine ici inévitablement à l'office de None d'une fête majeure, probablement l'Ascension comme dans le MM 51¹⁴⁴. Dans sa structure, cet office comporte trois psaumes, dont le deuxième se trouve absent de l'*Index*, au contraire du MM 51 qui nous présente les trois.

Comme indiqué plus haut, hormis les *Cartapácios*, le seul ensemble du XVII^e siècle contenant des psaumes polychoraux qui nous soit parvenu, et le seul à être imprimé, est le recueil de João Lourenço Rebelo¹⁴⁵ publiée en 1657 à Rome par l'imprimeur Maurizio Balmonti. Cet ensemble comprend dix-sept livres de parties séparées conservés dans la « Santini-Bibliothek », aujourd'hui à Bibliothèque du Séminaire Episcopal de Münster¹⁴⁶. Il réunit quatorze psaumes pour les Vêpres (tous polychoraux), quatre *Magnificat*, douze œuvres pour les Complies (dont huit psaumes, cinq d'entre eux étant polychoraux), deux Lamentations et un Miserere¹⁴⁷. La particularité exceptionnelle de cette collection est sans doute la richesse de l'agencement des voix, avec des œuvres comportant jusqu'à seize voix. Seul un des psaumes pour les Vêpres, cinq œuvres pour les Complies et une Lamentation ne sont point polychoraux.

Le compositeur a pris le soin de dater la grande majorité des œuvres et les psaumes polychoraux ont été conçus entre 1638 et 1653. Cet ensemble est ainsi absolument contemporain des psaumes des *Cartapácios* qui datent probablement de 1643 à 1650¹⁴⁸.

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

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

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

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

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

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

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

Parmi les psaumes qui se trouvent dans le manuscrit MM 51 seul le *Credidi* est également mis en musique par Lourenço Rebelo, en 1652. Il est écrit dans le IV^e ton et, comme dans le MM 51, pour huit voix organisées en double chœur et également écrit *ad longum*, doxologie incluse. La composition de Lourenço Rebelo ne présente pourtant pas d'interventions en *concertato*¹⁴⁹, comme nous verrons dans le MM 51, et se limite à des échanges antiphonaux. Les deux psaumes sont composés pour la même combinaison de voix SSAT-SATB¹⁵⁰. Cette observation vaut, en réalité, pour ces deux collections de psaumes (*Cartapácios* et Lourenço Rebelo) car les deux présentent une analogie révélatrice dans la combinaison des voix et qui semble être une caractéristique ibérique dans la période. Le premier chœur est presque systématiquement SSAT et toujours différent du deuxième chœur, le plus souvent SATB¹⁵¹. La discussion sur cette caractéristique identitaire des répertoires polychoraux ibériques au milieu du XVII^e siècle est développée dans « 2.2. Effectifs et combinaisons des voix ».

Comme dans l'*Index*, le *Dixit Dominus* est le psaume le plus présent dans la collection de Lourenço Rebelo, et le seul avec trois versions (pour deux, trois et quatre chœurs). Ceci s'explique sûrement par le fait que c'est le psaume le plus usuel dans les vêpres du calendrier liturgique¹⁵². Cette tendance ne se vérifie pourtant pas dans les *Cartapácios* où le psaume le plus représenté est, étonnamment, le *Credidi*, comme nous le verrons par la suite. Grâce à cette analyse globale et comparative, nous remarquons également que les psaumes *Nisi Dominus*, *Beati omnes* et *Clamavi in toto corde meo* ne sont pas présents parmi les œuvres polychorales de l'*Index* ni dans le recueil de Lourenço Rebelo. La présence de ces trois psaumes polychoraux dans les *Cartapácios* représente une circonstance extraordinaire, le *Beati omnes* se retrouvant même en trois exemplaires (MM 51 et MM 239).

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

¹⁴⁹ Pour une discussion sur le style *concertato* voir « 8.1. Procédés compositionnels » (vol. 1, p. 279).

¹⁵⁰ Le *Credidi* de Rebelo est écrit en clés graves (*c1, c1, c3, c4 / c1 c3, c4, F4 / F4*) et le *Credidi* dans le *cartapácio* en clés aiguës (*g2, g2, c2, c3 / g2, c2, c3, c4 / c4*).

¹⁵¹ Voir [Alegria, 1982] ; voir [Abreu, 2002], p. 104.

¹⁵² Voir « 3.4. Office de Vêpres du *Corpus Christi* » (vol. 1, p. 77).

4. Genres et pratiques compositionnelles portugaises et ibériques

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

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

Par ailleurs, d'autres sources portugaises qui incluent quelques références à des psaumes polychoraux du XVII^e siècle sont : une collection compilée par Francisco da Cruz, frère jésuite, dans les années 1680 incluant des biographies de compositeurs portugais ; le livre *El-Rey D. João o 4^{to}* par Joaquim Vasconcelos qui en 1900 regroupe une correspondance entretenue par le Roi « Restaurateur » ; et la *Bibliotheca Lusitana* de 1759 publiée par Diogo Barbosa Machado incluant des biographies et informations biographiques notamment sur des musiciens portugais¹⁵³.

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

Psaumes dans les *Cartapácios*

Au sein des *Cartapácios*, distribués dans huit manuscrits, il existe trente-quatre psaumes au total, dont cinq appartiennent au manuscrit MM 51. Au sein de ces trente-quatre psaumes figure une copie incomplète d'un psaume à quatre voix de Lourenço Rebelo (*Confitebor tibi*). Les trente-trois autres sont vraisemblablement originaux et *unicæ*¹⁵⁴, destinés aux différents offices liturgiques : Vêpres, Complies et None. Trente-deux d'entre eux sont polychoraux, ce qui témoigne de la grande importance donnée à cette configuration pour les grandes fêtes liturgiques. Comme nous l'avons vu, c'est la seule collection manuscrite de psaumes polychoraux du XVII^e siècle au Portugal. La totalité est vraisemblablement issue de la même main. Cette main est celle du calligraphe à qui l'on doit la majeure partie des œuvres musicales des *Cartapácios* et également l'intégralité du MM 51¹⁵⁵. Dans l'hypothèse où tous les psaumes seraient autographes, nous serions vraisemblablement confrontés à un compositeur chanoine régulier avec une œuvre monumentale¹⁵⁶.

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

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

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

¹⁵⁴ Sources uniques, sans concordances localisées jusqu'à nos jours.

¹⁵⁵ Voir « 5.3. Calligraphies au sein des *Cartapácios* » (vol. 1, p. 232).

¹⁵⁶ Voir « 8.4. L'anonymat » (vol. 1, p. 300).

¹⁵⁷ Dates présentes dans le manuscrit mais sans rapport direct avec les psaumes référencés.

4. Genres et pratiques compositionnelles portugaises et ibériques

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

Les manuscrits MM 49, MM 51 et MM 243 présentent la particularité commune d'avoir tous leurs psaumes écrits pour huit voix en double chœur avec *guião* (quinze au total), ceci étant l'effectif le plus représenté¹⁵⁸ au sein des *Cartapácios*. La deuxième texture vocale la plus fréquente est celle à neuf voix¹⁵⁹ illustrée dans sept psaumes, distribués entre les manuscrits MM 234 et MM 239. Les cinq psaumes restants présentent des textures vocales plus variables : un unique psaume à quatre voix (*Confitebor Tibi*) dans le MM 229 qui est une concordance

¹⁵⁸ Vingt-deux psaumes pour huit voix, avec ou sans *guião*, représentant deux tiers des psaumes.

¹⁵⁹ La neuvième voix présente souvent un caractère soliste (« *vos de fora* ») notamment dans les trois psaumes du MM 234 et dans le *Laetatus sum* du MM 239.

incomplète avec un psaume de João Lourenço Rebelo¹⁶⁰ ; un *Credidi* au MM 238 pour deux et six voix (« *A Duo e A6* ») ; deux psaumes en triple chœur dans le MM 239 ; et enfin l'extraordinaire *Dixit Dominus* à quatre chœurs (pour onze voix et quatre parties instrumentales obligées) présent dans le MM 228¹⁶¹.

Psaumes dans le MM 51

Parmi les trente-quatre psaumes des *Cartapácios*, cinq se trouvent dans le MM 51 dont deux sont spécifiques à l'office des Vêpres du *Corpus Christi* et trois destinés à l'office de None. Le manuscrit MM 51 a la particularité extraordinaire de présenter quasiment l'intégralité de la musique latine écrite pour huit voix en double chœur¹⁶², à l'exception de la calenda de Noël pour voix seule, du répons bref pour la None de l'Ascension « 22. *Ascendo ad patrem meum* » et de la leçon « 5. *Responde mihi* », cette dernière probablement copiée pour combler un vide¹⁶³. Les cinq psaumes que s'y trouvent sont, en effet, tous polychoraux et d'une grande unité stylistique, démontrant chez l'auteur une profonde maîtrise des divers ressorts du langage polychoral : déclamation homophonique ; alternance antiphonale ; quasi-homophonie¹⁶⁴ ; entrées en imitation ; passages en solo par une ou deux voix solistes, le plus souvent par le couple 2^o *Ti* - 1^o *A*¹⁶⁵ ; des passages rapides syllabiques et en imitation ; emploi de plusieurs figures rhétoriques ; contrepoint libre et/ou en imitation sur *cantus firmus*¹⁶⁶, cette dernière pouvant même être dans deux voix simultanément (doxologie de *Credidi*). Dans les parties en *tutti*, les deux chœurs sont souvent traités plus comme un ensemble de huit voix sans indépendance harmonique : les deux parties vocales les plus graves de chaque chœur sont souvent indépendantes, occasionnellement en mouvement contraire en miroir et jamais en mouvement parallèle en unisson ou à l'octave. Le développement formel se détache considérablement de la structure du texte liturgique : sans cadences systématiques à la fin de chaque verset et avec de fréquents tuilages entre les versets.

¹⁶⁰ Il y a huit psaumes à quatre voix de Rebelo et ils se trouvent dans les archives de la Cathédrale de Évora, de la Cathédrale de Elvas, du Palais de Vila Viçosa et de l'Église de *Santa Cruz*. Pour une étude de ces sources et de leurs concordances, voir [Neves Sarriegui, 2015].

¹⁶¹ Le manuscrit MM 228 est composé de deux *cartapácios*, ses trois psaumes étant dans le premier cahier.

¹⁶² La composition du manuscrit MM 51 est, en effet, principalement construite par des œuvres latines ou vernaculaires pour huit voix : Voir « 5.2. Chronologie de la notation du manuscrit » (vol. 1, p. 222).

¹⁶³ Voir « 5.2. Chronologie de la notation du manuscrit » (vol. 1, p. 222).

¹⁶⁴ Pour une définition de quasi-homophonie, voir « 8.1. Procédés compositionnels » (vol. 1, p. 279).

¹⁶⁵ Les voix 2^o *Ti* et 1^o *A* se trouvent, dans la source, dans les deux premières lignes de la partition (voir « 5.1.7. Distribution des voix dans la partition », vol. 1, p. 212).

¹⁶⁶ Psalmodie du plain-chant en valeurs longues, déclamée dans une ou plusieurs voix.

Tous les psaumes présentent la même combinaison de voix SSAT-SATB, typique de la péninsule Ibérique à cette période¹⁶⁷, et sont écrits en clés aiguës, toujours selon la même distribution dans la partition¹⁶⁸, caractéristique des *Cartapácios*¹⁶⁹.

Psaumes pour l'office des Vêpres dans le MM 51

Concernant le contexte liturgique des psaumes, le manuscrit MM 51 trouve un parallèle dans le MM 239 car il contient également les deux psaumes spécifiques aux vêpres du *Corpus Christi* : *Credidi* et *Beati omnes*¹⁷⁰. Ce dernier manuscrit est pourtant composé, du point de vue codicologique, de l'assemblage de deux *cartapácios* (numérotés *cartapácio 10* et *cartapácio 13*) et dans chacun se trouvent deux versions d'un des psaumes : dans le premier, deux *Beati omnes* (en double chœur et en triple chœur), et dans le deuxième, deux *Credidi* (en double chœur et en triple chœur). Ces quatre œuvres sont écrites dans le VIII^e ton tandis que les deux psaumes du MM 51 sont dans le I^{er} ton. Nous pouvons imaginer que les quatre se composent en deux paires selon la texture : deux en double chœur et deux en triple chœur (à raison d'un dans chaque *cartapácio*). Le *Credidi* et le *Beati omnes* du MM 51 ont, en revanche, la particularité d'être contigus et homogènes, tant au niveau formel que stylistique, ce qui renforce leur unité et vraisemblablement leur destination pour un office de vêpres commun. Ces deux psaumes, plus tardifs que les quatre présents dans le manuscrit MM 239 où se trouvent les dates 1646 (f. 4v) et 1647 (f. 79), sont très certainement destinés à la fête du *Corpus Christi* de 1650¹⁷¹. Seuls ces deux psaumes ont été ici groupés, car les trois autres qui complètent cet office¹⁷² sont des psaumes plus communs dans le calendrier liturgique et présents, notamment, dans le *cartapácio* MM 49 (*Dixit Dominus*, *Confitebor Tibi* et *Lauda Jerusalem*), dans le MM 228 (*Dixit Dominus*) et le MM 234 (*Confitebor tibi* et *Lauda Jerusalem*)¹⁷³. Approximativement une génération avant les *Cartapácios*, dans le manuscrit MM 18, également issu du monastère de *Santa Cruz*, les cinq

¹⁶⁷ Voir « 2.2. Effectifs et combinaisons des voix » (vol. 1, p. 54).

¹⁶⁸ Distribution de clés dans la partition, du haut vers le bas : *g2, c2, g2, c3 / c4, c3, c2, g2 / c4*.

¹⁶⁹ Voir « 5.1.7. Distribution des voix dans la partition » (vol. 1, p. 212).

¹⁷⁰ Pour une étude de la composition complète de l'office, voir « 3.4. Office de Vêpres du *Corpus Christi* » (vol. 1, p. 77).

¹⁷¹ Les deux psaumes pour les vêpres du *Corpus Christi* présents dans le MM 51 se trouvent placés après des œuvres destinées à l'Ascension datées de 1650 (f. 35).

¹⁷² Voir « 3.4. Office de Vêpres du *Corpus Christi* » (vol. 1, p. 77).

¹⁷³ Pour l'étude de la distribution de chaque psaume au sein des *Cartapácios*, voir également « 3.4. Office de Vêpres du *Corpus Christi* » (vol. 1, p. 77).

psaumes pour les vêpres du *Corpus Christi* sont regroupés entre les folios 7v et 16. Ces cinq psaumes sont écrits pour quatre voix et attribués à Pedro de Cristo, datés entre 1610 et 1620¹⁷⁴.

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

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

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

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

¹⁷⁴ Voir [Rees, 1995], p. 195-196.

¹⁷⁵ Pour plus d'informations à propos de cette intonation, voir « 10.3. Le plain-chant » (vol. 1, p. 352).



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

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

Le verset [8], premier de la doxologie, présente un changement de l'organisation rythmique, étant écrit en C_3 , tandis que tout le reste du psaume est écrit en C. Dans ce même verset, des citations de la deuxième phrase de la psalmodie simple du 1^{er} ton sont en valeurs longues – *la-sol-fa-la-sol-fa-mi-ré* – (voir figures 4.2 et 4.3), pendant que les autres voix sont en contrepoint imitatif et libre¹⁷⁷. Ce dispositif compositionnel est très commun dans la tradition des psaumes et semble puiser son origine dans l'écriture sur *cantus firmus* héritée de la pratique du *cantus super librum*¹⁷⁸.

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

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

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



Figure 4.2 - Intonation psalmodie simple du 1^{er} ton (*Primeyro tom*) selon [Talésio, 1628], p. 56.

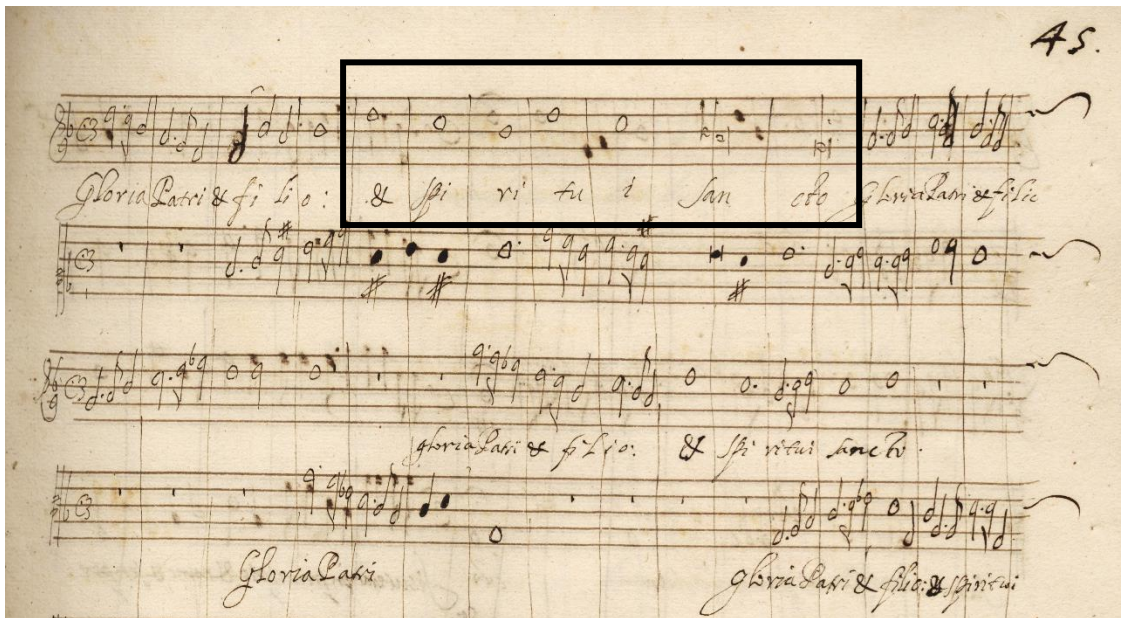


Figure 4.3 - MM 51, f. 45 (1^{er} chœur) : citation de la 2^{ème} phrase de la psalmodie simple du 1^{er} ton dans le verset [8] de « 26. Credidi » (m. 77-85 au 2^o Ti).

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

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

4. Genres et pratiques compositionnelles portugaises et ibériques

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

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

Le texte est principalement déclamé en homophonie et en dialogue antiphonal, mais avec quelques exceptions qui introduisent de la variété contrapuntique : au début du verset [3] avec des entrées en imitation au 1^{er} chœur ; au début de la deuxième section du verset [4], sur le texte « *in circuitu mensae tuae* »¹⁸⁰, toutes les voix rentrent décalées avec un motif de cinq notes en mouvement conjoint ascendant ou descendant (ou les deux), en valeurs courtes (♪) ou longues (♫) comme un *cantus firmus* non-liturgique ; le verset [5] est entièrement en solo par le couple de voix 2^o *Ti* et 1^o *A*, ce qui est typique du MM 51 (style *concertato*), le début de la phrase¹⁸¹ étant entrecoupé par des silences rhétoriques sur le texte « *Ecce sic* »¹⁸² ; et enfin, le

¹⁷⁹ Pour un regard sur la structure de l'office des Vêpres, voir « 3.4. Office de Vêpres du *Corpus Christi* ».

¹⁸⁰ « 27. *Beati omnes* » (vol. 2, p. 347) : m. 47-56.

¹⁸¹ « 27. *Beati omnes* » (vol. 2, p. 347) : m. 63-69.

¹⁸² « 20. *Clamavi in toto corde meo* » (vol. 2, p. 269) : m. 261-263. Voir « 8.3. Rhétorique musicale » (vol. 1, p. 295).

2^o *Ti* expose, à la clôture du psaume¹⁸³, la deuxième section de la psalmodie du 1^{er} ton en *cantus firmus* (c.f.) – *la-sol-fa-la-sol-fa-mi-ré* (figure 4.2) –, semblablement au « 26. *Credidi* ».



Figure 4.4 - MM 51, f. 49v : citation de la psalmodie simple du 1^{er} ton dans « 27. *Beati omnes* » (m. 138-144 au 2^o *Ti*).

Le texte du psaume est mis en musique dans la mensuration rythmique C3 et la doxologie est entièrement en C.

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

4. Genres et pratiques compositionnelles portugaises et ibériques

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

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

Psaumes pour l'office de None dans le MM 51

Le manuscrit MM 51 est le seul dans l'ensemble des *Cartapácios* à contenir des psaumes qui ne sont pas destinés à l'office des Vêpres : « 19. *Mirabilia testimonia tua* » ; « 20. *Clamavi in toto corde meo* » et « 21. *Principes persecuti* ». Ces trois psaumes sont destinés à l'office de None¹⁸⁴ et présentent seize versets issus du psaume 118, selon la tradition séculaire et contrairement à la tradition monastique médiévale de huit versets¹⁸⁵.

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

¹⁸⁵ Voir [Harper, 1991], p. 99 et [Asensio, 2003], p. 269.

Lors de l'étude des psaumes polychoraux de l'*Index*, nous avons vu que l'introduction de polyphonie polychorale se fait rarement dans l'office de None. De plus, il semble que l'introduction de polyphonie dans les psaumes destinés à cet office concerne rarement l'intégralité du texte liturgique¹⁸⁶. Dans le manuscrit de Manoel Cabreira¹⁸⁷, conservé dans les archives départementales de Braga, ces trois psaumes pour la None ne présentent, en effet, de la musique polyphonique que pour deux ou trois versets : dans le *Mirabilia testimonia tua* pour les versets [2] et [5] ; dans le *Clamavi in toto corde meo* pour les versets [2], [9] et [16] ; et dans le *Principes persecuti* pour les versets [2], [10] et pour la doxologie. Parmi les trois psaumes dans le MM 51, seul le deuxième (« 20. *Clamavi in toto corde meo* ») est, de manière surprenante¹⁸⁸, écrit *ad longum*. Les deux autres ne présentent qu'une partie du texte liturgique mis en polyphonie.

Un autre manuscrit issu du monastère de *Santa Cruz* et conservé à la P-Cug présente en polyphonie les trois psaumes pour l'office de None accompagnés de l'hymne pour le même office¹⁸⁹. C'est le manuscrit MM 18, daté de la première moitié du XVII^e siècle¹⁹⁰, qui contient trois psaumes écrits pour quatre voix : *Mirabilia testimonia tua* (f. 60v-64) attribué à D. Gaspar, le *Clamavi in toto corde meo* (f. 65v-67) et le *Principes persecuti* (67v-69) attribués à D. Pedro da Esperança. Ces trois psaumes présentent de la polyphonie pour les versets impairs (1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15 et 17), alternant vraisemblablement avec plain-chant dans les versets pairs.

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

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

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

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

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

¹⁹⁰ Voir [Rees, 1995], p. 195-200.

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

4. Genres et pratiques compositionnelles portugaises et ibériques

Noa. A 8. Psalmo 19 [f. 20v]

The musical score is for a setting of Psalm 19. It features eight vocal parts: 1^o Tiple, 2^o Tiple, 1^o Alto, 1^o Tenor, 3^o Tiple, 2^o Alto, 2^o Tenor, Baixo, and Guião. The score is divided into sections [3], [1], [2], [4], [5], [6], [7], [8], and [9]. The lyrics are in Latin, including 'il - lu - mi - nat, de - cla - ra - ti - o' and 'De - cla - ra - ti - o ser - mo num tu - o rum il - lu - mi - nat, de - cla - ra - ti - o'. The score includes various musical notations such as rests, notes, and bar lines.

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

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

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

Texte	Procédés compositionnels
[2] <i>Declaratio sermonum tuorum illuminat,</i>	Solo : 2 ^o Tiple + 1 ^o Alto
<i>illuminat</i>	Homophonie : Tutti
<i>Declaratio</i>	Homophonie : Chœur 1
<i>sermonum tuorum</i>	Homophonie : Chœur 2
<i>illuminat,</i>	Homophonie : Tutti
<i>et intellectum</i>	Solo : 2 ^o Tiple
<i>dat parvulis.</i>	Contrepoint imitatif : Tutti
[6] <i>Redime me a calúniis hominum :</i>	Solo : 1 ^o Tiple + 2 ^o Tiple
<i>ut custodiam mandata tua.</i>	Contrepoint imitatif : Tutti
[7] <i>Faciem tuam ilumina</i>	Contrepoint imitatif : Chœur 1
<i>super servum tuum :</i>	Contrepoint imitatif : Tutti
<i>et doce me</i>	Solo : 1 ^o Tiple + 2 ^o Tiple
<i>iustificaciones tuas,</i>	Homophonie avec quasi-homophonie : Chœur 2
<i>tuas.</i>	Homophonie avec quasi-homophonie : Tutti
[11] <i>Tabescere me fecit zelus meus,</i>	Homophonie : Chœur 1
<i>zelus meus,</i>	Homophonie : Chœur 2

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

Le psaume « 20. *Clamavi in toto corde meo* » est l'œuvre la plus longue du manuscrit, avec 324 mesures. Comme dans le *Beati omnes*, le texte du psaume est composé dans la mensuration C3 et la doxologie est entièrement en C. La texture est, une fois de plus, travaillée avec grande liberté et diversité. La déclamation est généralement développée en homophonie, avec dialogue et répétition antiphonales et avec quasi-homophonie, mais toujours intercalée et variée avec des entrées en imitation et des solos, soit par le couple de voix 1^e Tiple et 2^e Tiple (aux versets [3] et [9]) soit par un solo au 2^e Tiple (aux versets [1], [5], [8] et [14]). Le solo initial du verset [5] est particulier, car il peut être lu comme n'étant plus que le résultat des entrées en imitation qui laissent la première entrée seule pendant six mesures. Un autre solo particulier est celui du verset [6] où le 2^e Tiple expose le *cantus firmus*, comme nous le verrons plus loin. Une ultime intervention solo miniature se trouve dans le *Amen* finale, encore par le 2^e Tiple, témoignage d'une alternance solo-tutti jusqu'à la petite échelle.

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

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



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

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

Un autre passage, au verset [4], présente des motifs en valeurs longues mais qui ne sont pas des citations de la psalmodie, à l'instar du verset [4] du *Beati omnes*. Enfin, signalons une intéressante figure rhétorique qui se trouve dans le verset [14], au solo du 2^o Tiple, où des silences ponctuent le chant ajoutant de l'émotion à la déclamation soliste¹⁹².

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

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

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

4. Genres et pratiques compositionnelles portugaises et ibériques

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

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



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

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

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

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

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

4.3. Hymnes

Les hymnes sont des compositions traditionnellement strophiques chantées aux offices divins, en louange¹⁹³ à Dieu, à la Vierge ou aux Saints, qui se distinguent des psaumes et des cantiques en raison de leurs textes non bibliques. Ces textes ont été compilés principalement entre le IV^e siècle et le XIII^e siècle¹⁹⁴.

L'hymnaire, livre contenant les hymnes destinés à être chantés pendant les offices liturgiques, est souvent joint au psautier qui, quant à lui, est complémentaire de l'antiphonaire¹⁹⁵. Aux Matines et aux heures mineures (Prime, Sexte et None) l'hymne se place au début de l'office avant les psaumes ; aux Laudes, Vêpres et Complies, l'hymne se trouve après les psaumes et les lectures¹⁹⁶.

Il semble que dès l'origine de la mise en polyphonie des hymnes, ceci ait toujours été fait *ad longum* sans alternance avec le plain-chant¹⁹⁷. Mais à partir du XVI^e siècle, comme pour d'autres genres liturgiques, les hymnes sont généralement fixés en musique polyphonique alternant les strophes. Cette démarche compositionnelle renforce l'importance génératrice du plain-chant et est, d'une certaine façon, liée également à une logique d'économie de place dictée par le monde de l'imprimerie.

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

¹⁹³ Le terme latin *hymnus*, nom masculin, tient son origine du terme grec *hymnos* qui désigne un chant ou un poème principalement en l'honneur d'un dieu ou d'un héros. Voir : Robert Le Gall, *Dictionnaire de liturgie*, Chambray, C.L.D., 1982, p. 134.

¹⁹⁴ [Harper, 1991], p. 302.

¹⁹⁵ [Harper, 1991], p. 62.

¹⁹⁶ Dans les Complies monastiques, l'hymne peut éventuellement se trouver après les psaumes et avant les lectures : [Harper, 1991], p. 80. Pour l'étude du contexte des hymnes du MM 51, voir « 3. Contextes liturgiques ».

¹⁹⁷ C'est notamment le cas du *Christe Redemptor omnium* présent dans le P-Cug MM 32, f. 107v-110, daté de milieu du XVI^e siècle. Voir [Owens, 1995], p. 215.

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

Dans l'étude de ce genre en particulier nous avons besoin d'un regard sur le panorama ibérique avant l'étude du cas portugais, étant donné les particularités de la tradition hymnistique ibérique, notamment la composition d'après des mélodies grégoriennes régionales, et également en raison de la circulation de sources espagnoles et leurs copies dans les manuscrits portugais¹⁹⁹.

Les hymnes dans la péninsule ibérique

Dans le contexte culturel ibérique, le premier cycle d'hymnes à être imprimé semble être celui de Diego Ortiz²⁰⁰ (c. 1510-c. 1570), maître de chapelle à Naples, en 1565, où se trouvent 35 hymnes composés essentiellement pour les strophes paires et avec nombreuses citations grégoriennes²⁰¹. Plus tard, Tomás Luís de Victoria²⁰² (1548-1611) publie 32 hymnes dans son hymnaire de 1581. Victoria met en musique également les strophes paires²⁰³ et le plain-chant est toujours présent dans la première phrase de la strophe mise en musique. Ses hymnes sont plutôt simples et sans artifices contrapuntiques élaborés.

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

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

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

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

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

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

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

Les cycles d'hymnes de Francisco Guerrero²⁰⁴ (1528-1599) et Juan Navarro²⁰⁵ (1528-1580), publiés respectivement en 1584 et 1590, fixent également en musique polyphonique généralement les strophes paires et citent toujours la mélodie du plain-chant dans une des voix. Ces deux compositeurs, contrairement à Victoria, explorent dans leurs hymnes les canons et apportent un remarquable niveau de développement contrapuntique, particulièrement dans la dernière strophe.

En 1613, Juan Esquivel Barahona²⁰⁶ (c. 1560 - après 1625) fait publier un volumineux recueil divisé en trois livres²⁰⁷ : le premier contenant des œuvres pour la messe ; le deuxième dédié aux magnificat ; et le troisième avec des hymnes et psaumes, où se trouvent 31 hymnes organisés selon le calendrier liturgique²⁰⁸. Ces hymnes présentent un contrepoint simple sans canons et Esquivel met en musique, comme ses prédécesseurs, principalement les strophes paires et toujours uniquement une ou deux strophes²⁰⁹.

Les mélodies grégoriennes suivies par ces compositeurs espagnols sont quelques fois différentes de celles employées à Rome, et notamment par Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) dans son cycle d'hymnes²¹⁰. Victoria, pourtant élève de Palestrina, actif à Rome et malgré ce que pourrait laisser entendre le titre de sa collection : *Hymni totius anni secundum Sanctae Romanae Ecclesiae*²¹¹, compose des hymnes avec des *cantus firmi* d'après les mélodies grégoriennes espagnoles. Ces variantes ibériques sont généralement dénommées mélodies « *more hispano* »

²⁰⁴ Francisco Guerrero, *Liber Vesperarum*, Rome, Dominici Basae (Alessandro Gardano), 1584.

Dans cette collection de Guerrero, publiée à Rome à l'occasion de son séjour romain, se trouvent 24 hymnes parmi un total de 45 œuvres.

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

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

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

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

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

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

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

par les théoriciens²¹², d'après le terme utilisé par Victoria dans son hymne *Pange lingua* suivant le grégorien espagnol, en opposition à son *Pange lingua* écrit selon le plain-chant romain²¹³. Juan Esquivel, également, et ce malgré l'obtention de la licence pour la publication de sa collection grâce à sa conformité au Bréviaire Romain de 1602 du Pape Clément VIII, écrit des hymnes d'après mélodies *more hispano*²¹⁴.

Pendant les XVI^e et XVII^e siècles, en effet, nombreuses sont les cathédrales et les monastères ibériques qui semblent garder l'utilisation de sources hymnistiques régionales, non seulement pour le plain-chant, mais également pour les textes, contre les impératifs fixés par le Concile de Trente et par Rome²¹⁵. Ceci est le cas du monastère de *Santa Cruz* de Coimbra, comme nous le verrons dans l'étude de l'hymne *Christe redemptor omnium* présent dans le MM 51.

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

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

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

²¹⁴ Voir [Walkley, 2010], p. 65, 72.

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

De Carlos Patiño²¹⁶ (1600-1675) seuls trois hymnes sont connus : deux à huit voix et un à quatre voix avec basse continue. Tous trois sont composés dans le style des motets et basés sur le plain-chant, le *Pange lingua* étant encore selon la mélodie *more hispano*²¹⁷.

Les hymnes au Portugal

Dans le panorama musical portugais, les sources polyphoniques incluant des cycles d'hymnes sont rares. Un exemple figure dans le manuscrit *Vespera*²¹⁸ de 1628 d'Estêvão Lopes de Morago (c. 1575, après 1628), maître de chapelle de la cathédrale de Viseu, avec 18 hymnes à quatre voix²¹⁹. Morago compose ses hymnes selon la tradition, en citant toujours la mélodie de l'hymne et avec l'alternance des strophes, les paires étant généralement mises en polyphonie. Signalons qu'il existe également divers recueils comportant des hymnes, probablement de plusieurs compositeurs pour la plupart anonymes, dans les archives de Vila Viçosa et de la cathédrale de Lisbonne²²⁰.

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

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

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

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

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

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

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

L'hymne *Christe redemptor omnium* est destiné aux offices de Matines et de Vêpres de Noël. Au sein du manuscrit MM 51 il se trouve noté à la suite de la collection des huit répons des Matines, ce qui sous-tend sa destination à cet office florissant de la période de Noël²²¹. Dans le Bréviaire Romain publié en 1631, il est un des hymnes entièrement réformé par le pape humaniste Urbain VIII²²². L'hymne *Christe redemptor omnium* est alors remplacé par le *Jesu redemptor omnium*. Le monastère de *Santa Cruz* de Coimbra n'a pourtant pas pris en compte cette réforme, comme en témoigne l'hymne du MM 51 daté de 1649, contrairement à la cathédrale de la même ville qui présente le *Jesu redemptor omnium* dans son hymnaire (P-Cug MM 1). À *Santa Cruz* s'incarne ainsi l'une des exceptions régionales vers 1650 aux principes de Rome²²³.

L'auteur du MM 51 compose le « 14. *Christe redemptor omnium* » selon la tradition²²⁴, alternant les strophes – seules les strophes impaires étant mises en polyphonie. Les strophes 3, 5 et 7 ne présentent pourtant pas les deux premiers vers, particularité qui, à notre connaissance, ne trouve pas de modèles identiques. Sachant que souvent les textes des hymnes servent également à la composition de motets, ceci pourrait éventuellement être un indice d'une utilisation avec fonction de motet. Nonobstant, les indications « 1^o verso », « 3^o verso », etc., au début de chaque strophe témoignent indubitablement de sa fonction d'hymne²²⁵. Il s'agit ainsi d'un genre et d'un répertoire qui confortent l'hypothèse d'une réelle versatilité des formes.

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

²²¹ Voir « 3.2. Office de Matines de Noël » (vol. 1, p. 72).

²²² Voir [Lenti, 1993].

²²³ Voir les commentaires dans la rubrique « Observations texte » de l'apparat critique « 14. *Christe redemptor omnium* » (vol. 2, p. 50).

²²⁴ Les hymnaires de Victoria, Guerrero, Palestrina, Navarro e Esquivel tous présentent l'hymne *Christe redemptor omnium*.

²²⁵ L'indication correcte serait en effet « strophe », et non pas « verset ». Détail terminologique visiblement peu important pour le chanoine-musicien de *Santa Cruz*.

²²⁶ Voir « 8.1. Procédés compositionnels » (vol. 1, p. 279).

45 5^e verso
[f. 14v]

1^{er} Ti
2^e Ti
1^{er} A
1^{er} Te
3^e Ti
2^e A
2^e Te
B
G

52

1^{er} Ti
2^e Ti
1^{er} A
1^{er} Te
3^e Ti
2^e A
2^e Te
B
G

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

²²⁸ Voir [Owen, 1995], p. 255.

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



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

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

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

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

le chanoine Estêvão Gonçalves Neto à D. João Manuel, Archevêque de Viseu entre 1610 et 1625, témoignant ainsi de l'usage de cette même variante psalmique à la cathédrale de Viseu²³⁰.

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

Le *Christe redemptor omnium* du MM 51 présente ainsi la confirmation d'une tradition hymnistique, à l'entremise d'une composition pour les strophes impaires basée sur une variante régionale de la mélodie grégorienne, à laquelle l'auteur adjoint des procédés compositionnels s'accordant à l'esthétique qui domine le panorama musical ibérique, tels que le langage polychorale et le style *concertato*, caractéristiques également généralisées dans le manuscrit MM 51²³¹.

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

Le *Rerum Deus tenax vigor* est l'hymne destiné à l'office de None pour tous les jours. Comme pour les autres heures mineures, cet hymne évoque l'heure du jour à laquelle l'office est célébré. Et, comme tous les hymnes avec un texte fixe dans les offices des heures mineures et des Complies, il peut être sujet à des variantes mélodiques selon la catégorie liturgique du jour²³², présentant une version différente notamment les jours communs de l'année (*In feriis per annum*) et aux fêtes solennelles (*In festis*). Dans le manuscrit MM 51, le titre « Hymne de None » (*Himno da Noa*) du « 18. *Rerum Deus tenax vigor* » ne laisse aucun doute quant à sa fonction liturgique visant certainement une fête solennelle, au vu de sa mise en polyphonie polychorale²³³. Celui-ci est vraisemblablement pour l'Ascension, étant donné le répons bref qui,

²³⁰ [Joaquim, 1961], p. 109-110.

²³¹ Voir « 2.2. Effectifs et combinaisons de voix » (vol. 1, p. 54) et « 8.1. Procédés compositionnels » (vol. 1, p. 279).

²³² Voir [Ascensio, 2011], p. 293-294.

²³³ Voir « 2.2. Effectifs et combinaisons des voix » (vol. 1, p. 54).

dans la composition du manuscrit, suit les psaumes accompagnant l'hymne dans l'office de None²³⁴.

Cet hymne, visiblement, est rarement mis en polyphonie dans la liturgie. Parmi les compositeurs espagnols cités plus haut, seul Juan Navarro semble avoir composé sur ce texte dont l'on trouve un exemplaire dans son hymnaire d'Ávila de 1565²³⁵. Dans le catalogue du Roi Dom João IV se trouve également une seule œuvre homonyme polychorale écrite en double chœur de Gabriel Díaz Bessón (voir « Annexe D »). Dans le manuscrit de Manoel Cabreira de la cathédrale de Braga se trouve un *Rerum Deus tenax vigor* en polyphonie à quatre voix uniquement pour la deuxième strophe, témoignant probablement une alternance avec le plain-chant dans la première et troisième strophe. Au sein du monastère de *Santa Cruz*, la mise en polyphonie de cet hymne se retrouve dans le MM 18 (f. 58v-60) conservé à la P-Cug, dans une version anonyme à quatre voix (*In festo Ascensionis Dñi. Ad nonam cu~ 4 voc.*)²³⁶. Dans cette œuvre seules la première strophe et la doxologie (*Gloria tibi Domine*) sont mises en polyphonie (figure 4.11).

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

²³⁴ Voir « 4.5. Répons bref » (vol. 1, p. 139) et « 3.3. Office de None de l'Ascension » (vol. 1, p. 75).

²³⁵ Les hymnes de Juan Navarro dans sa collection d'Ávila de 1565 sont : *Quodcunque in orbe, Lauda fidelis, Decora lux, Miris modis, Te splendor, Placare Christe, Rerum Deus, Pange lingua, Tristes erant, Deus tuorum, Deus tuorum, Iste confessor*. Voir Maria Asunción Gómez Pintor, *Juan Navarro. Labor compositiva en Castilla y León: Estudio analítico de su producción himnódica en Ávila (1565)*, Collection Música Española del Renacimiento N. 1, Madrid, Sociedad 'V Centenario del Tratado de Tordesillas', 1997.

²³⁶ Le manuscrit P-Cug MM 18 a la particularité d'avoir l'hymne de None groupé avec les trois psaumes pour le même office, témoignant de la pratique polyphonique au sein de l'office de None. Voir [Rees, 1995], p. 195-200 ; voir « 4.2. Psaumes » (vol. 1, p. 91) et « 3.3. Office de None de l'Ascension » (vol. 1, p. 75).

Figure 4.11 - P-Cug MM 18, f. 58v-59 : 1^{ère} strophe du *Rerum Deus tenax vigor*.Tableau 4.12 - Structure et distribution des procédés compositionnels dans « 18. *Rerum Deus tenax vigor* ».

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

Tout le 1^{er} membre de la 1^{ère} strophe de cet hymne témoigne de grands changements compositionnels²³⁷. Lors de ces changements, la mélodie introductive, qui vraisemblablement cite une mélodie grégorienne (au 2^o Tiple), a été beaucoup altérée, ce qui peut expliquer une hésitation sur la base du plain-chant à suivre pour la composition. Cette problématique et les divergences trouvées entre les sources sont probablement liées à la diversité de variantes mélodiques des hymnes ou encore à la croissante autonomie de la polyphonie par rapport au chant grégorien. La première solution ne semble pas coïncider avec aucune source de plain-chant trouvée et la solution finale n'évoque que partiellement une mélodie grégorienne, comme nous le verrons par la suite. La mélodie de cette dernière finale ne suit pas la mélodie

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

grégorienne présente dans l'hymnaire de *Santa Cruz* conservé dans la P-Cug²³⁸. Dans l'hymnaire de la cathédrale de Coimbra²³⁹, déjà mentionné à l'occasion de l'étude du texte du *Christe redemptor omnium*²⁴⁰, la mélodie du *Rerum Deus tenax vigor* ne semble pas non plus être la provenance de la citation grégorienne au MM 51²⁴¹. La mélodie n'est pas non plus concordante avec le *Liber Usualis*²⁴² qui, d'ailleurs, diffère également des hymnaires de *Santa Cruz* ou de la Cathédrale. Dans un *Diurnale* plus tardif issu du monastère de *Santa Cruz*, un grand manuscrit en parchemin copié en 1741 ayant appartenu à une collection monumentale de livres de plain-chant compilée au XVIII^e siècle au monastère, se trouvent les hymnes de l'office de None pour tous les jours et toutes les fêtes²⁴³. D'après sa consultation aucune mélodie, y compris celle pour la fête de l'Ascension, n'a pas de correspondance avec l'hymne du MM 51. La seule mélodie la plus proche est destinée à la fête de Saint Michel, avec le profil *ré-ut-ré-fa-mi-ré-ut*, d'où peut être décliné l'intonation *ré-fa-ré-ut-fa-mi-ré-ut* présente dans le MM 51. Nous n'avons, pourtant, aucune explication quant à ce rapport hypothétique entre une mélodie pour la fête de Saint Michel et l'hymne très vraisemblablement pour l'Ascension. Une autre correspondance grégorienne hypothétique se repère dans l'*Antiphonale monasticum*, publié par l'Abbaye de Solesmes en 1934, où figure une mélodie pour les Complies²⁴⁴ à laquelle l'hymne du MM 51 semble avoir pu emprunter son intonation *ré-fa-ré-ut-fa*. Toutefois la suite de la composition n'a pas de correspondance car la mélodie du MM 51 descend (*ré-fa-ré-ut-fa-mi-ré-ut*) et celle du *Antiphonale monasticum* monte (*ré-fa-ré-ut-fa-sol-la*).

²³⁸ P-Cug MM 37, p. 114. Dans l'hymnaire de *Santa Cruz* cet hymne apparaît uniquement pour l'office de None du dimanche des Rameaux.

²³⁹ P-Cug MM 1, f. 68v-69.

²⁴⁰ Voir la rubrique *Observations texte* de l'apparat critique « 14. *Christe redemptor omnium* » (vol. 2, p. 50).

²⁴¹ La divergence vérifiée avec le *Christe redemptor omnium* entre le choix des sources hymnistiques à *Santa Cruz* et à la cathédrale de Coimbra se confirme ainsi également avec le *Rerum Deus tenax vigor*.

²⁴² Voir [*Liber Usualis*, 1961], p. 245.

²⁴³ P-Cug MM 254, p. 217-266. *Diurnale seu horarium romanum Pars Prima Continens Primam, tertiam, Sextam et Nonam cum Hymnis fere omnibus secundum diversos tonos, tam pro officio Tempore, quam pro Fectivo, ac. Resp. brevibus ad illas pertinentibus; et in fine reperetur Stella Coeli Scripta. Quodam Canonico Regulari Reformato, in hoc Reguli Reformato Monasterio S. Crucis Collimbriensis; Anno Domini M.DCC.XLI. Secundae Reformationis XVIII.*

²⁴⁴ Mélodie de l'hymne *Te lucis* dans *Tonus Hymni ad Completorium in Festo Pentecostes*, avec l'indication *Sic cantatur et terminatur Hymni per totam Octavam ad Primam, Sextam et Nonam*. Voir [*Antiphonale monasticum*, 1934], p. 520.

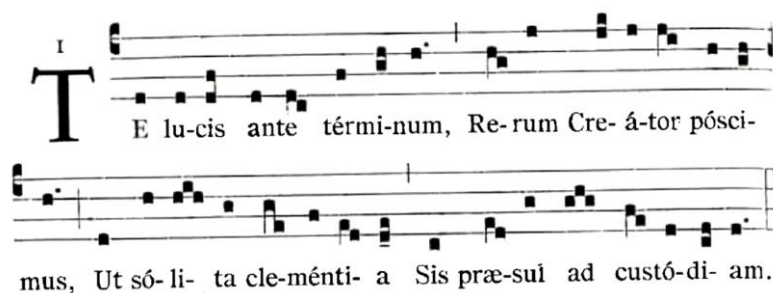


Figure 4.12 - Hymne *Te lucis* dans le [*Antiphonale monasticum*, 1934], p. 520, dont l'intonation est concordante avec celle du *Rerum Deus tenax vigor* du MM 51.

Cette même mélodie de plain-chant se trouve exposée dans le *Rerum Deus tenax vigor* anonyme du manuscrit MM 18 (f. 58v-60), déjà cité, conservé à la P-Cug et probablement copié entre 1610 et 1620 au monastère de *Santa Cruz* (figure 4.5). En outre, un hymne homonyme d'Estêvão de Brito (c. 1570-1641)²⁴⁵ dans le manuscrit Ms. VII (*Psalmi Hymnique per Annum*, f. 37v-38) des archives de la Cathédrale de Malaga en Espagne²⁴⁶, utilise également cette mélodie grégorienne comme source compositionnelle, ici citée au complet dans une des voix. Ces deux hymnes, issus de sources ibériques, pourraient témoigner d'une mélodie grégorienne utilisée dans la péninsule pendant le XVII^e siècle pour cet hymne de None, référenciée partiellement dans l'hymne du MM 51, et pour laquelle nous n'avons toutefois pas trouvé de source historique en plain-chant.

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

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

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

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

4.4. Calendas de Noël

Calenda

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

Si au XVI^e siècle la déclamation ou chant solo traditionnel de la calenda semble avoir été lentement remplacée par la polyphonie dans la péninsule ibérique, au XVII^e siècle il existe des sources qui indiquent le remplacement de la calenda par un *vilancico*, particulièrement à Noël²⁴⁸. Ce remplacement est probablement à l'origine de l'assimilation présentée dans le *New Grove*.

Le *vilancico* qui remplace la calenda latine de Noël (liturgique) semble alors avoir pris son nom. En outre, par la suite une danse qui semble accompagner le genre vernaculaire porte également le même nom de calenda dans les nouveaux mondes²⁴⁹.

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

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

²⁴⁸ « It seems that in seventeenth-century Salamanca, they were replaced by villancicos sung in Castilian: for example, a Villancico para la Kalenda en el día de Navidad. See GARCÍA FRAILE, Dámaso, ed.: *Catálogo Archivo de Música de la Catedral de Salamanca. Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1981.* » : Bernadette Nelson, « A little known part-book from Toledo. Music by Morales, Guerrero, Jorge de Santa María, Alonso Lobo and others in Barcelona, Instituto Español de Musicología, Fondo Reserva, MS 1 », *Anuario Musical*, n° 65 (janvier-décembre 2010), p. 25-56, p.44.

²⁴⁹ Voir [Stevenson, 1968], p. 488.

être sortie de l'espace liturgique de Noël en migrant sur les champs de travail²⁵⁰. Dans le manuscrit MM 51, nous sommes clairement face à la première définition de calenda.

À l'origine « calenda » est un mot latin formé d'après *calare* et issu du grec *kaleo*, qui signifie appeler, annoncer. C'est le texte narratif, largement repris du Martyrologe romain, qui est lu chaque jour à la fin l'office de Prime²⁵¹, annonçant la liste des saints que l'on fêtera le jour. Nous retraçons les origines du martyrologe dans les premiers calendriers de l'Église où sont inscrits les noms des martyrs dont la mémoire est célébrée chaque année, remontant pense-t-on au IV^e siècle. Au cours du Moyen Âge les listes intègrent les noms de plusieurs saints, d'évêques, de vierges et de confesseurs de la foi, jusqu'à la première édition du Martyrologe romain en 1584 par Grégoire XIII²⁵², peu après le Concile de Trente. Le Martyrologe romain célèbre ainsi les saints inscrits dans la tradition des livres romains et des canonisations-béatifications et autres confirmations de culte auxquelles les papes ont procédé depuis le XVI^e siècle. Pour chaque personnalité sont décrits le lieu et la date de la mort (ou naissance dans l'assemblée des saints : *dies natalis*) et un bref éloge de nature historique.

Calenda de Noël

Le 25 décembre, aux prières de l'office de Prime, est déclamé l'éloge le plus poétique et solennel du Martyrologe romain²⁵³. C'est concrètement la longue annonce du jour de la Nativité de Jésus-Christ dans le contexte des calendriers judaïque et romain. Et à sa suite peuvent être annoncés également les saints célébrés le 25 décembre, notamment sainte Anastase, saint Pierre Nolasci Confesseur, sainte Eugénie. Voici le texte complet du Martyrologe romain correspondant au 25 décembre selon l'édition de 1749 du Pape Benoit XIV²⁵⁴ :

²⁵⁰ Voir [Nettel, 1946], p. 59–62.

²⁵¹ Voir « 3.1. Office de Prime de Noël ».

²⁵² Voir [Asensio, 2003], p. 148.

²⁵³ Aujourd'hui la calenda peut être proclamée aux premières vêpres de Noël, dans la Vigile préparatoire, dans le rite d'entrée de la Messe de Minuit ou de la Messe principale du jour.

²⁵⁴ <http://www.liturgialatina.org/martyrologium/35.htm>, page consultée le 04/05/2016.

4. Genres et pratiques compositionnelles portugaises et ibériques

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

25 Decembris

*.F

Octavo Kalendas Januarii. Luna...

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

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

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

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

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

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

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

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

R./ Deo gratias.

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

Dans l'*Index* de la Bibliothèque Royale de Dom João IV, fenêtre représentative sur le panorama musical portugais au milieu du XVII^e siècle²⁵⁶, se trouvent cataloguées trois calendas liturgiques polychorales du compositeur espagnol Gabriel Diaz Besson (1590-1638) dont une (ou peut-être deux) semble être pour Noël (*Octavo Kalendas Januarii*).

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

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

La seule autre référence à ce genre liturgique en territoire lusitanien apparaît dans la *Bibliotheca Lusitana* de Diogo Barbosa Machado²⁵⁷ avec la description de trois calendas²⁵⁸ de Marcos Soares Pereira²⁵⁹ également polychorales, toutes trois pour huit voix. Comme dans l'*Index*, ce sont des œuvres perdues.

²⁵⁵ [Nelson, 2010], p.44.

²⁵⁶ Pour une présentation de l'*Index*, voir « 2.2. Effectifs et combinaisons de voix ».

²⁵⁷ Diogo Barbosa Machado (1682-1782), abbé de *Santo Adrião de Sever* et membre de l'Académie Royale, est l'auteur de la première grande œuvre de référence bibliographique éditée au Portugal nommée *Bibliotheca Lusitana*. Rui Vieira Nery publie en 1994 une étude avec le relevé des références musicales présentes dans cette œuvre.

²⁵⁸ [Nery, 1994], p. 190.

²⁵⁹ Marcos Soares Pereira (†1655) est le frère du compositeur João Lourenço Rebelo et a été maître de chapelle de la *Capela Real*.

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

Dans le MM 51 se trouvent les deux seules *calendas* polyphoniques du XVII^e siècle portugais qui sont connues de nos jours. Ces deux *calendas* présentent deux formes et textures différentes : « 2. *Octavo Calendas Januarii* » courte et à huit voix ; et « 3. *Octavo Calendas Januarii* » longue et pour voix seule avec *guião*. Le musicologue pionnier Manuel Joaquim a proposé que la calenda à huit voix soit une introduction à la calenda solo²⁶⁰. Il nous semble, en revanche, improbable que le même texte de la même prière soit chanté deux fois de suite pendant l'office. De plus, les deux morceaux sont écrits dans deux tons différents et leur enchaînement provoquerait un véritable choc modal²⁶¹. Il s'agit plus probablement de deux versions d'une calenda de Noël : une *ad longum*, pour être chantée en solo par un chanteur virtuose doté de « disposition de la gorge »²⁶² ; et une autre plus courte, écrite à huit voix en double chœur, uniquement sur la première et dernière phrase de la calenda de Noël. Cette dernière probablement pour être chantée en alternance avec le plain-chant selon une pratique ibérique attestée depuis le XVI^e siècle, notamment dans les archives de la cathédrale de Zaragoza²⁶³. La calenda solo séduit et la calenda à huit voix impressionne.

La version pour voix seule, étant la plus proche de la tradition de la déclamation de la calenda, amène celle-ci à une sublimation à travers l'exploitation de la virtuosité vocale du soliste²⁶⁴. Cette œuvre fonctionne comme un développement du plain-chant qui devient orné et qui est accompagné par une basse harmonique (*guião*)²⁶⁵, solution musicale sans parallèle dans les *Cartapácios* et avec très peu d'autres références dans le contexte ibérique²⁶⁶. Le chant se fait majoritairement sur une seule note *cc* qui fait office de corde de récitation et avec des clausules caractérisées par un saut descendant de quarte *bb-f*.

²⁶⁰ *Fichas verdes M.M. 51*, F.C.G.

²⁶¹ La calenda à huit voix est dans le VIII^e ton et la version solo est dans le V^e ton.

²⁶² Voir « 10.1. La voix, la grâce et la disposition : qualités vocales à *Santa Cruz* » (vol. 1, p. 335).

²⁶³ Voir [Calahorra Martínez, 1988], p. 10-11. La calenda de Noël est au n^o 9 (p. 67-71).

²⁶⁴ Voir « 10.2. *Canto glossado* : virtuosité vocale dans le MM 51 » (vol. 1, p. 348).

²⁶⁵ Le *guião* n'est écrit que pour les sept premières mesures. L'édition propose une reconstruction d'un *guião* hypothétique afin de donner une idée proche du son final de cette calenda : voir l'apparat critique de « 3. *Octavo calendas Januarii* » (vol. 2, p. 16) et « 11.3. Reconstruction : un *guião* absent ? » (vol. 1, p. 366).

²⁶⁶ Pour une référence au chant solo en psalmodie avec accompagnement instrumentale voir « 2.2. Effectifs et combinaisons de voix » (vol. 1, p. 54).



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

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



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

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

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

au-dessus de la portée l'indication « monte un ton » (*levanta um ponto*). Cette figure rhétorique exprime la majesté de l'événement à Bethléem de Judée, après la longue exposition du calendrier. Dans le bréviaire romain avant ce verset se trouve l'indication « *Hic vox elevatur, et omnes genua flectunt* » (ici la voix s'élève et l'assemblée fait une genuflexion), évoquant la solennité traditionnelle²⁶⁸.

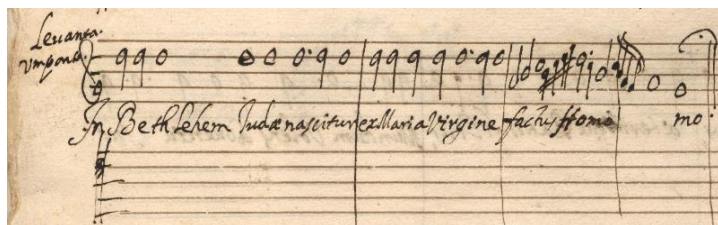


Figure 4.15 - MM 51, f. 5v : indication *Levanta un ponto*.

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

²⁶⁸ Cette solennité est clairement décrite par Dom Prosper Guéranger, Abbé de Solesmes, en 1841 : « À l'office de Prime, on fait en ce jour l'annonce solennelle de la fête de Noël, avec une pompe extraordinaire, dans les Chapitres et les Monastères. Le Lecteur, qui est souvent une des Dignités du Chœur, sur un ton plein de magnificence la Leçon suivante du Martyrologe, que les assistants écoutent debout, jusqu'à l'endroit où la voix du Lecteur fait retentir le nom de Bethléem. A ce nom, tout le monde se prosterne, jusqu'à ce que la grande Nouvelle ait été totalement annoncée. » : [Guéranger, 1841], *L'année Liturgique - Première section - L'Avent Liturgique*, p. 494-495.

Dans le [*Martyrologio romano*, 1748], p. 331-332, se trouve l'indication « Ici se dit en haute voix et tous se mettent à genoux » (*Aqui se diz em voz alta, e todos ajoelhão*).

²⁶⁹ « *Esta Kalenda não se ha de começar alto, do que se deve precator o Cantor.* » (Cette Calenda ne doit pas être commencée fort, ainsi le chanteur doit être attentif) : [Talésio, 1628], p.91.

²⁷⁰ Il convient de noter que dans la source imprimée se trouve une faute d'édition sur la clef qui précède le texte *In Bethlem Judæ* : la clef de F3 devrait être une clef de c3.

²⁷¹ Autres traités portugais de plain-chant au XVII^e siècle proposent également que le chant monte d'une quarte à cet endroit, concrètement dans [Nunes da Silva, 1685], p. 31.

À la fin de cette calenda solo du MM 51, au f. 6, se trouve un texte sans musique. Il s'agit de la formule conclusive de toutes les calendas²⁷², comme indiqué dans le texte du martyrologe transcrit précédemment : *Et alibi aliorum plurimorum sanctorum Martyrum et Confessorum, atque sanctarum Virginum*²⁷³.

La calenda pour huit voix du MM 51 datée de 1649, est éventuellement une commande d'une institution ecclésiastique de la ville de Braga, étant donné la note dans le titre (*Calenda. Braga*). Plusieurs œuvres au sein des *Cartapácios* présentent en effet des noms de villes ou de monastères dans le titre, ce qui peut renforcer cette hypothèse²⁷⁴. Cette œuvre présente toutes les principales caractéristiques formelles ainsi que stylistiques, malgré sa brièveté, prédominantes dans la majorité des œuvres du MM 51 : huit voix organisées en double chœur SSAT-SATB ; contrepoint imitatif²⁷⁵ ; déclamation homophonique ; répétition et dialogue antiphonales ; quasi-homophonie ; et même des sortes d'appels en solo rappelant le style *concertato*²⁷⁶ (voir exemple musical suivant). L'œuvre a encore la particularité d'être la seule du manuscrit MM 51 à présenter des indications d'*ecco*, dispositif rhétorique que nous rencontrons à nombreuses occasions dans d'autres *Cartapácios* de Coimbra²⁷⁷, le plus probablement toujours par la main du même calligraphe²⁷⁸.

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

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

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

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

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

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

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

4. Genres et pratiques compositionnelles portugaises et ibériques

13 [f. 2v]

1^o Ti
Lu - na Vi - ge - ssi ma pri - ma, pri - ma, Lu - na, Lu - na
ecco

2^o Ti
Lu - na, Lu - na Vi - ge - ssi - ma pri - ma, Lu - na, Lu - na
ecco

1^o A
Lu - na, Lu - na Vi - ge - ssi - ma pri - ma, Lu - na, Lu - na
ecco

1^o Te
Lu - na, Lu - na Vi - ge - ssi ma pri - ma, Lu - na, Lu - na
ecco

3^o Ti
Lu - na, Lu - na, Lu - na, Lu - na
ecco

2^o A
Lu - na, Lu - na, Lu - na, Lu - na
ecco

2^o Te
Lu - na, Lu - na, Lu - na, Lu - na
ecco

B
Lu - na, Lu - na, Lu - na, Lu - na
ecco

G
Lu - na, Lu - na, Lu - na, Lu - na
ecco

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

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

Texte	Procédés compositionnels
<i>Octavo calendas Januarii.</i>	Contrepoint imitatif : Tutti
<i>Luna</i>	Solo : 1 ^o Ti
<i>Luna (ecco)</i>	Homophonie : Tutti
<i>Vigessima prima,</i>	Solo : 1 ^o Ti
<i>Vigessima prima.</i>	Homophonie : 1 ^o Chœur
<i>Luna, Luna (ecco)</i>	Homophonie : Tutti
<i>Vigessima prima,</i>	Homophonie : 2 ^o Chœur
<i>Vigessima prima</i>	Homophonie : Tutti
<i>Nativitas</i>	Solo : 1 ^o Ti
<i>Domini nostri</i>	Homophonie : 1 ^o Chœur (sans 1 ^o Ti)
<i>Nativitas</i>	Solo : 3 ^o Ti
<i>Domini nostri</i>	Homophonie : 2 ^o Chœur (sans 3 ^o Ti)
<i>Jesu Christi</i>	Homophonie : 1 ^o Chœur
<i>Secundum carnem,</i>	Homophonie : 2 ^o Chœur
<i>secundum carnem.</i>	Homophonie : Tutti

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

vigessima prima ». Cette divergence résulte simplement du fait que, à chaque année, Noël correspond à une lune différente qui doit être calculée selon le calendrier lunaire. La vingt et unième lune correspond à 1649 et la dix-septième lune correspond probablement à la date de la première édition de l'ouvrage de Talésio – 1618²⁷⁹.

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

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

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

4.5. Répons bref

Comme nous l'avons vu dans « 4.1. Répons de Noël », le Répons est une forme de chant responsorial qui suit et, par conséquent, répond à une lecture biblique. Aux Matines, les Répons sont plus élaborés²⁸¹ et répondent à une Leçon, tandis qu'aux heures mineures les Répons sont plus courts et répondent à un Capitule²⁸², d'où le nom Répons bref²⁸³. Aux offices des heures mineures monastiques, telle la None, le répons bref semble être introduit exclusivement les jours de fêtes²⁸⁴. Ceci est le cas de l'Ascension, fête majeure du calendrier liturgique dans laquelle est déclamé, à l'office de None, le répons bref *Ascendo ad patrem meum*. Dans l'étude du MM 51, c'est en effet ce répons bref qui permet d'attribuer l'hymne et les trois psaumes de None, qui le précèdent dans le manuscrit, à la fête de l'Ascension.

Depuis au moins le XVI^e siècle, nous avons le témoignage de l'inclusion du répons bref dans la célébration des heures mineures²⁸⁵ (ce qui comprend l'office de None de l'Ascension) au monastère de *Santa Cruz*, notamment par le biais du manuscrit P-Cug MM 37. Ce manuscrit de plain-chant issu de la bibliothèque des chanoines réguliers de Coimbra et aujourd'hui conservé à la P-Cug, semble avoir été copié au milieu du XVI^e siècle²⁸⁶. Entre les folios 45 et 112 se trouvent les répons brefs destinés aux heures mineures pour divers jours et fêtes, et au folio 60 celui pour la None de l'Ascension.

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

²⁸¹ Voir « 4.1. Répons de Noël » (vol. 1, p. 83).

²⁸² Un Capitule est une lecture biblique courte, faite à la suite des psaumes. Voir « 3.3. Office de None de l'Ascension » (vol. 1, p. 75).

²⁸³ Voir [Harper, 1991], p. 313.

²⁸⁴ Voir [Asensio, 2003], p. 270.

²⁸⁵ Selon [Harper, 1991] au Moyen Âge les offices des heures mineures monastiques, contrairement aux séculaires, n'incluent pas le répons bref. Voir [Harper, 1991], p. 100.

²⁸⁶ Voir [Rees, 1995], p. 255-258.

²⁸⁷ [Liber Usualis, 1961], p. 850.



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

D'après l'étude de plusieurs manuels de plain-chant publiés au Portugal au XVII^e siècle²⁸⁸, nous constatons que la structure et le chant du répons bref semblent en effet varier selon l'heure et la solennité du jour. Les théoriciens ne sont, en règle générale, pas exhaustifs sur les répons brefs, se limitant à la présentation de quelques exemples et de formules qui, comme dans le cas des Leçons, informent le chanteur sur les inflexions générales établies pour le chant. La structure des répons brefs semble porter également une variante plus courte que celle du MM 37 et analogue à la solution polyphonique du *cartapácio* MM 51. Ceci est le cas des répons brefs pour les heures mineures dans le temps pascal selon le traité de Talésio publié à Coimbra²⁸⁹. Et concrètement dans la None de l'Ascension, ceci est également le cas de l'exemple présenté par Frei João Pádua dans son traité de plain-chant *Manuale chori secundum usum Fratrum Minorum* publié à Lisbonne en 1626²⁹⁰. João Pádua est, heureusement pour nous, plus concret que ses collègues théoriciens et présente l'exemple de l'*Ascendo ad patrem meum* qui est identique, dans la mélodie et dans la structure, à la solution du MM 51.

²⁸⁸ [Talésio, 1628], p. 40 et p. 71-88 ; [Pádua, 1626], p. 185-201 ; [Nunes da Silva, 1685], "Suma da arte de Canto cham", p. 33-34 ; [Villa-Lobos, 1688], p. 166.

²⁸⁹ [Talésio, 1628], p. 85-86.

²⁹⁰ [Pádua, 1626], p. 201 (*Resp. brev. In Ascensio Domini*). Un exemplaire de cet imprimé est conservé aujourd'hui à la P-Cug sous la cote MI 105.



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

Il semble ainsi qu'au XVII^e siècle une variante plus courte de la structure du répons bref ait été employée, non seulement au monastère de *Santa Cruz* de Coimbra, mais également dans la majorité des institutions ecclésiastiques portugaises, suivant les manuels de plain-chant les plus répandus. D'après les grands livres de plain-chant copiés à *Santa Cruz* au XVIII^e siècle et conservés à la P-Cug, il semble pourtant que la structure longue de ce répons bref est à nouveau employée dans le siècle suivant²⁹¹. Dans tous les cas, la mélodie grégorienne du répons bref pour l'Ascension est toujours concordante. Seule la structure varie.

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

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

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

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

Répons bref dans le MM 51 (22.)

Dans le MM 51, cet répons bref présente la combinaison vocale SSAT et sa solution compositionnelle est, dans les sources ibériques des XVI^e et XVII^e siècles, nommée *concertado*²⁹². Le *cantus firmus* est réservée au dessus (1^o Tiple), syllabique et isométrique à la semibrève (◡), à l'exception de deux occasions où la syllabe longue devient une semibreve pointée (◡.) – m. 40-41 et m. 58-59 –, tandis que les autres trois voix sont en contrepoint fleuri²⁹³. Tous les débuts de section présentent des entrées en imitation (*fuga*) à l'exception de la doxologie où les trois voix sont en homophonie dans la première mesure, sur un motif dactyle (m. 34). Toutes ces qualités contrapuntiques sont en effet présentées dans les traités ibériques qui décrivent la technique du *concertado*.

²⁹² Pour une définition de *Concertado* dans le contexte du présent travail, voir « 8.1. Procédés compositionnels » (vol. 1, p. 279).

²⁹³ Pour un regard sur l'interprétation de l'effectif de cette œuvre, voir « 2.2. Effectifs et combinaison des voix » (vol. 1, p. 54) et « 11.1. La présence instrumentale dans la polyphonie vocale » (vol. 1, p. 357).



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



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

4.6. Antienne Mariale

L'Antienne est un texte du Propre²⁹⁴ chanté avant et après un psaume ou un cantique. Quelques antiennes sont, toutefois, autonomes et chantées sans psaume ou cantique²⁹⁵. Ceci est notamment le cas concret des Antiennes Mariales qui sont alors un genre généralement plus long et plus orné que les antiennes communes. L'usage de quatre Antiennes Mariales distribuées dans le calendrier liturgique a été établi par les Franciscains au XIII^e siècle, et leur place fixée à la fin de l'office des Complies²⁹⁶, et ensuite élargie au rite Romain²⁹⁷. Après le concile de Trente, la distribution des Antiennes Mariales est présente dans le Bréviaire au long de l'année liturgique de la façon suivante :

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

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

Regina caeli

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

²⁹⁴ Les textes du Propre sont les textes spécifiques à une fête particulière : voir [Harper, 1991], p. 311. Le projet CANTUS de catalogage d'environ 100 antiphonaires médiévaux, a répertorié approximativement 12 000 antiennes différentes qui sont employées selon la fête, l'endroit et l'occasion : voir [Hiley, 2009], p. 50.

²⁹⁵ Voir [Harper, 1991], p. 287-288.

²⁹⁶ Voir Michel Huglo & Joan Halmo, « (v) Marian antiphons » *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01023#S01023.5.5>, page consultée le 08/11/2016.

²⁹⁷ Voir [Harper, 1991], p. 132.

Pascal²⁹⁸. Cette antienne est alors destinée au temps Pascal jusqu'à la Pentecôte, ce qui inclut la fête de l'Ascension. Sachant que le *Regina caeli* du MM 51 suit dans le manuscrit les œuvres destinées à l'office de None de l'Ascension de 1650, il est probable que cette antienne mariale a également été chantée aux offices de l'Ascension de cette même année au monastère de *Santa Cruz*.

La pratique de la mise en polyphonie de cette antienne, comme pour les autres antiennes mariales, semble être généralisée chez les principaux compositeurs ibériques des XVI^e et XVII^e siècles²⁹⁹. Parmi les chanoines réguliers, le maître de chapelle Pedro de Cristo (†1618) nous a laissé au moins un exemplaire de chaque. Trois *Regina caeli* différentes et une quatrième copiée sont parvenues jusqu'à nous, chacune d'après une mélodie grégorienne distincte et non concordante avec la mélodie exposée dans l'antienne homonyme dans le MM 51. Les trois autres antiennes mariales sont présentes dans l'œuvre de Pedro de Cristo, en un seul exemplaire de chaque.

Tableau 4.17 - Antiennes mariales de Pedro de Cristo.

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

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

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

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

Au sein des *Cartapácios*, et parmi leur calligraphe principal³⁰⁰, la *Regina Caeli* occupe une place prépondérante parmi les antiennes mariales³⁰¹. Il y a en tout cinq antiennes mariales pour le temps pascal, dont quatre dans le codex MM 239³⁰². La cinquième issue du MM 51 est la seule polychorale des cinq. En outre, nous trouvons une *Alma Redemptoris mater* dans le MM 229, une *Salve regina* dans le MM 237 et enfin aucune *Ave regina caelorum*.

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

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

***Regina caeli* dans le MM 51 (23.)**

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

³⁰⁰ Voir « 5.3. Calligraphies au sein de *Cartapácios* ».

³⁰¹ Il semble ainsi que Dom Pedro de Cristo et le calligraphe principal des *Cartapácios* suivent tous les deux une même sollicitation liturgique témoignant de la prépondérance de la *Regina caeli* parmi les antiennes mariales du monastère de *Santa Cruz*.

³⁰² Le MM 239 est composé par deux *cartapácios* : le *cartapácio* 10 (f. 1-48) et *cartapácio* 13 (f. 49-99). Se trouve ainsi un total de cinq *Regina caeli* distribuées dans trois *cartapácios* (10, 13 et 19 – qui est le MM 51).

4. Genres et pratiques compositionnelles portugaises et ibériques

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

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

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

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. At the top left, there is a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains the vocal line with the lyrics: "Re-gi-na cæ-li, re-qui-a-quem-mernu". Below this, several other staves contain instrumental accompaniment. The text "Alle lu ya" is written across the second and third staves. The text "Alle lu ya II" is written across the fourth and fifth staves. The text "Alle lu ya Alle lu ya II" is written across the sixth and seventh staves. The notation includes various note values, rests, and clefs (treble and bass).

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

4.7. Leçon des défunts

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

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

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

Les leçons en plain-chant sont déclamées principalement sur une corde de récitation et avec les inflexions guidées par le texte et la ponctuation selon les formules établies dans les divers manuels de plain-chant³⁰⁴, généralement dans le III^e ou IV^e mode. À l'image des psaumes et des hymnes, une caractéristique cruciale de ce genre réside dans la composition polyphonique sur la mélodie grégorienne. L'introduction de la polyphonie dans les offices des défunts semble avoir été un processus lent engendré vraisemblablement par l'intromission de courtes sections homophoniques improvisées, notamment avec des techniques de faux-bourdon sur le plain-

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

³⁰⁴ Parmi les manuels qui circulent au Portugal au XVII^e siècle se trouve le *Arte de Musica* (f. 76-76v) de Antonio Fernandes (c. 1595 - fl. 1626), publié à Lisbonne en 1626, et encore le *Cantum Ecclesiasticum* de Filipe de Magalhães (c. 1571-1652) publié à Anvers en 1614 et vraisemblablement largement diffusé jusqu'au XIX^e siècle.

chant, et lentement cristallisées dans les sources au cours du XVI^e siècle³⁰⁵. Les premiers exemples polyphoniques ibériques datent de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e, notamment les répons attribués à Juan de Anchieta (†1532) et à Francisco de la Torre (†1505) ainsi que la messe de Requiem de Pedro Escobar (†c.1554). Ces sources polyphoniques expriment la déclamation traditionnelle du texte liturgique à travers le respect de la formule de récitation qui est enrichie par l'ajout d'autres voix en homophonie.

L'importance de la célébration des offices des défunts dans la péninsule ibérique aux XVI^e et XVII^e siècles semble en effet être bien représentée par le vaste répertoire qui nous est parvenu³⁰⁶. Ce corpus contient non seulement des messes de Requiem, mais également de la musique pour les autres offices des défunts et particulièrement pour les Matines, ce qui semble être une spécificité du monde ibérique. L'utilisation de la polyphonie pour quelques répons et leçons dans les Matines des défunts s'est ainsi progressivement consolidée dans la péninsule, ce qui est le cas notamment de la leçon *Responde mihi*.

Leçon de défunts dans le MM 51 (5.)

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

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

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

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

4. Genres et pratiques compositionnelles portugaises et ibériques

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

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

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



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

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

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

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

97

Ti
ti - gi - a pe - dum me - o - rum con - si -

A
ti - gi - a pe - dum me - o - rum con - si - de - ras - ti, con - si -

Te
ti - gi - a pe - dum me - o - rum con - si - de -

B
ti - gi - a pe - dum me - o - rum con - si -

104

Ti
de - ras - ti.

A
de - ras - ti, con - si - de - ras - ti.

Te
- ras - ti.

B
de - ras - ti.

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

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

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

4. Genres et pratiques compositionnelles portugaises et ibériques

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

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

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

En outre, cette leçon apparaît comme une œuvre énigmatique écrite hors contexte liturgique dans le manuscrit, par rapport à celles qui l'entourent. Cette pièce, identifiée comme une leçon pour l'office des Matines des défunts, se trouve entre les calendas de Noël et les huit répons de Noël. Son emplacement peut éventuellement être justifié par la façon dont le *cartapácio* a été construit³⁰⁹.

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

4.8. Motet

Le motet est une œuvre polyphonique écrite sur un texte latin, d'inspiration sacrée ou puisé dans la Bible, sans une place liturgique spécifique et utilisée pour remplacer des textes liturgiques prescrits, au moins à partir du XVI^e siècle³¹⁰. Sa versatilité le rend un des genres liturgiques latins le plus répandus dans les sources musicales de la péninsule. Au XVII^e siècle il semble toutefois que la quantité de motets composés dans le monde ibérique ait diminué considérablement par rapport au siècle précédent, à en juger par le nombre de sources contenant ce genre liturgique dans les archives des cathédrales, monastères, couvents et paroisses de la péninsule et d'Amérique Latine, celles-ci étant davantage fournies en musique vernaculaire dévotionnelle³¹¹, emblème musical ibérique par excellence.

Motet dans le MM 51 (1.)

Le motet « 1. *Exultemus et lætemur* » du MM 51 constitue une œuvre conceptuellement isolée au sein du manuscrit. C'est l'unique œuvre du codex avec une concordance musicale³¹². Elle date de la fin du XVI^e siècle et est attribuée à Dom Francisco de Santa Maria, maître de chapelle du monastère de *Santa Cruz* de Coimbra, décédé en 1597. Dans sa nécrologie, le chroniqueur Dom Gabriel déclare qu'on lui doit de « nombreux motets pour toutes les fêtes et pour tous les saints, et également des lamentations pour tous les jours, des messes et magnificat, des psaumes et hymnes pour toutes les Vêpres, des Passions, des Répons, des chœurs de tragédies et des *Chançonetas* »³¹³. Dom Francisco de Santa Maria, également connu sous le nom Dom Francisco Castelhana du fait de son origine castillane³¹⁴, se révèle être ainsi l'un des compositeurs les plus productifs de *Santa Cruz*, bien que la quantité d'œuvres nous étant parvenues avec une attribution certaine soit malheureusement restreinte³¹⁵.

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

³¹⁰ Voir [Harper, 1991], p. 306-307.

³¹¹ Voir [Stein, 2006], p. 469.

³¹² P-Cug MM 53, f. 45v-46.

³¹³ Voir [Pinho, 1981], p. 172-173 ; [Azevedo, 1918], óbito nº 144.

³¹⁴ Dom Francisco de Santa Maria est né à Ciudad Rodrigo et a été maître-chapelle à Guarda et à Coimbra avant de rentrer au monastère de *Santa Cruz* en 17 mars de 1562. Voir [Pinho, 1981], p. 170-171.

³¹⁵ Les œuvres attribuées à Dom Francisco de Santa Maria et conservées dans le fond musical de la P-Cug se trouvent dans les manuscrits musicaux MM 3, 44, 53 et 70, et encore possiblement dans les MM 25 et 26, selon Sampayo Riberio. Voir [Pinho, 1981], p. 173.

motets témoignant encore de l'emploi abondant de ce genre au sein de l'institution au début du XVII^e siècle³¹⁶.

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

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

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

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

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

³¹⁶ Malgré plusieurs questions d'attribution, la liste des œuvres de Dom Pedro de Cristo qui nous sont parvenues est la plus importante parmi tous les compositeurs portugais de la période. Pour une liste des œuvres de Pedro de Cristo voir [Rees, 1991], p. xv-xxii.

³¹⁷ Pour une étude de cette copie, de sa comparaison avec la concordance et de ses possibles fonctions, voir « 7.2. La concordance et ses divergences : « *Exultemus et laetetur* » (vol. 1, p. 266).

³¹⁸ Pour une analyse du texte du présent motet voir l'apparat critique « 1. *Exultemus et laetetur* » (vol. 2, p. 10).

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

4.9. *Vilancicos* et *Tonos*

L'historiographie et le déficit terminologique

Les études musicologiques concernant les *Cartapácios* se sont concentrées principalement sur le répertoire vernaculaire³¹⁹. Par conséquent, notre travail donne plus d'importance à l'étude des genres liturgiques présents dans le MM 51 et ne prétend pas développer de la même façon les genres vernaculaires. En réalité, l'étude de la musique vernaculaire est un univers immense qui soulève de nombreuses problématiques au-delà des limites de notre travail et qui a été largement discuté par l'historiographie³²⁰.

Dans le panorama musical portugais du XVII^e siècle, le poids culturel de la musique vernaculaire est confirmé par l'analyse de l'*Index*³²¹. Le *Vilancico* est le genre le plus représenté dans le catalogue qui nous est parvenu de la Bibliothèque Royale de Dom João IV, et 38% des *vilancicos* sont polychoraux³²². Parmi un total de 3 696 œuvres dans l'*Index*, 2 285 sont des *vilancicos* parmi lesquels 586 sont écrits à huit voix³²³. Le genre reste vraisemblablement très présent au Portugal pendant tout le XVII^e siècle et jusqu'en 1723, date à laquelle Dom João V (1689-1750) finit par l'interdire totalement, voulant se diriger vers une centralisation du pouvoir cherchant sans doute à imiter l'esthétique de la chapelle Papale Romaine³²⁴.

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

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

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

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

³²³ Voir [Nery, 1997], p. 96.

³²⁴ Voir [Nery, 1997], p. 101.

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

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

En 1982, le musicologue espagnol Miguel Querol Gavaldá³²⁶ propose de différencier *Tono* et *Villancico* de la manière suivante : le *Villancico* consiste uniquement dans la mise en musique de textes dévotionnels, tandis que le *Tono* est une expression plus générique ou réservée principalement aux textes profanes. Plusieurs *Tonos* sont pourtant écrits sur des textes dévotionnels et nous retrouvons dans les sources les deux sphères associées au terme *Tono*. Cette réalité a ainsi produit, en Espagne, deux branches : le « *Tono humano* » qui correspond à la musique sur des textes profanes et le « *Tono ao divino* » pour la musique sur des textes dévotionnels³²⁷. D'après les sources espagnoles, le terme *Tono* est alors un genre poétique-musical qui peut désigner toute la musique écrite sur un texte vernaculaire, à partir du début du XVII^e siècle, et semble ainsi pouvoir englober le terme *Vilancico*. Toutefois, une observation générale des sources portugaises de la période ne nous permet pas d'assumer une définition aussi nette pour chacun des termes³²⁸. Nous pouvons, cependant, établir que *Vilancico* est sans doute un terme générique largement répandu dans les sources musicales et documentaires portugaises pour définir toute œuvre musicale sur un texte vernaculaire, principalement associée à une fonction religieuse. Le terme *Tono*, en revanche, n'est présent que rarement dans les sources, étant défini par José Augusto Alegria simplement comme une chanson profane³²⁹.

³²⁵ Au Portugal on trouve l'orthographe *vilancico* ou *villancico*, et en Espagne uniquement *villancico*. Nous avons ainsi décidé dans notre rédaction d'associer l'orthographe *vilancico* au genre portugais et *villancico* au genre espagnol.

³²⁶ Voir [Querol Gavaldá, 1982 (2)], p. xiii.

³²⁷ Voir [Bonastre, 2002], p. 352-353.

³²⁸ Pour une étude de la définition de *vilancico* et une référence au terme *tono*, voir [Alegria, 1985], p. xvii-xx.

³²⁹ [Alegria, 1985], p. xx.

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

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

Au sein des *Cartapácios*, les deux termes apparaissent seulement de manière occasionnelle³³⁰. En revanche, les titres des œuvres sont le plus souvent la nomination des sections (p.ex. *romance* ou *estribillo*), l'indication de la fête célébrée (p.ex. *Ascensão 1650*) ou encore l'effectif (p.ex. *A4* ou *A8*), et plus rarement un terme indiquant le genre de l'œuvre. Tel est le cas concret du MM 51 où aucune indication *Tono* ou *Vilancico* n'est présente dans les œuvres vernaculaires, mais où figurent uniquement les indications d'effectif (*A8*, *A4*, *A3*, *A Duo*, *Só*) et/ou de sections (*Romance*, *Estribillo*, *Coplas*, *Resposta*). Cet usage est clairement une manifestation d'un sens pratique et utilitaire, plus qu'encyclopédique.

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

³³⁰ Cette réflexion ne considère pas un troisième terme – *chansoneta* ou *chançoneta* – trouvé notamment sur les titres du premier folio des MM 227, 228, 238, 239 et 240.

³³¹ Voir l'apparat critique de « 15. *De peña en peña las ondas* » (vol. 2, p. 55).



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

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

Le *Vilancico* et/ou le *Tono*, emblèmes de l'esthétique ibérique du XVII^e siècle, visent tous deux à instruire, plaire et émouvoir. Ils sont la porte d'entrée du théâtre³³² et du monde profane dans la sphère du sacré³³³. Ce sont des genres multifonctionnels où les textes, usuellement métaphoriques, laissent la place à l'éloge de l'amour et de la nature, à la personnification d'idées et de concepts, à la métamorphose des saints et des figures bibliques, à la propagande politique, etc. Ils constituent de véritables manifestes de la réalité sociale, les textes et les musiques circulant abondamment dans la péninsule surtout entre les maîtres de chapelle³³⁴ et grâce à la diffusion des livrets de *vilancicos* imprimés³³⁵.

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

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

³³⁴ Ceci est notamment le cas des compositeurs espagnols Miguel Gómez Camargo et Miguel de Irizar. Pour des études des correspondances, voir [Stein, 2006], p. 470 ; [Querol Gavaldá, 1959], p. 165-177 ; [López-Calo, 1963], p. 197-22 ; [López-Calo, 1965], p. 209 ; [Caballero Fernández-Rufete, 1990], p. 67-102 ; [Caballero Fernández-Rufete, 1991], p. 109-127.

³³⁵ Les livrets de *vilancicos* (*pliegos* en espagnol ou *livrinhos* en portugais) sont l'édition en petits fascicules des textes littéraires des *vilancicos* chantés à l'occasion des diverses fêtes religieuses. Une grande quantité de ceux-ci se trouve aujourd'hui conservée dans plusieurs archives portugaises. Pour une étude des textes chantés à la chapelle royale voir [Cabral, 2006].

La structure du *Vilancico*, tout comme celle du *Tono*, devient très libre, probablement en raison de sa popularité dès le début du siècle³³⁶. La forme peut aller d'une seule section jusqu'à plusieurs sections et avec reprises.

Le terme *Romance* désigne, dans la lyrique ibérique des XVI^e et XVII^e siècles, un genre poétique composé par des *quadras* de vers octosyllabiques appelés *redondilla mayor*³³⁷. En musique, si au XVI^e siècle le *romance* forme généralement en soi une forme unitaire, au milieu du XVII^e siècle le *romance* devient souvent la première section d'un *Tono* ou d'un *Vilancico*. À sa suite se trouve l'*estribillo*, avec une structure très variable et libre, qui peut occasionnellement être appelée également *resposta*. La *resposta* ou *reposta* semble en effet désigner une section à plusieurs voix, souvent en double chœur³³⁸, répondant (comme son nom l'indique) à un solo ou à un dialogue. Elle présente généralement le texte de l'*estribillo*, déjà exposé en solo (*Só*), le terme *resposta* étant noté pour désigner la texture collective d'un *estribillo*, en opposition à l'*estribillo só* qui se fait en solo. L'*estribillo* peut fonctionner comme une sorte de refrain dans le cas de plusieurs strophes qui sont appelées *coplas*.

Avec les différentes combinaisons de sections et combinaisons de textures vocales, les variantes formelles et structurelles sont multiples. Cette variabilité formelle est bien visible dans les œuvres vernaculaires du MM 51 (tableau 4.24).

Tableau 4.24 - Structures des pièces vernaculaires du MM 51.

Nº	Incipit	Structure
4.	<i>Al son que los christales</i>	(une seule section sans désignation)
15.	<i>De peña en peña las ondas</i>	<i>Romance</i> (A3 et A4) – <i>Estribillo</i> (A3 et só) et/ou <i>Resposta</i> (A8)
16.	<i>Ai amores Ai mi Dios</i>	<i>Romance</i> (a Duo) – <i>Estribillo</i> (a Duo) – <i>Coplas</i> (a Duo) – <i>Estribillo</i> (a Duo)
17.	<i>Sale alumbrando a la tierra</i>	<i>Romance</i> (A4) – <i>Estribillo</i> (A4)
24.	<i>Oy que os cielos se alegran</i>	[<i>Romance</i>] (<i>Só</i>) – <i>Estribillo</i> (<i>só</i>) – <i>Rep[osta]</i> (A8)
25.	<i>Que ave del plumaje blanco es esta</i>	[<i>Romance</i>] (<i>Só & A8</i>) – <i>Estribillo só</i> – <i>Resposta</i> [A8]

La répression des formes vernaculaires dans le milieu sacré par certains religieux plus conservateurs est une réalité au long du XVII^e siècle et ceci a vraisemblablement sculpté également la structure changeante des *tonos* composés. En juin 1621, le chapitre de la

³³⁶ Voir [Cabral, 2006].

³³⁷ « *Redondilla Mayor: ocho syllabas; de las quales la septima sera siempre larga.* » [Reginfo, 1595], p. 12.

³³⁸ Dans le contexte du MM 51 la *resposta* est toujours en double chœur mais au sein des *Cartapácios* se trouvent des *respostas* avec des effectifs moins nombreux et sans polychoralité.

cathédrale de Zamora en Espagne se plaint que les *villancicos* perturbent l'ordre pendant la procession du *Corpus Christi*. Le chapitre ordonne alors l'interdiction de chanter les *villancicos* en dehors des autels, mais qu'une fois devant l'autel ils peuvent être chantés uniquement en une seule *copla* avec son *estribillo*³³⁹. Tel est le cas des pièces vernaculaires du MM 51, toutes avec une seule strophe dans l'*estribillo* et une seule strophe dans la *copla*, quand elle existe (« 17. *Ai amores, Ai mi Dios* »).

Les œuvres vernaculaires du manuscrit MM 51 présentent également une grande variabilité dans l'exploitation des textures vocales et à l'image des œuvres liturgiques latines : partage entre sections solos et polychorales, principalement homophoniques, en antiphonie et avec des passages en contrepoint imitatif. Rythmiquement, la mensuration ternaire est majoritaire avec plusieurs hémioles, hémioles étendues et syncopes. La diversité dans les textures vocales et le style développé sont en réalité très similaires à ceux présents dans les *villancicos* espagnols³⁴⁰. Une fois de plus, cela témoigne du fait que le répertoire de *Santa Cruz* reste le reflet d'un courant esthétique dominant dans la péninsule.

Concernant les textes, aucune concordance littéraire n'a été identifiée dans les nombreux livrets de *vilancicos* pour les fêtes religieuses, imprimés au Portugal entre 1637 et 1722³⁴¹. Dans les sources espagnoles, comme nous le verrons, une concordance littéraire avec « *De peña en peña las ondas* » est localisée à la cathédrale de Salamanque.

Regardons maintenant les principales particularités et le traitement musical du texte pour chaque œuvre³⁴².

³³⁹ « ...dijeron que por quanto tiene grandes inconvenientes el cantarse villancicos el día de la procesión del corpus por dejarla y venirse a elles [le publique], con que se prevarica e perturba el orden que lleva. Por tanto acordaron por la mayor parte, que de aquí adelante, no se cante villancicos sino fuere donde hubiere altares, y si puede ser, sola un copla con su estribillo... » : Alejandro Luis Iglesias, « El Maestro de Capilla Diego de Bruceña (1567-1623) y el impreso perdido de su libro Libro de misas, magnificats y motetes (Salamanca: Susana Muñoz, 1620) », Crawford, David (coord.), *Encomium musicae: essays in memory of Robert J. Snow*, Pendragon Press, 2002, p. 435-470.

³⁴⁰ Voir notamment [Querol Gavaldá, 1982 (2)].

³⁴¹ Cette vérification est possible grâce au travail en cours de Fernando Duarte Oliveira d'élaboration d'une base de données des livrets de *vilancicos* pour les fêtes religieuses imprimés au Portugal entre 1637 et 1722 (un projet « Mundos e Fundos » en collaboration avec le Centre de recherche en linguistique de l'Université de Coimbra, CELGA).

³⁴² Pour une étude du texte et de la structure littéraire, voir les commentaires et apparats critiques.

Al son que los cristales (4.)

Cette œuvre à quatre voix sans *guião* est la seule du manuscrit MM 51 avec un texte apparemment de nature profane et amoureuse. Pour des raisons de clarté et de cohérence nous la désignons *Vilancico*, bien qu'en Espagne elle puisse être identifiée comme *Tono [humano]*. Sa présence exceptionnelle à l'intérieur d'un manuscrit contenant fondamentalement des œuvres destinées à la liturgie n'est pas surprenante, la perméabilité entre les sphères du sacré et du profane étant une réalité dans le XVII^e ibérique. En effet, une thématique sans un caractère explicitement religieux ne semble pas empêcher l'emploi d'une œuvre au sein de la liturgie. En outre, notons que dans les archives de la cathédrale de Valladolid plusieurs *tonos humanos* se trouvent dans des manuscrits de musique sacrée³⁴³.

Le tableau suivant expose le traitement musical du texte.

Tableau 4.25 - Distribution des procédés compositionnels dans « 4. *Al son que los cristales* ».

Texte	Procédés compositionnels
<i>Al son que los cristales</i>	Contrepoint imitatif
<i>Mueren continuamente quebrantados</i>	Homophonie
<i>Em horas inmortales, inmortales que murmuran</i>	Quasi-homophonie
<i>de ver se despenhados,</i>	Contrepoint imitatif
<i>de ver se despenhados. Selio lhorando a solas, Selio lhorando a solas,</i>	Homophonie
<i>Quexas embia al amor entre olas, quexas embia al amor entre olas.</i>	Contrepoint imitatif

De peña en pena las ondas (15.)

Comme nous l'avons évoqué dans « 3.2. Office de Matines de Noël », les *Tonos*, *Vilancicos* ou *Chançonetas* sont interprétés pendant les nocturnes des Matines dans la péninsule ibérique au XVII^e siècle³⁴⁴. Au sein des *Cartapácios*, les titres de plusieurs œuvres vernaculaires indiquent en effet qu'elles sont destinées aux offices de Noël. Dans les nombreux livrets de textes de *vilancicos* qui circulaient au XVII^e siècle l'on décrit également cette destination, notamment aux nocturnes de Noël³⁴⁵. Dans l'*Index* de la Bibliothèque Royale de Dom João IV se trouvent encore

³⁴³ Voir [Caballero Fernández-Rufete, 1997], p. 20.

³⁴⁴ Voir [Nery, 1997], p. 94-95.

³⁴⁵ Divers de ces livrets de *vilancicos* sont disponibles dans le site internet de la Bibliothèque Nationale de Lisbonne (chercher *Villancico*) : purl.pt/index/geral/title/PT/V.html.

de nombreuses œuvres vernaculaires destinées aux offices de Noël³⁴⁶. Vraisemblablement, chaque nocturne incluait ainsi entre un et trois *vilancicos* (ou *tonos*) interprétés avant ou après le Répons. Ceci a pu probablement être le cas du *tono De peña en peña las ondas* du MM 51, comme le prouve la concordance littéraire avec une œuvre chantée à Noël à la cathédrale de Salamanque³⁴⁷. Comme nous verrons dans l'apparat critique « 15. *De peña en peña las ondas* », il semble peu probable que la musique de ce *tono*, avec une seule strophe d'*estribillo*, puisse être reprise avec les strophes restantes issues du texte de Salamanque. Nous nous trouvons éventuellement devant un témoignage du résultat pratique d'une contre-indication similaire à celle de juin 1621 au chapitre de la cathédrale de Zamora en Espagne, citée plus haut.

Ce *tono* a la particularité de présenter plusieurs versions différentes pour les deux sections, comme décrit et analysé dans l'apparat critique³⁴⁸. Cette caractéristique typique des *borradores*, se retrouve dans d'autres *cartapácios*³⁴⁹.

Les sections à huit voix en polyphonie polychorale organisée en deux chœurs cultivent les mêmes procédés compositionnels que les œuvres liturgiques à huit voix : déclamation en homophonie, occasionnellement avec quasi-homophonie ; répétition ou dialogue antiphonique ; solos en style *concertato* par une ou deux voix et en alternance avec interventions d'un ou des deux chœurs, avec ou sans l'intégration de la voix soliste ; passages en contrepoint imitatif, notamment avec une fonction conclusive – en fin de phrase ou de section. Les tableaux suivants exposent le traitement polyphonique pour chaque variante de chaque section.

Tableau 4.26 - Distribution des procédés compositionnels dans « 15.1. *De peña en peña las ondas* » (*Romance 1*).

Texte	Procédé compositionnel
<i>De peña en peña las ondas</i>	Homophonie
<i>corriendo rien y pasan,</i>	
<i>y de flor en flor las aves</i>	
<i>buelan, suspenden y cantan.</i>	Quasi-homophonie

³⁴⁶ Pour une étude des *vilancicos* de Noël dans la Bibliothèque Royale de João IV voir [Iglesias, 2002] ; pour un regard sur des *villancicos* espagnols destinés aux Matines de Noël voir [Iriso, 2011].

³⁴⁷ Pour une présentation de cette concordance, voir l'apparat critique « 15. *De peña en peña las ondas* ».

³⁴⁸ Voir l'apparat critique « 15. *De peña en peña las ondas* » (vol. 2, p. 55).

³⁴⁹ C'est notamment le cas de *Bullicioso entre las flores* et *Francisca secon Sabel* dans le MM 229, partie du *corpus* d'étude de la thèse de doctorat de Hugo Soeiros Sanches à l'Université de Coimbra, à paraître.

4. Genres et pratiques compositionnelles portugaises et ibériques

Tableau 4.27 - Distribution des procédés compositionnels dans « 15.2. *De peña en peña las ondas* » (*Romance 2*).

Texte	Procédé compositionnel
<i>De peña en peña las ondas</i>	Quasi-homophonie
<i>corriendo rien y pasan,</i>	Contrepoint imitatif : <i>T+B</i> contre <i>Ti+A</i> , en 3 ^{es} parallèles
<i>y de flor en flor las aves buelan,</i>	Homophonie
<i>suspenden y cantan.</i>	Contrepoint imitatif : <i>Ti+B</i> contre <i>A+Te</i> , en 3 ^{es} parallèles

Tableau 4.28 - Distribution des procédés compositionnels dans « 15.3. *De peña en peña las ondas* » (*Romance 3*).

Texte	Procédé compositionnel
<i>De peña en peña las ondas</i>	Quasi-homophonie (une note de passage)
<i>corriendo rien y pasan,</i>	Contrepoint imitatif : <i>B</i> contre <i>Te+A</i> en 3 ^{es} parallèles
<i>y de flor en flor las aves buelan,</i>	<i>Te</i> contre <i>B+A</i> en 3 ^{es} parallèles
<i>suspenden y cantan.</i>	<i>B</i> contre <i>Te+A</i> en 3 ^{es} parallèles

Tableau 4.29 - Distribution des procédés compositionnels dans « 15.4. *De peña en peña las ondas* » (*Romance 4*).

Texte	Procédé compositionnel
<i>De peña en peña las ondas</i>	Quasi-homophonie : chœur 1
<i>De peña en peña las ondas</i>	Homophonie : chœur 2
<i>Corriendo</i>	Imitation avec mouvement parallèle : chœur 1
<i>rien y pasan,</i>	Homophonie : tutti
<i>y de flor en flor las aves buelan,</i>	Homophonie : chœur 1
<i>y de flor en flor las aves buelan,</i>	Homophonie : chœur 2
<i>suspenden y cantan.</i>	Homophonie et quasi-homophonie en antiphonie

Tableau 4.30 - Distribution des procédés compositionnels dans « 15.5. *De peña en peña las ondas* » (*Estribillo 1a*).

Texte	Procédé compositionnel
<i>Y los zéfiros dulçes de la mañana, Ay como juegan, Ay como bullen, Ay como trepan De rama en rama.</i>	Homophonie
<i>O que bien saludan el alva.</i>	Contrepoint imitatif : <i>B</i> contre <i>Te+A</i> en 3 ^{es} parallèles
<i>Risan las olas, baten las alas,</i>	Solo Alto
<i>Baten las alas.</i>	Homophonie
<i>Ruyseñores y fuentes claras.</i>	Solo Alto
<i>Siendo las aves,</i>	Solo Tenor
<i>siendo las agoas,</i>	Solo Alto
<i>Clarines de pluma, Trompas de plata.</i>	Contrepoint imitatif : <i>B</i> contre <i>Te+A</i> en 3 ^{es} parallèles

Tableau 4.31 - Distribution des procédés compositionnels dans « 15.6. *De peña en peña las ondas* » (*Estribillo 1b*).

Texte	Procédé compositionnel
<i>Y los zéfiros dulçes de la mañana, Ay como juegan, Ay como bullen, Ay como trepan</i>	Homophonie

<i>De rama en rama.</i>	
<i>O que bien saludan el alva.</i>	Contrepoint imitatif : B contre Te+A en 3 ^{es} parallèles
<i>Risan las olas, baten las alas,</i>	Solo Alto
<i>Baten las alas.</i>	Homophonie
<i>Ruyseñores y fuentes claras.</i>	Solo Alto
<i>Siendo las aves,</i>	Solo Tenor
<i>siendo las agoas,</i>	Solo Alto
<i>Clarines de pluma, Trompas de plata.</i>	Contrepoint imitatif dans les trois voix

Tableau 4.32 - Distribution des procédés compositionnels dans « 15.7. *De peña en peña as ondas* » (Estribillo 2).

Texte	Procédé compositionnel
<i>Y los zéfiros dulçes de la mañana.</i>	Solo 2 ^o Tiple

Tableau 4.33 - Distribution des procédés compositionnels dans « 15.8. *De peña en peña las ondas* » (Estribillo 3a).

Texte	Procédé compositionnel
<i>Y los zéfiros dulçes de la mañana,</i>	Homophonie : chœur 1
<i>Y los zéfiros dulçes de la mañana,</i>	Homophonie : chœur 2
<i>Ay como juegan,</i>	Homophonie : chœur 1
<i>Ay como bullen,</i>	Homophonie : chœur 2
<i>Ay como trepan</i>	Homophonie : chœur 1
<i>Ay como juegan,</i>	Homophonie : chœur 2
<i>Ay como bullen,</i>	Homophonie : chœur 1
<i>Ay como trepan</i>	Homophonie : chœur 2
<i>Ay como trepan de rama en rama,</i>	Homophonie : chœur 1
<i>Ay como trepan de rama en rama,</i>	Contrepoint imitatif : tutti
<i>Ay como trepan de rama en rama.</i>	Contrepoint imitatif : chœur 1
<i>Y los zéfiros dulçes de la mañana.</i>	Homophonie : chœur 2
<i>O que bien saludan el alva,</i>	Contrepoint imitatif : solo 2 ^o Ti + 1 ^o A
<i>O que bien saludan el alva.</i>	Contrepoint imitatif : chœur 1 (2 ^o Ti+1 ^o A en 3 ^{es} parallèles)
<i>Risan</i>	2 ^o Ti
<i>las olas,</i>	1 ^o A
<i>Baten</i>	2 ^o Te
<i>las alas,</i>	2 ^o A
<i>Baten,</i>	Homophonie : chœur 1
<i>Baten las alas.</i>	Homophonie : tutti
<i>Ruyseñores y fuentes claras.</i> <i>Siendo las aves,</i> <i>siendo las agoas,</i> <i>Clarines de pluma, Trompas de plata.</i> <i>Risan las olas, baten las alas,</i>	2 ^o Ti
<i>Baten las alas</i>	Homophonie : chœur 1
<i>Baten las alas.</i>	Homophonie : chœur 2
<i>Ruyseñores y fuentes claras.</i>	Homophonie : chœur 1
<i>Risan las olas,</i>	Homophonie : chœur 2
<i>Baten las alas,</i>	Homophonie : chœur 1
<i>Siendo las aves,</i>	Homophonie : chœur 2
<i>siendo las agoas,</i>	Homophonie : chœur 1
<i>Clarines de pluma, Trompas de plata.</i>	Contrepoint imitatif : tutti

4. Genres et pratiques compositionnelles portugaises et ibériques

Tableau 4.34 - Distribution des procédés compositionnels dans « 15.9. *De peña en peña las ondas* » (Estribillo 3b).

Texte	Procédé compositionnel
<i>Y los zéfiros dulçes de la mañana,</i>	Homophonie : chœur 1
<i>Y los zéfiros dulçes de la mañana,</i>	Homophonie : chœur 2
<i>Ay como juegan,</i>	Homophonie : chœur 1
<i>Ay como bullen,</i>	Homophonie : chœur 2
<i>Ay como trepan</i>	Homophonie : chœur 1
<i>Ay como juegan,</i>	Homophonie : chœur 2
<i>Ay como bullen,</i>	Homophonie : chœur 1
<i>Ay como trepan</i>	Homophonie : chœur 2
<i>Ay como trepan de rama en rama,</i>	Homophonie : chœur 1
<i>Ay como trepan de rama en rama,</i>	Contrepoint imitatif : tutti
<i>Ay como trepan de rama en rama.</i>	Contrepoint imitatif : chœur 1
<i>Y los zéfiros dulçes de la mañana.</i>	Homophonie : chœur 2
<i>O que bien saludan el alva,</i>	Solo 2 ^o Ti+1 ^o A en contrepoint imitatif
<i>O que bien saludan el alva.</i>	Contrepoint imitatif : chœur 1 (2 ^o Ti+1 ^o A en 3 ^{es} parallèles)
<i>Risan</i>	2 ^o Ti
<i>las olas,</i>	1 ^o A
<i>Baten</i>	2 ^o Te
<i>las alas,</i>	2 ^o A
<i>Baten,</i>	Homophonie : chœur 1
<i>Baten las alas.</i>	Homophonie : tutti
<i>Ruyseñores</i>	1 ^o Ti
<i>y fuentes claras.</i>	Homophonie : chœur 1
<i>Siendo las aves,</i>	1 ^o Ti
<i>siendo las agoas,</i>	Homophonie : chœur 2
<i>Clarines de pluma,</i>	1 ^o Ti
<i>Trompas de plata.</i>	Homophonie : chœur 1 (sans 1 ^o Ti)
<i>Risan las olas,</i>	1 ^o Ti
<i>baten las alas.</i>	Homophonie : chœur 2
<i>Ruyseñores y fuentes claras.</i>	Homophonie : chœur 1
<i>Risan las olas,</i>	Homophonie : chœur 2
<i>Baten las alas,</i>	Homophonie : chœur 1
<i>Siendo las aves,</i>	Homophonie : chœur 2
<i>siendo las agoas,</i>	Homophonie : chœur 1
<i>Clarines de pluma, Trompas de plata.</i>	Contrepoint imitatif : tutti

Sale alumbrando a la tierra (16.)

Cette œuvre semble être destinée à la fête du *Corpus Christi*, car son texte exalte le pain divin du Ciel. En outre, l'invitation littéraire au public à sortir et à danser avec l'accompagnement des instruments évoque sûrement une destination à la procession du *Corpus Christi*. Ce *vilancico*

s'insère ainsi probablement dans les diverses œuvres exécutées lors des processions, clairement dans un but évangéliste et festif, visant le public de toutes les classes sociales³⁵⁰.

Écrit pour quatre voix avec *guiño*, ce *vilancico* exploite deux textures légèrement différentes dans ses deux sections : le *romance* présente l'alternance entre la déclamation homophonie et des imitations, tandis que dans l'*estribillo* une alternance est élaborée entre déclamations homophoniques et des solos par les trois voix supérieures, et terminant par un long passage homophonique.

Tableau 4.35 - Distribution des procédés compositionnels dans « 16. *Sale alumbrando a la tierra* ».

Texte	Procédés compositionnels
Romance	
<i>Sale alumbrando a la tierra</i>	Homophonie
<i>el divino pan del Cielo,</i> <i>echiso de libertades,</i>	Entrées en imitation : 1 ^o Ti+Te et 2 ^o Ti+A
<i>libertades,</i> <i>de todas Almas el Dueño.</i>	Contrepoint imitatif dans les 4 voix
Estribillo	
<i>Oy que sale este pan de my vida del Alma dueño,</i> <i>Salgan, salgan bailando y dançando con instrumentos.</i>	Solo 1 ^o Tiple
<i>Salga, salga bizarro pan de los cielos.</i>	Homophonie
<i>Oy que sale este pan de my vida del Alma dueño,</i> <i>Salgan salgan bailando y dançando con instrumentos.</i>	Solo 2 ^o Tiple
<i>Salga, salga bizarro pan de los cielos.</i>	Homophonie
<i>Que es Señor de my vida del Alma Dueño,</i>	Solo Alto
<i>Que es Señor de my vida del Alma Dueño.</i>	Homophonie
<i>Ai Jesus que divino, que tierno,</i> <i>Ai Jesus que divino, que hermoso.</i>	Quasi-homophonie
<i>Salga, Salga bizarro pan de los Cielos,</i> <i>Que es Señor de mi vida del Alma dueño.</i> <i>Salga, Salga bizarro pan de los Cielos,</i> <i>Que es Señor de mi vida del Alma dueño.</i>	Homophonie

Ai amores, Ai mi Dios (17.)

Le texte de ce *vilancico* proclame la mort des péchés et exalte la vie des bonnes actions, les chanteurs exclamant l'expression ibérique typique du *Corpus Christi* : *Ai mi Dios*. Cette thématique peut, en effet, être également reliée à la fête du *Corpus Christi* (Fête-Dieu), l'œuvre pouvant être destinée à un office ou à la procession emblématique du jour. En effet, la

³⁵⁰ Pour une étude des *vilancicos* destinés aux processions et au *Corpus Christi* voir [Laird, 1997], p. 17-31 et [Borgerding et Stein, 2006], p. 426, p. 469-470 ; pour une étude des motets pour les processions voir [Borgerding, 1997], p. 61-106.

procession du *Corpus Christi* est, dans ce contexte, ponctuée par plusieurs stations où sont typiquement chantées des œuvres vernaculaires³⁵¹.

Les deux voix pour lesquelles ce *vilancico* est écrit suivent plusieurs procédés compositionnels, comme cela est décrit dans le tableau ci-dessous : homophonie en tierces parallèles ; dialogue antiphonique ; imitations à l'unisson, à la quarte et à la quinte ; passages avec deux textes différents simultanés ; et contrepoint libre.

Tableau 4.36 - Distribution des procédés compositionnels dans « 17. *Ai amores, Ai mi Dios* ».

Texte	Procédés compositionnels
Romance a duo	
<i>Ai amores, Ai mi Dios, Ai mi Dios,</i>	Homophonie
<i>pues nel Alma,</i>	1 ^o Tiple
<i>pues nel pecho,</i>	2 ^o Tiple
<i>os tengo yo encerrado / Ai mi Dios</i>	1 ^o Tiple / 2 ^o Tiple
<i>pues nel Alma,</i>	2 ^o Tiple
<i>pues nel pecho,</i>	1 ^o Tiple
<i>os tengo yo encerrado / Ai mi Dios</i>	2 ^o Tiple / 1 ^o Tiple
<i>como estais nel blanco velo.</i>	Contrepoint imitatif avec entrée à la quarte
<i>Pues nel Alma,</i>	1 ^o Tiple
<i>pues nel pecho,</i>	2 ^o Tiple
<i>os tengo yo encerrado / Ai mi Dios</i>	1 ^o Tiple / 2 ^o Tiple
<i>como estais nel blanco velo.</i>	Homophonie en 3 ^e parallèle
Estribillo a duo	
<i>Mueran Señores ya mis culpas</i>	Contrepoint imitatif avec entrée à la quinte
<i>Mueran, mueran</i> <i>Señores ya mis culpas hazed vos divino Dueño,</i>	Homophonie
<i>que mueran ya sin razones, y que vivan mis remedios,</i> <i>que mueran ya sin razones, y que vivan mis remedios.</i>	Contrepoint imitatif avec entrée à l'unisson
Coplas a duo	
<i>Ai Dios amante,</i>	Homophonie
<i>Ai amor inmenso, / Ai, Ai,</i>	1 ^o Tiple / 2 ^o Tiple
<i>Ai amor inmenso, / Ai, Ai</i>	2 ^o Tiple / 1 ^o Tiple
<i>Ai quanto padeceis por min,</i> <i>Ai amor, Ai amor, Ai quan poco por vos padesco.</i>	Contrepoint libre

Oy que los cielos se alegran (24.)

Ce *vilancico* exprime la dichotomie entre la joie au Ciel et la mélancolie sur la Terre, ce qui évoque très probablement l'Ascension de Christ et, par conséquent, sa destination à cette fête liturgique³⁵².

³⁵¹ Voir [Stein, 2006], p. 469-470.

³⁵² Voir la rubrique *Observation texte* de l'apparat critique « 24. *Oy que los cielos se alegran* » (vol. 2, p. 100).

Le *romance* et le premier *estribillo* sont en solo par le 1^{er} Tiple. Le *romance* présente des motifs en écho, qui sont vraisemblablement le résultat d'une correction postérieure à la première écriture, probablement des témoignages de composition et, par conséquent, témoignages d'un autographe³⁵³. Le début de la section en double chœur provoque un contraste éclatant avec la section solo précédente, grâce à l'explosion des huit voix en homophonie, sur l'exclamation « Ai, Ai ». Cette section à huit voix, expose diverses techniques de polychoralité caractéristiques du *cartapácio* : déclamation en homophonie par les huit voix ou en répétition antiphonique ; contrepoint imitatif par un seul chœur ou par les huit voix ; et l'alternance avec des solos. La fin de la section, et de la pièce, présente un crescendo expressif et conclusif, provoqué par la reprise de la même phrase trois fois, en doublant chaque fois l'effectif : deux voix, puis quatre, puis huit voix.

Tableau 4.37 - Distribution de procédés compositionnels dans « 24. *Oy que los cielos se alegran* ».

Texte	Procédés compositionnels
[Romance] Só	
<i>Oy que los Cielos se alegran.</i>	Solo : 1 ^{er} Tiple
<i>Oy que los Aires se aroman.</i>	
<i>Y la tierra se suspende,</i>	
<i>Suspende,</i>	[écho]
<i>Entre amorosas congoxas,</i>	
<i>congoxas.</i>	[écho]
<i>Y la tierra se suspende,</i>	
<i>Suspende,</i>	[écho]
<i>Entre amorosas congoxas.</i>	
Estribillo só	
<i>Ai que muero de auzencia. Pero que gloria.</i>	Solo : 1 ^{er} Tiple
<i>Si quien tal muerte alcanza la vida cobra.</i>	
Rep[osta] a 8	
<i>Ai, Ai,</i>	Homophonie : tutti
<i>Ai que muero de auzencia. Pero que gloria.</i>	Tutti en contrepoint imitatif
<i>Pero que gloria.</i>	Homophonie : tutti
<i>Si quien tal muerte alcanza, la vida cobra.</i>	Contrepoint imitatif : chœur 2
<i>Si quien tal muerte alcanza, la vida cobra.</i>	Contrepoint imitatif : tutti
<i>Si quien tal muerte alcanza, la vida cobra.</i>	Solo : 1 ^{er} Ti + 2 ^{er} Ti
<i>Si quien tal muerte alcanza, la vida cobra.</i>	Homophonie : tutti
<i>Si quien tal muerte alcanza,</i>	Homophonie : chœur 2
<i>Si quien tal muerte alcanza,</i>	Homophonie : chœur 1
<i>Si quien tal muerte alcanza,</i>	Homophonie : chœur 2
<i>Si quien tal muerte alcanza,</i>	Homophonie : chœur 1
<i>la vida cobra.</i>	Homophonie : tutti
<i>la vida cobra.</i>	Homophonie : 1 ^{er} Ti + 1 ^{er} Te
<i>la vida cobra.</i>	Homophonie : chœur 1
<i>la vida cobra.</i>	Homophonie Tutti

³⁵³ Voir « 6. Gestes compositionnels » et concrètement « 6.2.6. Échos ajoutés » (vol. 1, p. 257).

Que Ave del plumaje blanco es esta (25.)

Ce *vilancico* est également destiné à la fête de l'Ascension, et ce sans aucune hésitation, car le titre dit « Pour l'Ascension ». Il présente, en outre, l'indication de l'année (*Pª a Ascenção. 1650*), vraisemblablement de son exécution. D'ailleurs, plusieurs œuvres vernaculaires dans les *Cartapácios* sont, en effet, destinées à l'Ascension, ce qui témoigne de l'importance de cette fête dans le calendrier liturgique à *Santa Cruz* et au Portugal³⁵⁴. Comme décrit dans les commentaires de l'apparat critique, le *romance* à huit voix de ce *vilancico* présente une structure très curieuse en dialogue entre le 2^o *Tiple* en solo auquel répond, soit le 1^o *Alto* secondé par les deux chœurs, soit les deux chœurs directement. Dans la plupart des réponses, la voix solo du 2^o *Tiple* s'intègre dans le chœur qui répond, ce qui annule notamment la caractérisation d'un personnage et l'hypothèse d'une spatialisation de ce dialogue. Après ce *romance* en dialogue, vient la section de l'*estribillo* en solo. Et enfin un deuxième *estribillo*, pour huit voix, conclut vraisemblablement l'œuvre. Les deux sections pour huit voix présentent une grande variabilité de textures comme en témoigne le tableau ci-dessous. Cette œuvre présente même une singularité au sein du MM 51 : une fragmentation des deux chœurs, ou une métamorphose de la géométrie du double chœur. Notamment au début de l'*estribillo*, le premier chœur s'expose sans le 1^o *Tenor* qui ensuite se trouve lié au deuxième chœur, en homophonie. Cet artifice élabore davantage les possibilités contrapuntiques de la polychoralité, et annule, en quelque sorte, une forme ou une texture figée pour chaque chœur. Ceci peut élargir également une notion de dépendance formelle, et éventuellement spatiale, entre les deux chœurs dans l'ensemble des œuvres pour huit voix en double chœur du MM 51 et des *Cartapácios*.

Tableau 4.38 - Distribution des procédés compositionnels dans « 25. *Que Ave del plumaje blanco es esta* ».

Texte	Procédés compositionnels
[Romance]	
<i>Que Ave del plumaje blanco es esta que al aire peina?</i>	Solo : 2 ^o <i>Tiple</i>
<i>Es el Aguila Celeste,</i>	Solo : 1 ^o <i>Alto</i>
<i>Es el Aguila Celeste,</i>	Chœur 1 en homophonie
<i>Es el Aguila Celeste</i>	Chœur 2 en homophonie
<i>que del suelo al cielo buela,</i>	Solo : 1 ^o <i>Alto</i>
<i>buela,</i>	Chœur 1 en homophonie
<i>buela.</i>	Chœur 2 en homophonie
<i>Como intenta subir tanto que passa del Sol la esfera?</i>	Solo : 2 ^o <i>Tiple</i>

³⁵⁴ Voir, à titre d'exemple, notamment « *Já se parte para el cielo* » (« Voici qui monte pour le Ciel ») dans le MM 228, f. 1v, et « *Jesus, Jesus, mil veses Jesus* », intitulé *Ascenção: Sta. Anna. Coimbra* (Ascension : Ste Anne. Coimbra), dans le MM 240, f. 21v.

<i>Porque al Sol del Padre eterno</i>	Solo : 1 ^o Alto
<i>penetrar de un vuelo intenta,</i>	Chœur 1 en contrepoint imitatif
<i>penetrar de un vuelo intenta.</i>	Chœur 2 en quasi-homophonie
<i>Para que al cielo camina sino va nadie tras ella?</i>	Solo : 2 ^o Tiple
<i>Porque allá tiene su nido,</i>	Chœur 1 en homophonie
<i>Porque allá tiene su nido</i>	Chœur 2 en homophonie
<i>y herida vá de la tierra.</i>	Tutti (sans 2 ^o Tiple) en homophonie
<i>Si heridas lleva las Alas como buela tan ligera?</i>	Solo : 2 ^o Tiple
<i>Porque heridas del Amor,</i>	Chœur 1 en homophonie
<i>Porque heridas del Amor,</i>	Chœur 2 en homophonie
<i>hazen effetos de espuelas,</i>	Chœur 1 en homophonie
<i>hazen effetos de espuelas,</i>	Chœur 2 en homophonie
<i>hazen effetos de espuelas,</i>	Tutti en homophonie
Só estribillo	
<i>Ai como sube mas, Ai como buela!</i> <i>Detenelda Airezillos. Nubes del Cielo Detenelda.</i> <i>Porque el Alma se muere por ir tras ella.</i>	Solo : 2 ^o Tiple
Estribillo a 8	
<i>Ai como sube mas,</i>	Chœur 1 (sans 1 ^o Tenor) en contrepoint imitatif
<i>Ai como buela!</i>	Chœur 1 (sans 1 ^o Tenor) en homophonie
<i>Detenelda</i>	Chœur 2 (avec 1 ^o Tenor) en homophonie
<i>Ai como sube mas, Ai como buela! / Detenelda</i>	Solo : 2 ^o Ti + 1 ^o Te / 1 ^o Ti
<i>Detenelda Airezillos.</i>	Chœur 2 en homophonie
<i>Detenelda</i>	Chœur 1 en homophonie
<i>Airezillos.</i>	Chœur 2 en homophonie
<i>Nubes del Cielo detenelda.</i> <i>Porque el Alma se muere por ir tras ella.</i>	Solo : 2 ^o Ti + 1 ^o A en imitation
<i>Detenelda</i>	Tutti (sans 1 ^o Alto) en homophonie
<i>Airezillos / Nubes del Cielo</i>	1 ^o A / 1 ^o Ti + 2 ^o Ti ^o + 1 ^o Te
<i>Detenelda nubes, detenelda</i>	Chœur 2 en homophonie
<i>Nubes</i>	Chœur 1 en homophonie
<i>Nubes</i>	Chœur 2 en homophonie
<i>Detenelda</i>	1 ^o A + 1 ^o Te en homophonie
<i>Detenelda</i>	Chœur 2 (sans 2 ^o Te) en homophonie
<i>Porque el Alma se muere por ir tras ella.</i>	Tutti en contrepoint imitatif et libre

Considérations finales

Musiques au service de la liturgie ibérique

Nous avons pu analyser et établir le contexte de la majorité des œuvres présentes dans le MM 51, avec un accent plus incisif sur les genres liturgiques latins, moins visibles dans l'historiographie récente. La plupart du contenu de ce manuscrit est destinée à un emplacement spécifique au sein des offices de la liturgie des heures, à l'occasion de fêtes majeures du calendrier catholique : Noël, Ascension et *Corpus Christi*.

L'étude de chaque genre dans son contexte portugais et ibérique nous amène à considérer la musique du MM 51 comme parfaitement inscrite dans la tradition et dans le courant dominant du goût musical du XVII^e siècle de la péninsule. Une grande particularité de ce manuscrit est sans doute son écriture majoritairement à huit voix, ce qui rend cette source musicale exceptionnelle dans le panorama portugais de l'époque. Ses cinq psaumes en polychoralité en sont un bel exemple. Trois psaumes sont destinés à l'office de None de l'Ascension (« 19. », « 20. » et « 21. »), l'office avec l'introduction polyphonique la plus complète dans le manuscrit, en consonance avec son importance dans le calendrier liturgique attestée par d'autres sources musicales portugaises. Deux psaumes sont spécifiques aux Vêpres du *Corpus Christi* (« 26. » et « 27. »). Les autres psaumes qui complèreraient cet office sont plus communs et peuvent se trouver dans d'autres *cartapácios*. Concernant la musique destinée à la Nativité, nous trouvons la seule calenda de Noël connue pour huit voix (« 2. ») et le seul ensemble complet, manuscrit, connu de huit répons de Noël pour huit voix (« 6. – 13. »). Nous soulignons encore le cas très singulier de la calenda de Noël écrite *ad longum* pour une voix soliste ornée avec plusieurs

diminutions virtuoses et accompagnée par un instrument de basse (« 3. »). Voici un témoignage qui semble être rare dans la péninsule et en Europe. Concernant les hymnes, nous avons pu identifier quelques spécificités locales, divergentes de la pratique courante ou établie à Rome, dans la structure de l'introduction polyphonique et dans l'utilisation des textes et de certaines mélodies grégoriennes prises comme base de procédés compositionnels. La thématique de certaines œuvres sur des textes vernaculaires évoque une fonction dans le cadre d'une des trois fêtes pour lesquelles les œuvres latines sont destinées (notamment, « 16. » et « 17. » pour le *Corpus Christi* et « 24. » et « 25. » pour l'Ascension) et une concordance littéraire avec une source espagnole nous permet d'associer l'œuvre « 15. » aux fêtes de Noël. Plusieurs œuvres demeurent sans être attribuées à un contexte spécifique, celles-ci pouvant très probablement avoir diverses fonctions, comme c'est en effet le cas des œuvres vernaculaires, mais également du motet pour le jour de Noël « 1. », de la leçon des défunts « 5. », ou de l'antienne mariale « 23. ». Nous tenons enfin à préciser qu'aucune attribution d'une fonction musicale à ce répertoire lointain n'est faite de pleine certitude et que chaque fonction ou contexte demeure une hypothèse ouverte à la discussion.

DEUXIÈME PARTIE

Vers la fonction du support

Après l'étude de la fonction musicale du contenu du MM 51, nous nous concentrons maintenant sur l'existence pratique de ce cahier, par l'observation de la façon avec laquelle la musique est notée sur le support. Nous présentons une analyse philologique détaillée du manuscrit qui nous permettra de construire la réponse à une question centrale : quelle est la fonction pratique originale du manuscrit ? Cette analyse a ainsi la préoccupation de rassembler des arguments qui visent l'étude des caractéristiques d'un *cartapácio* – sûrement le cahier d'usage personnel d'un musicien, très éloigné d'un livre qui obéit à une mise en page. De plus, cette étude, la première aussi détaillée effectuée sur un *cartapácio*, ambitionne d'alimenter les travaux sur cet ensemble de manuscrits de Coimbra. Malgré certaines fragilités inévitables et sous peine d'être parfois fastidieuse, la description exhaustive et détaillée du MM 51 vise à devenir une référence pour toute comparaison avec les autres *cartapácios* de la collection.

Ce manuscrit, l'œuvre d'une seule main, se présente comme un journal d'un calligraphe, un cahier vivant, un chantier de nombreux gestes. Motivés par l'épaisseur de signification cachée derrière chacun de ces gestes, et guidés par l'étymologie même du mot geste¹, nous étudions ces actions notationnelles selon quatre qualités de geste. En d'autres termes, pour cet exercice de philologie appliquée, nous avons établi quatre degrés de gestes bâtis selon une approximation par échelle de signification : les gestes calligraphiques, les gestes compositionnels, les gestes de copie et les gestes stylistiques.

Les « gestes calligraphiques » rassemblent les interventions graphiques et notationnelles sans regard critique musical. Les « gestes compositionnels » évaluent toutes les corrections qui

¹ Le mot « geste » renferme en soi, une large gamme de significations : de la simple action jusqu'à l'expression créatrice d'une idée. <http://www.cnrtl.fr/definition/geste>, page consultée le 17.02.2017.

témoignent des manœuvres dans la pensée musicale et compositionnelle du calligraphe. Parmi toutes ces corrections, plusieurs s'affirment en tant que « gestes de copie » où sont observées les révisions qui ne semblent pas le résultat d'un raisonnement compositionnel mais plutôt d'une faute humaine ou encore le fruit d'un regard analytique. Enfin, après l'étude de ces trois familles de gestes de nature uniquement codicologique, nous sommes en mesure de relever ce que nous nommerons des « gestes stylistiques ». Ceux-ci, plus que le résultat de l'analyse directe du support, sont la conséquence de l'analyse de la fonction du support et de la caractérisation compositionnelle et stylistique de la musique du MM 51.

Chacun de ces quatre « gestes » sera l'objet d'un chapitre. Ce parcours analytique sur la dynamique graphique du manuscrit – de la calligraphie sans valeur notationnelle jusqu'aux choix d'écriture reflétant une esthétique et une culture – donne lieu à des considérations sur la fonction physique du cahier, en tant que support de musique, qui nourrissent la connaissance du rôle des *Cartapácios* dans l'activité musicale à *Santa Cruz* vers 1650.

À la suite de ce travail, en croisant nos analyses avec une observation d'œuvres portant une attribution d'auteur dans les *Cartapácios*, nous pourrions questionner l'anonymat des œuvres du MM 51 et enfin formuler une hypothèse sur la paternité de certaines d'entre elles.

Chapitre 5

Gestes calligraphiques

5.1. Observations sur l'écriture graphique et notationnelle

Nous observons ici les diverses techniques graphiques et notationnelles qui caractérisent, de façon homogène, la calligraphie du manuscrit.

5.1.1. Portées

Toutes les pages présentent des portées pour recevoir de la musique. Ces portées à cinq lignes sont dessinées avec un *rastrum* de cinq pointes. Au f. 26v (dans le deuxième psaume pour la None) nous rencontrons en effet un rare témoignage de ce geste car la partie finale d'un des pentagrammes se trouve renforcée. Ce geste montre clairement que le pentagramme est marqué avec un *rastrum*, sûrement de la gauche vers la droite, et non pas par le dessin successif de chaque ligne isolée. En outre, l'invariabilité incontestable de l'intervalle entre les lignes qui composent les portées témoigne également de ce procédé².

² Selon [Owens, 1997], p. 112, le papier à musique, comportant des portées faites avec un *rastrum*, est un article particulier vendu dans quelques librairies et papeteries. Les compositeurs et copistes peuvent, pourtant, également noter les pentagrammes eux-mêmes, soit dessinant les lignes individuellement soit avec l'aide d'un *rastrum*.



Figure 5.1 - MM 51, f. 28v : dessin typique des pentagrammes.

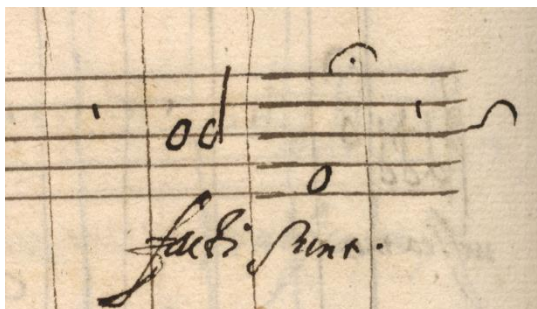


Figure 5.2 - MM 51, f. 26v : témoignage de la technique de marquage de la portée avec un rastrum de cinq pointes.

Dans plusieurs œuvres à huit voix avec *guião*, celui-ci est souvent écrit sur une portée dessinée à la main. Notamment dans les huit répons des Matines de Noël, le calligraphe ajoute systématiquement deux pentagrammes à chaque folio : un au-dessus pour la section à huit voix et un autre entre la huitième et la neuvièmes portées originales pour les sections à quatre voix.

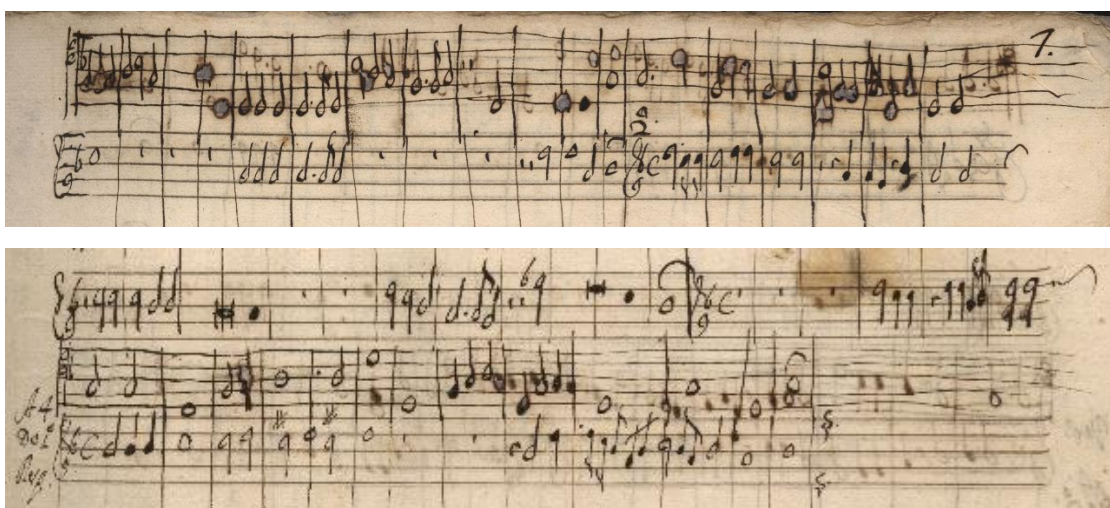


Figure 5.3 - MM 51, f. 7 : portée ajoutée en haut du folio ; portée ajoutée entre la huitième et la neuvième portées.

Il arrive encore que le calligraphe allonge occasionnellement la portée originale avec sa plume pour ainsi terminer une phrase donnée avant le changement de système. Ceci est le cas notamment en bas du f. 15.



Figure 5.4 - MM 51, f. 15 : rallongement de la portée fait à la main.

5.1.2. Plumes

Dans le MM 51, en plus de l'uniformité calligraphique déjà observée, se retrouve une uniformité de l'outil utilisé pour l'écriture. Nous rencontrons majoritairement la même sorte de plume employée, avec quelques exceptions occasionnelles. Un deuxième trait minoritaire, plus fin, semble figurer principalement pour des corrections ponctuelles, sans doute postérieures à la première phase de la notation, probablement avec une autre plume taillée plus fine.

Ceci est notamment le cas au f. 4 où des # sont ajoutés avec un trait plus fin et une correction est faite suite à un effacement après que l'encre ait séché (figure 5.5).



Figure 5.5 - MM 51, f. 4 : trait plus fin pour noter les # (« 4. *Al son que los cristales* », m. 59-65).

Un trait plus fin figure également au f. 18v pour l'annotation extra-musicale « *prosigue o estribillo : a Duo* », qui annonce la continuation du *vilancico* « 17. *Ai amores, Ai mi Dios* », et à nouveau au f. 19 pour écrire le 1^o Tiple du fragment « 15.9. *De peña en peña las ondas* ».

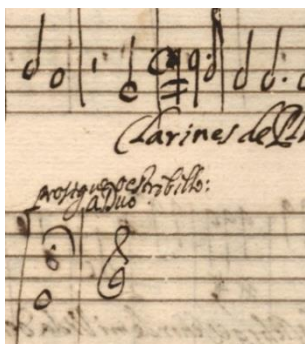


Figure 5.6- MM 51, f. 18v : trait fin.



Figure 5.7 - MM 51, f. 19 : trait fin (section « 15.9. »).

Les deux plumes éventuelles, une plus large majoritaire et une taillée plus fine occasionnelle, semblent être utilisées pour écrire le mot *Alleluia* à plusieurs reprises au f. 34v, dans l'œuvre « 23. *Regina Cæli* ». Une des hypothèses est que la plume la plus fine ait encore été utilisée *a posteriori* pour ajouter du texte.

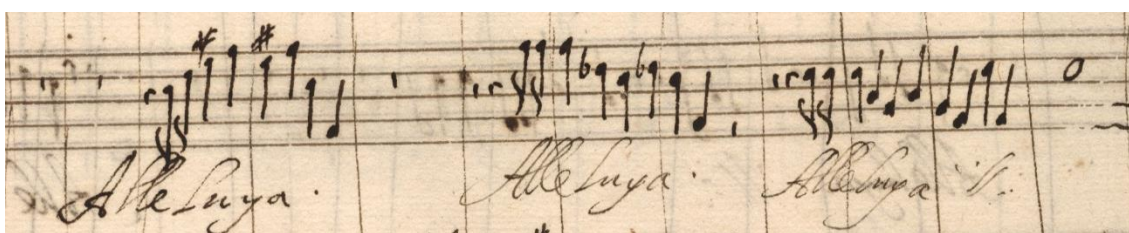


Figure 5.8 - MM 51, f. 34v : certains mots *Alleluia* semblent notés avec un trait plus fin.

Enfin, la première section de la doxologie du psaume « 26. *Credidi* », du f. 45 au milieu du f. 45v, semble notée avec la plume plus fine, tandis que tout le reste du psaume est écrit avec la plume principale. Nous n'avons aucune explication pour cette utilisation.

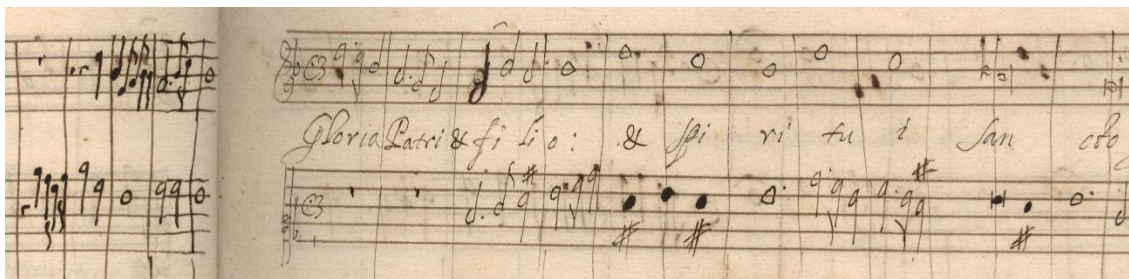


Figure 5.9 - MM 51, f. 43v-45 : première section de la doxologie de « 26. *Credidi* » écrite avec un trait plus fin.

Dans le contexte de la collection des *Cartapácios*, l'apparente utilisation de plumes différentes par le même calligraphe (ici nommé « A »), parfois sur un même folio, n'est nullement surprenante puisque ceci est le cas dans d'autres manuscrits. Une étude approfondie sur les subtilités techniques de l'écriture à la plume pourrait nous éclaircir sur les causes et les raisons éventuelles d'un trait visiblement plus fin à fin d'étayer nos observations. Malgré cela, le plus important pour nous à ce stade est le témoignage de différentes sessions de notation, caractéristiques d'un manuscrit en phase de brouillon.

5.1.3. Notation musicale

Nous présentons ici quelques particularités observées dans la notation employée par le calligraphe du MM 51 qui nous aident à saisir sa pensée notationnelle et musicale.

Mensuration et notation rythmique

La notation rythmique suit les règles de la notation blanche. Tandis que la mensuration en prolation mineure (C et C)³ présente une notation similaire à celle de nos jours, mesure dite binaire, la mensuration en prolation majeure (C3), mesure dite triple ou ternaire, mérite quelques observations⁴. Le concept de perfection est toujours employé au milieu du XVII^e siècle :

³ Dans un extrait théorique trouvé dans les *Cartapácios* (MM 236, f. 234 v), la mensuration C est désignée *tempo de compaço largo* ou *tempo de premeo* et la mensuration C est appelée *tempo de compacinho*.

⁴ Dans la mensuration en prolation majeure, la semibrève est nommée parfaite et divisée en trois minimes.

une suite de semibrèves parfaites ne présente un point qu'à la dernière semibrève parfaite⁵. Comme nous l'observons dans la figure ci-dessous, dans ce contexte le point signifie, par conséquent, perfection et non pas augmentation.

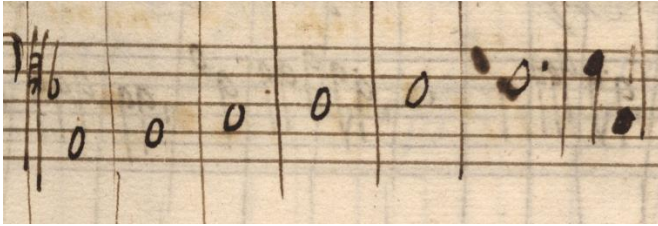


Figure 5.10 - MM 51, f. 39 : exemple de notation d'une suite de semibrèves parfaites (« 25. *Que Ave del plumaje blanco es esta* », m. 128-134).

Dans cette mensuration rythmique la coloration⁶ est largement employée pour indiquer un changement rythmique provoqué notamment par une syncope ou par l'imperfection des figures rythmiques.

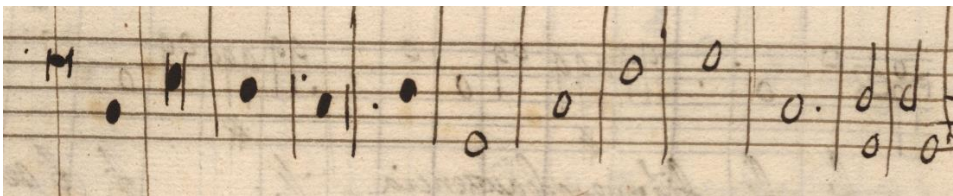


Figure 5.11 - MM 51, f. 39 : exemple de coloration et de notation d'une suite de semibrèves parfaites (« 25. *Que Ave del plumaje blanco es esta* », m. 115-127).

La coloration peut aussi annoncer des hémioles ou un court changement rythmique. Dans un contexte de rythmes « longue-brève » l'inversement de ce motif est souvent coloré, comme observé ci-dessous.

⁵ Dans tous les traités de théorie musicale depuis le XV^e siècle, cette règle est connue selon le principe général latin *brevis ante brevem dicitur perfecta* (une brève est parfaite si devant une autre brève).

⁶ Dans la coloration, la notation blanche est noircie.

5. Gestes calligraphiques

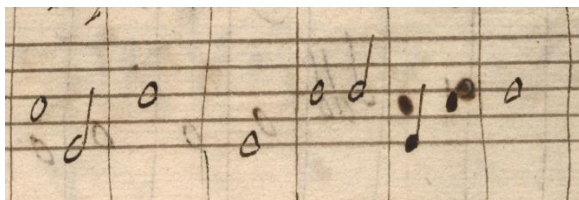


Figure 5.12 - MM 51, f. 14v : exemple de coloration appliquée à un changement rythmique (« 17. *Ai amores, Ai mi Dios* », m. 49-54).

Les syncopes et les changements rythmiques étant en effet très fréquents dans les sections à mensuration rythmique ternaire, la coloration y est largement utilisée. Son emploi n'est pourtant pas systématique en raison de quelques oublis occasionnels. Ceci peut éventuellement témoigner d'une transformation de ce principe, de la règle vers l'avertissement. Notamment dans « 17. *Ai amores, Ai mi Dios* », nous rencontrons un mouvement homophonique des deux *tiplés* où l'on n'observe pas la même notation rythmique dans les deux voix (figure 5.13) : le 1^o *Tiple* présente deux minimes noircies suivies de deux semibrèves noircies et ligaturées (*cum opposita proprietate*) tandis que le 2^o *Tiple* présente juste la deuxième semibrève noircie et sans ligature.



Figure 5.13 - MM 51, f. 15 : exemple de la non-systématisation de la notation et la coloration (« 17. *Ai amores, Ai mi Dios* », m. 63-67).

Dans cette même mensuration en prolation mineure, les semiminimes ont la particularité d'être dessinées comme des minimes avec des hampes ou des croches blanches, comme en témoignent les figures ci-dessous. Quand une vocalise est élaborée par quatre de ces

semiminimes, les figures sont notées comme des croches blanches regroupées. Ceci est traduit dans la présente édition par quatre semiminimes noires avec une liaison, comme indiqué dans les principes éditoriaux généraux.

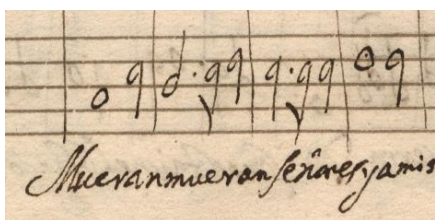


Figure 5.14 - MM 51, f. 14v : exemple de notation blanche en mensuration triple (« 17. *Ai amores, Ai mi Dios* », m. 48-51, 2^o Tiple).

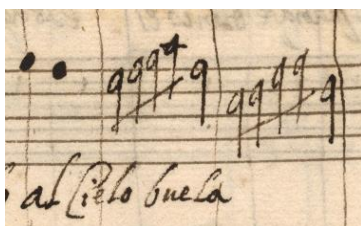


Figure 5.15 - MM 51, f. 35v : exemple de notation blanche en mensuration triple (« 25. *Que Ave del plumaje blanco es esta* », m. 30-32, 1^o Alto).

Le tableau suivant résume l'emploi des figures rythmiques pour chaque mensuration observées dans le MM 51.

Tableau 5.1 - Mensurations et figures rythmiques dans le MM 51.

Mensuration	Brève	Semibrève	Minime	Semiminime	Croche	Double-croche
ϕ	H	o	q d	↑ ↓	-	-
C					♪	♯♯
C_3 (blanche)	H	o	q d	q ♯	-	-
C_3 (colorée)	h	•	↑ ↓	-	-	-

Dans la mensuration \mathcal{C} , la valeur la plus petite est la semiminime et dans la mensuration C c'est la double-croche, utilisée uniquement pour des vocalises et jamais syllabique. La valeur la plus petite employée dans la mensuration $\mathcal{C}3$ est la semiminime, qui n'est jamais noircie.

Un détail calligraphique est que, contrairement à l'usage actuel hérité de l'imprimerie, la hampe des figures isolées est toujours dessinée à droite du cercle qui définit la hauteur de la note.

Un autre détail de notation concerne le regroupement des croches qui semble de toute évidence respecter la prosodie du texte. Systématiquement, quand les croches sont syllabiques les notes sont dessinées détachées, et quand les croches forment une vocalise, elles sont alors dessinées groupées. Ce fait, couramment employé dans la musique vocale des XVI^e et XVII^e siècles, est visuellement très parlant, raison pour laquelle nous avons choisi de respecter ce principe dans la présente édition musicale. Dans la figure suivante l'on voit les deux choix de notation : les vocalises sur *ondas* et *corriendo* sont écrites avec les croches groupées et la déclamation syllabique *y de flor en flor las aves* est écrite avec les croches détachées.



Figure 5.16 - MM 51, f. 13 : témoignage du groupement différent des croches, liées dans les vocalises et détachées lorsque syllabiques.

Dans « 3. *Octavo Calendas Januarii* », seule pièce du MM 51 avec des vocalises en doubles croches, notre édition respecte également le regroupement de ces figures tel qu'on le trouve dans le manuscrit. À plusieurs occasions cela peut réellement renseigner l'interprète sur l'organisation des motifs mélodiques.



Figure 5.17 - MM 51, f. 6 : exemple de groupement des doubles croches dans une vocalise.

Enfin, la précision du calligraphe est parfois remarquable au f. 46. Sur la m. 109 du psaume « 26. *Credidi* », le calligraphe prend le soin d'effacer rapidement le dessin d'un soupir uniquement pour le replacer plus proche de la note qui le précède.

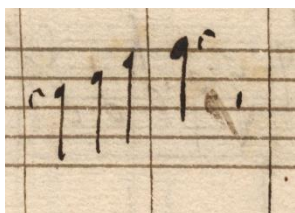


Figure 5.18 - MM 51, f. 46 : détail d'une précision notationnelle.

Cas d'irrégularité rythmique

Parmi les nombreuses diminutions mélismatiques (*glosas*) que l'œuvre « 3. *Octavo Calendas Januarii* » (f. 2v-6) nous offre, nous rencontrons divers cas d'irrégularité rythmique. C'est en effet la seule œuvre du MM 51, et vraisemblablement la seule au sein de *Cartapácios*, où se vérifie occasionnellement une irrégularité très particulière. Au f. 4, dans l'écriture des *glosas*, nous rencontrons un premier sextolet suivi par un quintolet. Ce premier indice d'irrégularité rythmique est suivi rapidement par d'autres.

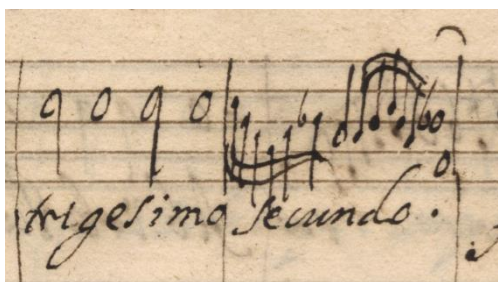


Figura 5.19 - MM 51, f. 4 : exemple d'irrégularité rythmique (« 3. *Octavo calendas Januarii* », m. 96-97).

Au total, nous rencontrons onze cas d'irrégularité rythmique décrits dans le tableau ci-dessous⁷.

Tableau 5.2 - Cas d'irrégularité rythmique dans « 3. *Octavo calendas Januarii* ».

Folio	Mesure	Syllabe	Nombre de double-croches
f. 4	97	<i>se, de secundo</i>	6
		<i>cun, de secundo</i>	5
f. 4v	106	<i>quar, de quarta</i>	5
			5
	110	<i>se, de secundo</i>	10
			7
			7
115	<i>cun, de secundo</i>	5	
f. 6	131	<i>se, de secundum</i>	3+3+3+3+4+4+5
		<i>cun, de secundum</i>	11
		<i>dum, de secundum</i>	6

Comme nous le présentons également ci-dessous dans « 5.1.4. Barres de mesure », ces cas d'irrégularité rythmique seraient bien complexes à noter si les barres de mesure de notre transcription étaient placées de façon régulière. De plus, leur structure irrégulière nous amènerait à un décalage dans la structure de la prosodie non-ornée, notamment dans les mesures 106, 110 ou 115. La lecture pratique de ces mesures serait beaucoup moins claire si des barres de mesure étaient placées scrupuleusement à la semibrève. Aussi pour cela, nous avons choisi de garder le schéma originel.

L'emploi de la liaison

Les notes qui comportent une valeur dépassant sur la mesure suivante sont toujours notées sur la barre de mesure (généralement des semibrèves). Nous pouvons pourtant distinguer quelques exceptions, où le calligraphe note deux minimes liées de part et d'autre de la barre au lieu d'une seule semibrève sur la barre. Cette exception témoigne soit d'une erreur de copie, soit d'un début de transformation notationnel vers les principes appliqués de nos jours. Nous avons observé trois cas de cette variante de notation dans le MM 51. Dans la figure ci-dessous nous

⁷ Des lectures interprétatives de son exécution sont présentées dans « 10.2. *Canto glossado* : virtuosité vocale dans le MM 51 » (vol. 1, p. 348).

observons une semibrève dessinée sur la barre de mesure, le procédé plus habituel du calligraphe, suivie de l'exception formée par deux minimes liées et notées de part et d'autre de la barre.

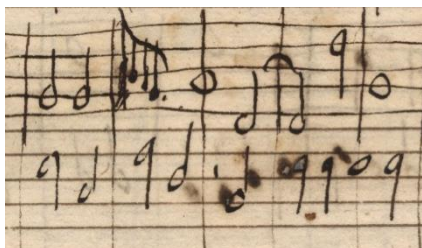


Figure 5.20 - MM 51, f. 11 : une note sur la barre suivie de sa variante exceptionnelle.

Dans les autres cas, la liaison est utilisée principalement pour indiquer une vocalise. Une liaison regroupe généralement deux notes, mais nous rencontrons également jusqu'à trois notes liées. Ces indications restent toutefois rares et s'avèrent être une information très intéressante pour l'emplacement du texte. Dans tout le MM 51, nous avons observé douze cas d'emploi d'une liaison pour noter une vocalise⁸.

L'emploi des signes de congruence

Une figure retrouvée à plusieurs occasions dans le MM 51 est le signe de congruence qui renvoie le lecteur vers une autre section de la même pièce. Nous le rencontrons notamment sur quelques uns des répons des Matines de Noël, à la fin du verset renvoyant au début de la réclame. Ce signe apparaît en haut et en bas du pentagramme comme on peut le voir dans la figure ci-dessous. Cet emploi n'est pourtant pas systématique. Le même signe se trouve également dans « 17. *Ai amores, Ai mi Dios* », au début de l'*estribillo* et à la fin des *coplas*. Cela indique que l'*estribillo* doit être réinterprété après les *coplas*.

⁸ Cette information est disponible dans les tableaux des commentaires sur la source, présentés dans les apparats critiques, volume 2.

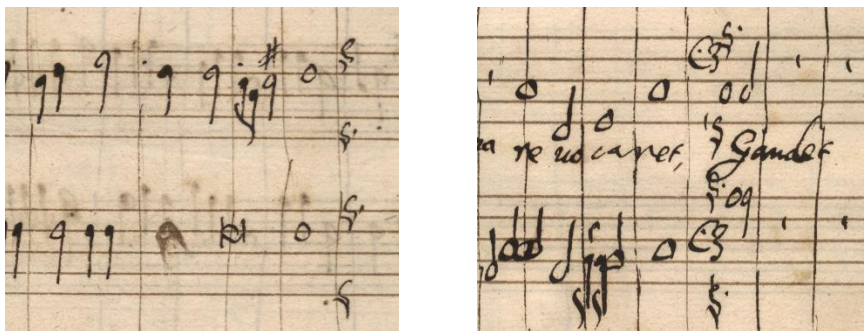


Figure 5.21 - MM 51, f. 7 et f. 6v : signes de congruence à la fin du verset et au début de la réclame du premier répons.

L'emploi du point d'orgue

La présence du point d'orgue, dit *caldeirão* en portugais, est très irrégulière. En général, il est présent uniquement sur le *guião* ou les voix plus graves, mais dans d'autres cas il figure à toutes les voix sauf le *guião*. Tous les cas sont décrits dans les commentaires sur la source dans les apparats critiques (vol. 2).

Les clés

Comme nous avons vu dans « 2.2. Effectifs et combinaison des voix », la distribution des clés est assez homogène dans le MM 51. Concernant le dessin de ces clés, nous rencontrons une seule exception dans la calligraphie de la clé de *g2* employée sur « 22. *Ascendo ad Patrem meum* ». Dans les troisième et quatrième systèmes, les clefs de *g2* présentent un dessin différent, plus rapide et stylisé, proche du dessin de la calligraphie nommée « *A²* »⁹. C'est, en effet, le seul endroit du manuscrit où ce dessin se trouve.

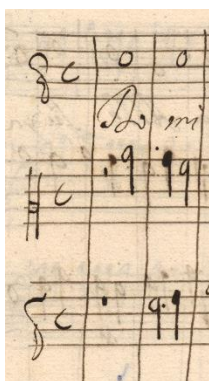








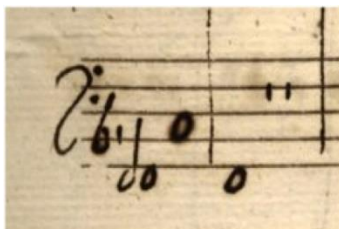
Figure 5.22 - MM 51, f. 33v : deux dessins rapides d'exception de la clé *g2*.

⁹ Voir « 5.3. Calligraphies au sein des *Cartapácios* » (vol. 1, p. 232).

La clé de basse *F4* apparaît seulement dans deux œuvres¹⁰ du MM 51, car la grande majorité de la musique du manuscrit est écrite en clés hautes. Comme présenté dans le tableau ci-dessous, dans le MM 51 cette clé est toujours écrite selon la tradition ancienne. Pourtant, l'observation de la calligraphie de cette même clé dans l'ensemble des *Cartapácios* nous montre un nouveau dessin alternatif. Notamment dans le MM 227, f. 19v-21, le calligraphe utilise les deux solutions de dessin dans la même œuvre. Ceci nous fait remarquer que nous nous trouvons dans une phase de transition notationnelle de la clé de basse *F4*.

Tableau 5.3 - Clés employées dans le MM 51.

g2	c1	c2	c3	c4	F4
					

Figure 5.23 - MM 227, f. 21 : dessin de la clé *F4*.

Altérations

Concernant les altérations (\sharp et \flat), elles sont normalement notées au-dessus ou en dessous de la note affectée et occasionnellement devant la note, et ceci pour chaque note à l'intérieur d'une mesure. Son emploi ne semble pas être systématique¹¹, probablement selon le principe de la *semitonia subintelecta*, et les accidents sont notés occasionnellement sans la préoccupation d'un emplacement précis. Pour chaque cas, le contexte mélodique et harmonique nous permet d'établir une solution.

¹⁰ « 1. *Exultemus et laetemur* » et « 24. *Oy que los Cielos se alegran* ».

¹¹ Notamment dans le « 6. *Hodie nobis caelorum Rex* », m. 10-14, nous rencontrons le cas où quelques voix présentent des altérations, tandis que les mêmes notes sur autres voix n'en présentent pas.

Ces conditions nous font envisager les altérations comme des gestes notationnels qui ne sont pas intrinsèques à la notation, voire à la composition, et qui sont probablement notées *a posteriori*. Dans « 4. *Al son que los christales* », les altérations sont souvent indiquées avec une calligraphie plus rapide (typique d'A²)¹² et même avec une plume taillée plus fine, utilisée probablement lors d'un deuxième passage, comme cela a été évoqué ci-dessus¹³.



Figure 5.24 - MM 51, f. 4 : altérations dessinées au-dessus ou en dessous de notes, vraisemblablement avec une plume taillée plus fine et souvent avec une calligraphie plus rapide (« 4. *Al son que los christales* », m. 51-65).

La notation des altérations n'est pas non plus systématique dans les accords finaux, où se pose la question de la tierce majeure. Notamment, dans le « 14. *Christe Redemptor omnium* », chaque fin de strophe ne présente pas la même solution : à la fin de la troisième strophe la tierce majeure est volontairement indiquée par le # sur le B du 1^o Alto, tandis que sur d'autres accords finaux analogues ceci n'est pas indiqué. Le calligraphe a-t-il oublié de signaler systématiquement le # ou ceci peut-il, éventuellement, nous conduire à envisager les accords finaux mineurs ? La tradition des accords finaux majeurs dans ce contexte musical, ainsi que le caractère non-systématique de la notation propre à cette source, nous font envisager que le calligraphe n'éprouve pas la nécessité d'écrire la tierce majeure sur tous les accords finaux, celle-ci étant souvent tacite.

En outre, dans le motet « 1. *Exultemus et lætemur* » se trouve un témoignage curieux d'un possible réflexe cadentiel. Sur le Tiple, un # sur F est raturé car l'Alto présente un F bécarre. C'est probablement un réflexe irréfléchi du calligraphe provoqué par le mouvement typique de

¹² Voir « 5.3. Calligraphies au sein des *Cartapácios* » (vol. 1, p. 232).

¹³ Voir « 5.1.2. Plumes » (vol. 1, p. 181).

clausule dans la voix supérieure, mais qui a été remarqué *a posteriori*¹⁴ et raturé par lui-même ou quelqu'un d'autre pour éviter un *mi contra fa*.

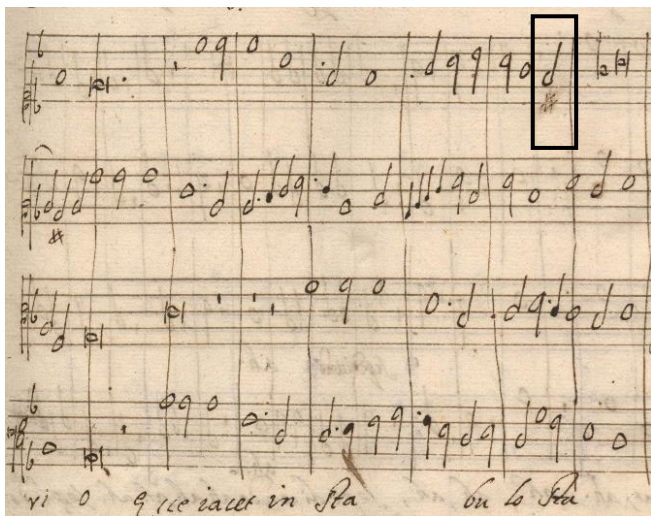


Figure 5.25 - MM 51, f. 1 : dièse raturé (« 1. *Exultemus et lætemur* », m. 21).

5.1.4. Barres de mesure

Nous présentons ici des observations sur le dessin des barres verticales dans le MM 51, à partir de deux œuvres qui offrent des particularités obligeant à une réflexion par rapport à l'édition critique : « 1. *Exultemus et laetetur* » et « 3. *Octavo calendas Januarii* ». À la suite de ces observations, nous présentons également des considérations plus générales sur le manuscrit.

Dans la copie du motet « 1. *Exultemus et laetetur* » de Francisco de Santa Maria (†1597), il existe visiblement un conflit interne concernant l'emplacement des barres de mesure : soit à la brève, soit à la semibrève. La mensuration rythmique indiquée au début est \emptyset et les barres de mesure sont effectivement placées à la brève pendant toute la première page (f. 1). Toutefois, au changement de page (entre f. 1 et f. 1v, équivalant à m. 39 de l'édition), le copiste change cette norme et le placement des barres devient à la semibrève. Ce qui peut être aperçu comme une transformation de la notation des barres verticales provoquée par une distraction semble toutefois être également l'objet de réflexion de la part du copiste car les barres ne semblent pas toutes notées avec le même soin ou dans le même moment, quelques-unes étant

¹⁴ La correction est faite quand l'encre est déjà sèche. Voir « 6.1. Types de corrections » (vol. 1, p. 239).

vraisemblablement dessinées dans un deuxième temps, entre les premières barres déjà notées à la brève, ce qui laisse apparaître une révision postérieure des barres de mesure.



Figure 5.26 - MM 51, f. 1v, « 1. Exultemus et lætemur » : révision du dessin des barres de mesure.

Au f. 1v se trouvent encore quelques incertitudes ou incohérences. Au début du deuxième système (m. 53), notamment, le copiste a considéré une mesure à la brève, supprimant, avec de la peinture blanche, une barre déjà tracée uniquement sur la note de la basse. Ceci semble être, d'ailleurs, un témoignage de ce que la voix de basse a vraisemblablement été la première à être copiée et que les barres verticales ont été tracées éventuellement juste après la copie de cette voix. Pendant tout ce deuxième système du f. 1v (m. 53-63) le copiste semble alors avoir tracé les barres à la semibrève puis corrigé à la brève et puis encore réécrit à la semibrève. À la m. 78 se trouve encore l'absence de la barre, contrairement aux mesures voisines. Le copiste a peut-être oublié le tracé de la barre verticale laissant ainsi cette mesure à la brève.



Figure 5.27 - P-Cug MM 51, f. 1v, « 1. *Exultemus et lætemur* », m. 53-63 : dessin et corrections des barres de mesure.

Par intérêt d'une notation cohérente et respectant la concordance qui a probablement servi de référence à cette copie, nous avons conservé dans l'édition critique de « 1. *Exultemus et lætemur* » l'organisation rythmique que le copiste avait choisi au début, à la brève.

Une autre pièce qui mérite quelques observations concernant l'emplacement des barres verticales est la calenda de Noël pour voix solo « 3. *Octavo calendas Januarii* ». Le signe de mensuration rythmique présent au début est C, et les barres de mesure sont systématiquement placées à chaque semibrève pendant les deux premières pages (f. 2v-3). Puis, à la troisième page, une distribution plus irrégulière des barres verticales commence à prendre place (m. 84 et m. 90-91). Cette nouvelle distribution irrégulière a la tendance à suivre les mots et/ou les segments de phrase. Il arrive, cependant, qu'une barre puisse se trouver au milieu d'une vocalise afin de retrouver la carrure à la semibrève (figure 5.28). Cette distribution oscille ainsi entre un système de barres de synchronisation verticale et un système de barres de mensuration rythmique. Loin d'être des barres de mesure au sens moderne, ce barrage n'a vraisemblablement pas une fonction d'organisation rythmique régulière. En outre, le format déclamatoire en solo de cette œuvre spécifique n'exige sans doute pas une régularité précise du rythme dans le débit du texte et des *glosas*. Dans l'édition critique de cette pièce, nous avons ainsi décidé de respecter la disposition des barres présente dans le manuscrit¹⁵.

¹⁵ Une transcription ajoutant une régularité à la semibrève, dans la distribution de ces barres, poserait divers problèmes, notamment lorsque nous nous trouvons face à une écriture irrégulière que nous discutons dans « 5.1.3. Notation musicale » (vol. 1, p. 183).

5. Gestes calligraphiques

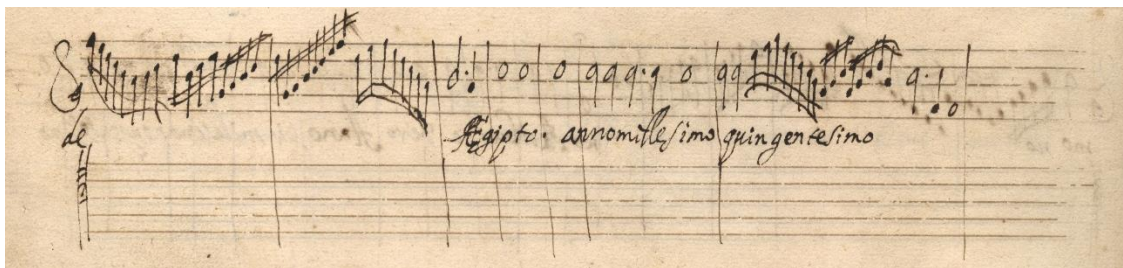


Figure 5.28 - MM 51, f. 3v, « 3. Octavo calendas Januarii », m. 85-91 : exemple de barre de mesure au milieu d'une vocalise.

En outre, l'observation du dessin des barres verticales dans cette œuvre nous indique que les barres sont parfois ajoutées après la notation de la musique et du texte. Entre la m. 57 et la m. 58, il apparaît clairement que la barre est placée après la musique et le texte par son dessin sinueux (figure 5.29).

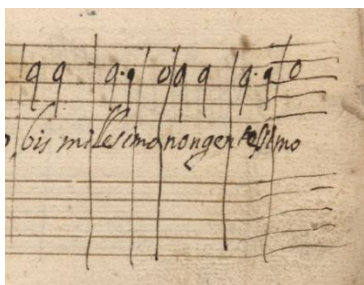


Figure 5.29 - MM 51, f. 3, « 3. Octavo calendas Januarii », m. 55-60 : exemple de trait de barre de mesure fait possiblement après la notation de la musique et du texte.

Au contraire, la concentration de la notation vers la fin de la m. 97 semble être un indice que le texte et les barres de mesure sont ici dessinées avant la notation de la musique (figure 5.30).

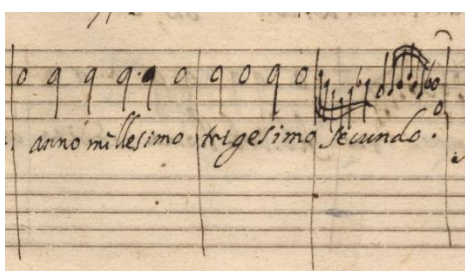


Figure 5.30 - MM 51, f. 4, « 3. Octavo calendas Januarii », m. 95-97 : exemple de notation concentrée d'une vocalise.

Dans la m. 128, un groupe de quatre doubles croches semble être également écrit après les barres de mesure. Ce groupe de doubles croches appartient très probablement à la m. 127 mais le manque d'espace mène probablement l'auteur à noter les notes au-delà de la barre¹⁶ (figure 5.31). En plus, la correction visible dans le mot *Homo*, dénote que le texte est écrit avant la musique¹⁷.

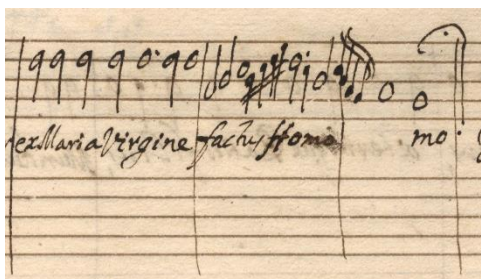


Figure 5.31 - MM 51, f. 3, « 3. Octavo calendas Januarii », m. 126-128 : exemple de notation d'une vocalise dépassant la barre de mesure.

Ces exemples témoignent d'une écriture où il ne semble pas y avoir un ordre chronologique systématique entre la notation des barres verticales et la notation musicale pour cette pièce. Néanmoins, pour l'ensemble du manuscrit, il semble que les barres sont généralement notées après la musique dans les œuvres à quatre parties vocales et que dans celles à huit parties le dessin des barres accompagne vraisemblablement la notation de la musique. En effet, dans ces œuvres les barres semblent souvent être notées après la notation d'un des chœurs et ensuite la musique de l'autre chœur s'adapte aux barres déjà notées. Notamment au répons « 6. *Hodie nobis caelorum Rex* », illustrée par la figure ci-dessous, nous remarquons que la musique du deuxième chœur semble souvent obligée de s'introduire dans les barres déjà notées du premier chœur (figure 5.32).

¹⁶ Dans l'édition nous proposons que ce groupe de quatre doubles croches appartienne à la m. 127.

¹⁷ Voir « 5.1.6. Emplacement du texte » (vol. 1, p. 203).



Figure 5.32 - MM 51, f.6v, « 6. *Hodie nobis caelorum Rex* » : la notation du deuxième chœur s'accommode aux barres de mesure, vraisemblablement notées avant la musique.

Dans la totalité du manuscrit, quelques barres verticales sont occasionnellement absentes, provoquées éventuellement soit par l'oubli, soit par la difficulté de son dessin due à une notation serrée. Au début de l'*estribillo* de « 15. *De Peña en Peña las ondas* », notamment, pour un même motif rythmique noirci, nous rencontrons une version avec barre, dans la version à huit voix, et une autre sans barre, dans la version solo écrite de façon plus comprimée.

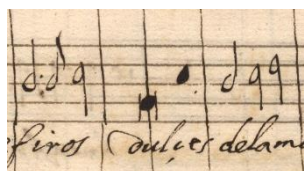


Figure 5.33 - MM 51, f. 15v, « 15.8. *De peña en peña las ondas* » : motif avec barre de mesure.

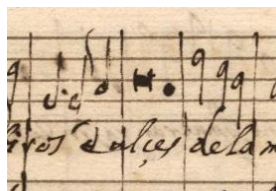


Figure 5.34 - MM 51, f. 15v, « 15.7. *De peña en peña las ondas* » : motif sans barre de mesure

Les cas d'une absence de barre de mesure en raison d'une notation serrée renforcent l'idée que le dessin des barres est noté avant la musique.

En outre, le geste de notation des barres verticales ne semble généralement pas être systématique. Dans les œuvres à quatre parties, les barres peuvent être dessinées d'un seul trait couvrant les quatre portées (par exemple dans « 4. *Al son que los christales* ») ou encore faites par deux traits, chacun pour deux portées (par exemple dans « 5. *Responde mihi* »). Toutefois, dans les œuvres à huit voix avec *guiño*, une fragmentation du dessin des barres verticales est toujours présente et les barres du *guiño* sont presque toujours dessinées séparément de celles des autres portées¹⁸.



Figure 5.35 - MM 51, f. 3v, « 4. *Al son que los christales* » : barres de mesure dessinées d'un seul trait et possiblement notés après la musique.

¹⁸ Voir « 8.2. Écriture du *guiño* » (vol. 1, p. 286).



Figure 5.36 - MM 51, f. 5v, « 5. Responde mihi » : barres de mesure dessinées par deux traits et possiblement notées après la musique.

5.1.5. Orthographe

Ici sont discutées plusieurs particularités orthographiques observées au long de ce travail et qui mènent à des réflexions et des méthodologies éditoriales concrètes.

Depuis la deuxième moitié du XV^e siècle, le castillan occupe une place de plus en plus importante à la cour portugaise, signe du rapprochement des deux familles royales ibériques. À partir du XVI^e siècle, le castillan s'impose petit à petit comme la langue savante de la péninsule et la langue privilégiée de création littéraire¹⁹.

Les *Cartapácios* de Coimbra sont un témoignage de cette réalité littéraire, étant donné le large nombre d'œuvres écrites en castillan par les chanoines réguliers. Cette production montre, en outre, plusieurs cas notables d'assimilation et de déformation linguistique. Concrètement dans le MM 51, nombreux sont les cas dans les œuvres vernaculaires où le calligraphe écrit des mots castillans à la portugaise. Comme le démontre le tableau plus bas, les nombreux cas d'une probable révision portugaise de l'orthographe castillane sont vraisemblablement le témoignage de ce que le calligraphe du MM 51, et de la majorité des *Cartapácios*²⁰, est portugais.

L'orthographe des *Cartapácios* témoigne de la richesse et de la complexité intrinsèques à une langue vivante, qu'un choix éditorial de modernisation aurait totalement éclipsées. L'intérêt de garder l'orthographe originale dans la présente édition est celui de préserver et renforcer la spécificité de ce répertoire copié, et occasionnellement sans doute créé, par un auteur portugais en castillan. Cette solution laisse l'interprète libre de prononcer plus « à la portugaise » ou plus « à la castillane », et, en outre, laisse le champ ouvert aux linguistes pour un travail plus

¹⁹ Pour plus de renseignements sur le bilinguisme luso-castillan au XVII^e siècle, voir [Vásquez Cuesta, 1988] et [Buescu, 2004].

²⁰ Voir « 5.3. Calligraphies au sein des *Cartapácios* » (vol. 1, p. 232).

approfondi. Cette liberté orthographique pré-cartésienne nous semble très caractéristique de la pensée de l'homme créateur de ces manuscrits, et de son entourage culturel et philosophique, et il est important que le chercheur travaillant sur ces répertoires le garde à l'esprit. Néanmoins, pour une question de cohérence vis-à-vis de l'interprète moderne, nous avons en effet décidé d'entreprendre une normalisation à une seule orthographe pour les mots présentant plusieurs variantes orthographiques. Cet exercice a représenté un travail long et délicat et toutes les normalisations et variantes sont décrites dans les apparats critiques²¹.

Le tableau suivant expose les différents mots rencontrés au sein d'œuvres castillanes du MM 51 présentant une orthographe déformée en compagnie de l'orthographe castillane en usage. Comme nous verrons, ces transformations ou déformations semblent clairement provoquées par les réflexes d'un calligraphe portugais²². En outre, les indications extra-musicales présentes dans le MM 51, et autres *cartapácios*, sont toujours écrites en portugais²³, ce qui confirme la langue maternelle du calligraphe.

Tableau 5.4 - Mots castillans avec une orthographe vraisemblablement portugaise dans le MM 51.

Œuvre	Orthographe dans la source	Orthographe castillane	Commentaire
4. <i>Al son que los christales</i>	<i>em</i>	<i>en</i>	« Em » est l'orthographe portugaise.
	<i>despenhados</i>	<i>despeñados</i>	La syllabe « nha » est l'équivalent portugais de « ña » en castillan.
	<i>lhorando</i>	<i>llorando</i>	La syllabe « lho » est l'équivalent portugais de « llo » en castillan.
15. <i>Peña en peña las ondas</i>	<i>ondas</i>	<i>olas</i>	Dans la correspondance à Salamanque ²⁴ se trouve « olas » tandis que le MM 51 présente sa traduction portugaise « ondas ».
	<i>dulçes/dulces</i>	<i>dulces</i>	Emploi du « ç » est très probablement un réflexe de l'orthographe portugaise. ²⁵
17. <i>Ai amores, Ai mi Dios</i>	<i>dueno/dueno</i>	<i>dueño</i>	Le calligraphe oublie à plusieurs reprises le « ~ » sur « ñ », absent de l'orthographe portugaise et évoquant possiblement la traduction portugaise « dono ».

²¹ Voir volume 2 de la thèse.

²² Manuel Carlos de Brito propose déjà cette hypothèse, dans [Brito, 1983], p. viii.

²³ Voir « 5.1.8. Indications extra-musicales » (vol. 1, p. 215).

²⁴ Pour un regard sur cette concordance, voir l'apparat critique de « 15. *De peña en peña las ondas* » (vol. 2, p. 55).

²⁵ La même orthographe *dulçes* est présente dans le MM 228, f. 37v, probablement par la même main.

Une démarche similaire a été prise pour les textes liturgiques latins où nous gardons et normalisons²⁶ l'orthographe originale du MM 51 laissant la place à une éventuelle étude linguistique ultérieure. Ceci traduit également une uniformité méthodologique et philosophique dans notre approche de ce répertoire.

Une dernière observation orthographique concerne le point d'interrogation. Son dessin est différent de celui de nos jours²⁷ et, contrairement à ce qu'on pourrait attendre, il n'est pas présent au terme de toutes les phrases interrogatives, notamment dans le *vilancico* « 25. *Que Ave del plumaje blanco es esta* » où s'élabore un dialogue de questions et de réponses. Cependant, sur la leçon « 5. *Responde mihi* », issue des questionnements douloureux de Job, nous le rencontrons sur la voix de *Baixo* devant le mot *tuum*.

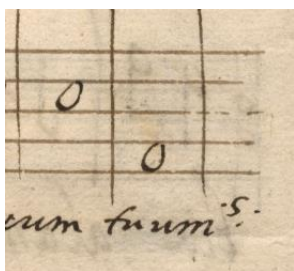


Figure 5.37 - MM 51, f. 4v : point d'interrogation sur la voix de *Baixo* (« 5. *Responde mihi* », m. 38).

5.1.6. Emplacement du texte

Dans les œuvres avec plus de deux parties vocales du MM 51²⁸, le texte n'est quasiment jamais présent dans la totalité des voix²⁹. L'unique exception est le *romance* à quatre voix « 15.2 *De peña en peña las ondas* », au f. 13, donnant ainsi des informations précises sur la prosodie. Nous pouvons, notamment, confirmer que quand les croches sont attachées entre elles cela représente systématiquement une vocalise et quand les croches sont dessinées séparées cela signifie un mouvement syllabique³⁰ (figure 5.38).

²⁶ Pour les sources de cette normalisation, voir les apparats critiques (vol. 2).

²⁷ Son dessin peut, en effet, être aperçu au premier regard inattentif comme un signe de congruence.

²⁸ Le *vilancico* à deux voix « 16. *Ai amores, ai my Dios* » présente toujours le texte dans chaque partie, sauf aux m.123-124 dans le 2^e Tiple.

²⁹ L'édition propose l'introduction du texte dans toutes les voix, sauf naturellement au *guião*.

³⁰ Voir « 5.1.3. Notation musicale » (vol. 1, p. 183).



Figure 5.38 - MM 51, f. 13, « 15.2. De peña en peña las ondas ».

Dans toutes les autres pièces du manuscrit, de trois à huit parties vocales, le texte est généralement présent uniquement aux voix graves. Dans les œuvres à huit voix, le texte accompagne en effet systématiquement les voix qui ont la fonction de basse de chaque chœur et qui se trouvent au milieu du système³¹ – 1^o Tenor au premier chœur et le *Baixo* au deuxième chœur – et les autres voix ne présentent que quelques mots ou phrases occasionnels. Cette présence systématique et prioritaire du texte sur les voix graves des pièces à huit voix, tout comme la présence majoritaire des points d'orgue également sur ces mêmes voix³², peut témoigner éventuellement d'une spécificité de ces voix dans le processus de notation de la musique. Nous pourrions notamment lancer comme hypothèse que ces voix graves sont notées en premier, et structurent la pièce.

Dans tout le manuscrit, le texte est précisément noté sous la musique correspondante, à l'exception de certains cas étudiés ici. Dans la plupart des cas, la notation du texte semble être intervenue ultérieurement à celle de la musique. Quelques corrections du texte nous permettent, pourtant, d'évaluer le moment dans lequel il est écrit au cours de la notation. Et en effet, la notation du texte ne paraît pas toujours être faite après la musique. Celui-ci semble en effet pouvoir être noté soit avant la musique soit juste après et très rarement après des corrections musicales. De toute manière, la main qui écrit le texte est selon toute vraisemblance la même qui note la musique. Observons ci-dessous quelques cas particuliers sur l'emplacement

³¹ Voir « 5.1.7. Distribution des voix dans la partition » (vol. 1, p. 212).

³² Voir « 5.1.3. Notation musicale » (vol. 1, p. 183).

du texte dans les œuvres du MM 51 qui nous mènent vers ces vérifications ou encore qui nous obligent à une réflexion éditoriale.

Dans le motet « 1. *Exultemus et laetetur* », seule la voix de basse présente du texte³³. Des exceptions arrivent sporadiquement sur le *tenor*³⁴. Comme pour la totalité des pièces, notre édition propose l'introduction du texte dans les trois autres parties vocales, ici d'après la source concordante. Dans l'édition, le choix de la prosodie de la voix de basse privilégie celle du MM 51, mais en cas de doutes, les choix ont été confrontés avec le MM 53, très probablement sa source primaire.

Dans la version présente dans le MM 51, la dernière syllabe d'un mot est placée presque systématiquement sous la dernière note d'une phrase musicale, ce qui est moins clair dans le MM 53. Ceci nous confirme la pratique de l'observation de cette règle d'or de la prosodie au monastère de *Santa Cruz*.

Aux m. 21-25, après l'exposition du texte *Ecce jacet in stabulo*, le MM 53 propose la reprise de *in stabulo*, tandis que le MM 51 propose la reprise uniquement de *stabulo*. Alors, que faire dans les autres voix, suivre le MM 53 ou la basse du MM 51 ? Nous avons pris le parti de suivre la source primaire sur la voix de basse et sa concordance pour les autres voix.

Dans la m. 34, l'édition propose une prosodie pour le mot *futurus* qui ne suit pas exactement l'emplacement présent dans le MM 51. Cette solution permet que l'imitation à la quinte entre le ténor et la basse puisse être respectée à partir de la m. 36, tout comme l'imitation des deux voix plus aigües à partir de la m. 39. Le copiste a éventuellement écrit le texte *Judex futurus vagit* soit avant la musique soit sans regarder les notes et a décidé ensuite de laisser un peu de place pour que le mot *enim* soit à nouveau bien placé sous les notes (figure 5.39).

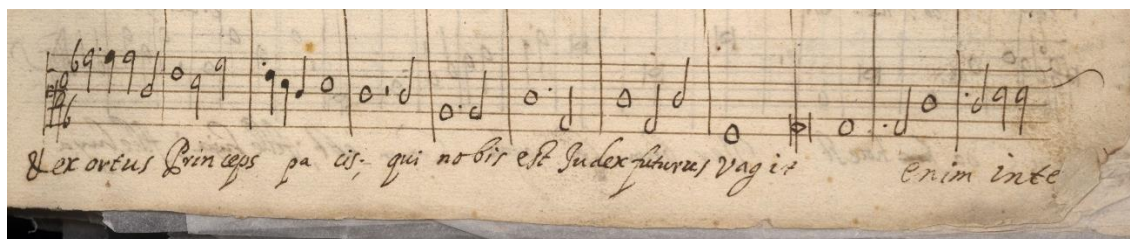


Figure 5.39 - MM 51, f. 1, « 1. *Exultemus et lætemur* », m. 28-38.

³³ Dans la concordance en livre de chœur (P-Cug MM 53, f. 45v-46), toutes les voix comportent du texte.

³⁴ Exceptions sur le *tenor* : m. 59-61 (*sepe dicendo* : *ha*) ; m. 64-67 (*-cendo hoc est*) ; m. 75-76 (*Alleluia*).

Aux m. 59-61, le copiste semble également avoir écrit le texte *sepe dicendo* soit avant la musique, soit sans regarder l'emplacement des notes et puis écrit le mot *ah* au bon endroit sur une deuxième ligne au-dessus du texte déjà écrit (figure 5.40).



Figure 5.40 - MM 51, f. 1v, « 1. Exultemus et lætemur », m. 52-63.

À la m. 81, les deux semibrèves *B* et *C* sont écrites dans la concordance en ligature *cum opposita proprietate*, ce qui indique une vocalise à laquelle nous avons attribué l'avant-dernière syllabe du mot pour que la dernière syllabe appartienne à la dernière note du motif mélodique. Ceci est le seul endroit où le copiste du MM 51 n'a pas pris le soin d'écrire la dernière syllabe sous la dernière note. Malgré cela, notre édition le propose.

Sur les deux calendas, à quelques reprises nous observons que le texte est noté avant les corrections musicales, ce qui confirme que la notation du texte se fait dans un premier temps. Dans la calenda « 2. Octavo calendas Januarii », aux m. 6-7, la mélodie du *Baixo* a été corrigée et le mot *Calendas* correspond à l'emplacement des notes rayées (figure 5.41). Ce mot a donc été placé avant les corrections des notes.



Figure 5.41 - MM 51, f. 2, « 2. Octavo calendas Januarii », m.1-8.

Dans la calenda « 3. Octavo Calendas Januarii » il existe globalement des indices montrant que le texte est écrit avant la musique, comme en témoignent le positionnement très serré des

syllabes raturées et réécrites, mais également d'autres indices où la musique est écrite avant le texte, comme les vocalises où l'emplacement du texte est déterminé par les notes. La notation de la musique et du texte semble, par conséquent, être faite simultanément ou dans un laps de temps très court, parfois d'abord le texte et parfois d'abord les notes.

En effet, dans cette pièce, la première note a été raturée à sec, annulant la première mesure notée et plaçant le début après la première barre de mesure (figure 5.42). L'emplacement du texte ne souffre pourtant d'aucune correction. Et sur la m. 5, le texte est déjà bien placé, ce qui peut indiquer que le calligraphe a très vite repéré et corrigé la faute. Le *guião* est également bien placé, commençant après la première barre de mesure, et sans correction, ce qui indique qu'il a été vraisemblablement noté après le *tiple*.

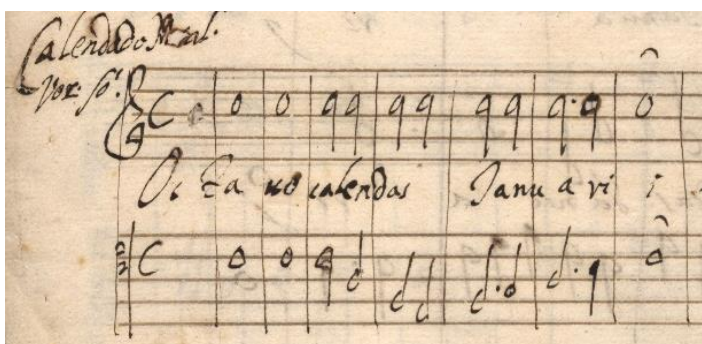


Figure 5.42 - MM 51, f. 2v : début de « 3. Octavo calendas Januarii », m. 1-7.

Comme nous avons déjà observé dans l'étude des barres de mesure, la concentration des notes vers la fin de la m. 97 de cette pièce semble indiquer que le texte et les barres de mesure sont dessinés avant la musique. Et à la m. 127, la syllabe *mo* du mot *Homo* est effacée et réécrite en dessous de la dernière note de la phrase, sur la m. 128 (figure 5.43). Cela vient sans doute du fait que le texte est écrit avant la musique et ensuite corrigé, ou alors encore le produit d'une inattention. L'espace laissé par la musique au-dessus du mot *Bethlehem*, à la m. 125, peut également suggérer que le texte est écrit premièrement (figure 5.43).

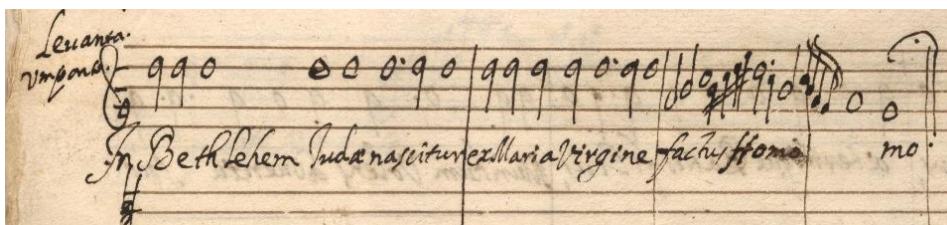


Figure 5.43 - MM 51, f. 5v : « 3. Octavo calendas Januarii », m. 125-128.

Dans « 4. Al son que los christales », il existe encore quelques indices similaires soit d'inattention, soit de texte écrit avant la musique puis corrigé ensuite. Notamment dans la m. 24, la syllabe *les* de *inmortales* est raturée et réécrite à l'emplacement de la dernière note de la phrase, à la m. 25.

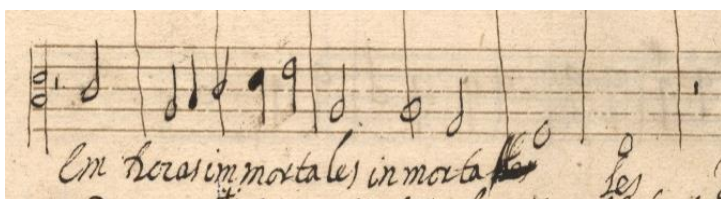


Figura 5.44 - MM 51, f. 3v, « 4. Al son que los christales », m. 19-25.

Au contraire, dans le *vilancico* « 16. Sale alumbrando a la tierra », on voit que le texte est noté après la musique car le mot *libertades* est écrit de façon serrée dans une deuxième ligne, vraisemblablement faute d'espace.

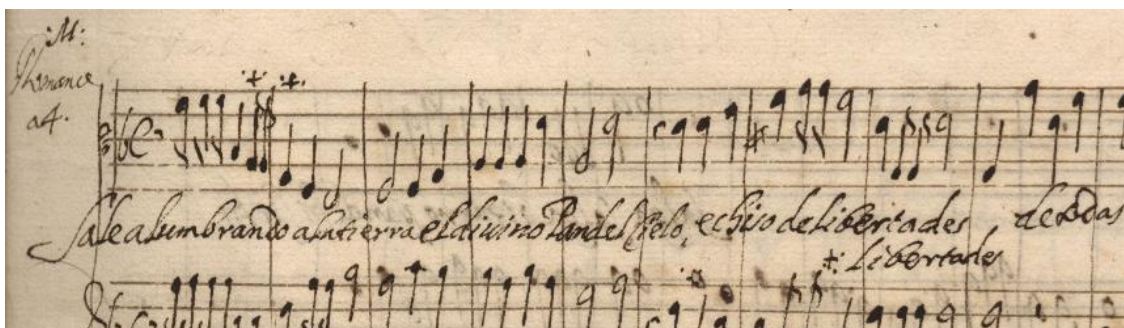


Figure 5.45 - MM 51, f. 16, « 16. Sale alumbrando a la tierra ».

À un autre moment, à la m. 52, le texte *y dueño* est écrit en dessous de *del Alma*, probablement pour la même raison³⁵ (figure 5.46).



Figura 5.46 - MM 51, f. 17, « 16. Sale alumbrando a la tierra », m. 48-53.

Plusieurs autres œuvres du MM 51 présentent des témoignages similaires de superposition de texte comme dans le psaume « 27. *Beati omnes* ». Au f. 49v, une section du texte (& *nunc & semper*) est écrite deux fois sur deux lignes, par manque de place, révélant également une notation du texte très probablement après la musique (figure 5.47).



Figure 5.47 - MM 51, f. 49v, « 27. *Beati omnes* », m. 134-138.

Comme nous avons vu dans l'étude « 5.1.2. Plumes », au premier psaume de None « 19. *Mirabilia testimonia tua* », à partir de *Redime* au f. 20v, une grande partie du texte semble être écrite avec un deuxième trait plus fin. La plume utilisée pour la musique ne change pourtant pas, ce qui peut encore indiquer éventuellement que le texte est écrit après la musique.

³⁵ Cette introduction *a posteriori* de texte présente possiblement le « y » en trop car le texte devrait être *del Alma dueño* et non pas *del Alma y dueño*. Ou alors c'est éventuellement pour être lu *Y del Alma dueño*, toutefois cette solution ne fonctionne pas dans la prosodie. Le « y » n'est, par conséquent, pas édité.



Figure 5.48 - MM 51, f. 20v, « 19. *Mirabilia testimonia tua* », m. 17-19.

Au f. 33v, au début de l'antienne mariale « 23. *Regina caeli* », l'emplacement du texte précisément sous la musique correspondante est à nouveau un des témoignages univoques d'une notation du texte à la suite de la musique. En outre, la syllabe *li* est effacée pendant que l'encre est toujours fraîche pour être ensuite réécrite au bon emplacement. Cette correction rapide nous conduit ici encore à penser que le texte a été écrit après la musique (figure 5.49).

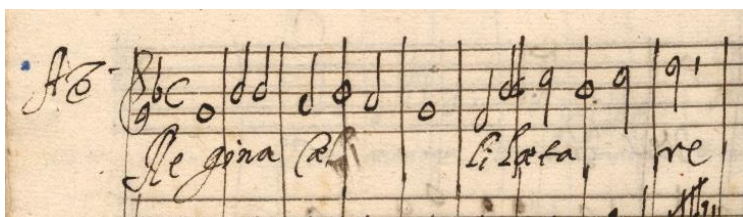


Figure 5.49 - MM 51, f. 33v, « 23. *Regina caeli* », m. 1-9.

À propos de l'emplacement d'un mot sur une ligne mélodique, nous observons dans cette œuvre une particularité concernant le mot *Alleluia*. Dans l'antienne mariale, plusieurs solutions différentes d'appuis se présentent pour ce mot : avec la première syllabe allongée (motif pointé et en syncope : *Alleluia*) ; avec la première syllabe appuyée et allongée (motif pointé sans syncope : *Alleluia*) ; avec la deuxième syllabe appuyée (levée de semiminime : *Alleluia*) ; avec la troisième syllabe appuyée (levée de deux croches : *Alleluia*)³⁶.

³⁶ En effet, cette non-normalisation de la syllabe longue dans *Alleluia* trouve d'autres témoignages dans le répertoire lusitanien. Notamment, dans le *Regina caeli* de Estevão de Brito (†1641), l'auteur dessine généralement le mot en levée en allongeant la deuxième syllabe, mais aussi occasionnellement, allongeant la troisième syllabes.

Dans l'œuvre « 5. *Responde mihi* », le seul passage non-homophonique nous oblige à une réflexion éditoriale concernant l'emplacement du texte. Aux m. 100-109, pendant que le *triple*, le *tenor* et le *baixo* exposent un mouvement parallèle avec des *congeries*³⁷, l'*alto* développe un dessin mélodique indépendant. Motivée par les anaphores présentées à l'*alto*, l'édition propose que dans cette voix le mot *considerasti* soit chanté trois fois, son départ coïncidant avec l'arrivée de la cadence de la m. 101. Une autre solution avec un départ de l'*alto* après cette cadence, au milieu de la m. 101, présenterait une prosodie pour *considerasti* moins plausible.

Une autre réflexion éditoriale est amenée par l'*estribillo* solo « 15.7. *De peña en peña las ondas* » au f. 15v, où seules les six premières mesures présentent du texte (figure 5.50). L'édition propose deux fois la reprise du texte *de la mañana*, suivant les reprises du motif mélodique qu'identifie ce segment de phrase.

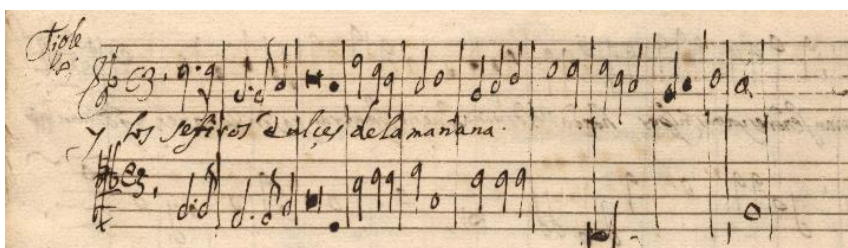


Figure 5.50 - MM 51, f. 15v, « 15.7. *De peña en peña las ondas* ».

Une dernière observation concernant les synalèphes³⁸. Ce phénomène phonétique de versification est souvent présent dans les pièces vernaculaires. Nous rencontrons, pourtant, un cas unique d'élision³⁹ dans une œuvre liturgique au sein du MM 51. Ce fait se vérifie dans le psaume « 26. *Credidi* », à la m. 92, lorsque le dessin mélodique du 2^o *Tenor* nous oblige à une prosodie avec l'élision des mots *sancto et*. Nous ne pouvons néanmoins pas établir si ce phénomène unique est ici consciemment employé ou s'il est le fruit d'une faute de prosodie.

³⁷ La figure rhétorique *congeries* est le mouvement provoqué par deux voix alternant consonances parfaites et imparfaites (quintes et sixtes).

³⁸ Une synalèphe se produit lorsque deux voyelles contiguës, appartenant à des mots différentes, sont prononcées dans une seule syllabe.

³⁹ Une élision est un cas particulier de synalèphe qui se produit lorsque la dernière voyelle d'un mot est assimilée par la voyelle (différente) qui commence le mot suivant.

Pour résumer, la notation du texte est toujours parallèle à celle de la musique, sans un ordre systématique – elle est principalement écrite juste après les notes musicales mais semble pouvoir être également écrite avant. C’est ainsi probablement une même main qui note le texte essentiel toujours associé à la musique. Dans les pièces vocales avec plus de deux voix, le texte est généralement présent uniquement dans les voix graves, mais avec la préoccupation d’un emplacement précis sous la musique correspondante. Seulement, cette introduction minime de texte dans la plupart des œuvres, implique alors de nombreuses décisions de prosodie de la part de l’éditeur. Ceci nous mène à penser que cette source n’est pas un document servant tel quel à l’exécution musicale, mais plus probablement un brouillon à partir duquel sont ensuite préparées les parties à distribuer pour les exécutants. L’auteur de ces parties (perdus), éventuellement la même personne que l’auteur du brouillon, aurait dans cette phase postérieure très probablement la tâche de finir le choix de l’emplacement prosodique du texte dans les voix restantes.

5.1.7. Distribution des voix dans la partition

Dans les œuvres du MM 51, la distribution des voix dans la partition n’est guère systématique et, à cet égard, seules quatre œuvres sont présentées telles que le lecteur d’aujourd’hui en a l’habitude⁴⁰.

Dans les pièces à huit parties vocales, majoritaires dans le manuscrit⁴¹, malgré l’absence d’une indication concrète, nous pouvons, à l’aide de l’analyse de la texture du contrepoint, lire clairement deux chœurs. Les quatre premières voix appartiennent à un premier chœur et les quatre dernières à un deuxième chœur. Les voix du deuxième chœur sont toujours notées du grave vers l’aigu (*Baixo, Tenor, Alto, Tiple*). Et les voix du premier chœur présentent une distribution assez particulière, suivant rarement l’ordre des tessitures⁴² : nous rencontrons principalement la distribution *2^o Tiple, Alto, 1^o Tiple, Tenor* ; et également *1^o Tiple, Alto, 2^o Tiple, Tenor* ; en plus de la distribution *1^o Tiple, 2^o Tiple, Alto, Tenor*. Dans ces œuvres à huit voix, nous pouvons, donc, percevoir un principe général avec les voix aiguës dans les extrêmes et les voix graves au centre, toutefois avec diverses alternances possibles dans le premier chœur. Cette

⁴⁰ Seules quatre œuvres sont notées dans le manuscrit avec une distribution ordinaire des parties vocales, selon la convention établie de nos jours, de l’aigu vers le grave : « 1. *Exultemus et laetemur* », « 3. *Octavo Calendas Januarii* », « 4. *Al son que los christales* » et « 5. *Responde mihi* ». Voir tableau 5.5.

⁴¹ Voir « 2.2. Effectifs et combinaisons des voix » (vol. 1, p. 54).

⁴² Dans notre édition nous présentons une réorganisation « moderne » de l’aigu vers le grave dans chaque chœur, la distribution originale étant explicite dans chaque *incipit*.

particularité se retrouve dans quasiment tous les autres *cartapácios*, c'est visiblement une caractéristique du calligraphe A, principal main de cet ensemble. L'exception est le MM 233 car noté entièrement par un autre calligraphe, ici nommé B.

Dans cette distribution des voix, le voisinage des voix graves de chaque chœur peut éventuellement être lié au processus d'écriture du *guião*⁴³. Le *guião* semble être écrit préférentiellement en bas du système, toutefois, il est à plusieurs reprises écrit en haut sur un pentagramme tracé à la main, vraisemblablement par manque de place au bas de la page⁴⁴.

Le tableau ci-dessous synthétise les distributions des voix et des clés pour chaque œuvre, du haut vers le bas, telles qu'on les trouve dans le manuscrit. La majorité des œuvres à huit parties vocales du MM 51 (17 sur 20) présentent en effet une distribution commune : *2^o Tiple, 1^o Alto, 1^o Tiple, 1^o Tenor* au premier chœur et *Baixo, 2^o Tenor, 2^o Alto, 3^o Tiple* au deuxième chœur. Les exceptions sont la calenda « 2. *Octavo Calendas Januarii* », la section à huit voix de « 15. *De peña en peña las ondas* » et le *vilancico* « 24. *Oy que los cielos se alegran* »⁴⁵. Remarquons que cette distribution principale peut éventuellement être justifiée par les interventions solistes des voix qui se trouvent en haut de partition. Dans les cinq psaumes, les deux hymnes et dans les trois pièces vernaculaires avec des sections à huit voix, il est évident que les voix solistes sont toujours présentes en haut du système. Ceci peut naturellement faciliter la lecture de l'œuvre, identifiant aisément les voix solistes. Le calligraphe a peut-être décidé de noter les voix solistes en haut de la partition pour cette raison, provoquant la distribution caractéristique de la majorité des chœurs aigus qui nous paraît désordonnée.

Pour la plupart de ces œuvres, les solos sont au *2^o Tiple* qui, de cette manière, se trouve en haut de partition. Ceci peut encore justifier la distribution *2^o Tiple, Alto, 1^o Tiple, Tenor* dans le chœur aigu pour les œuvres où les deux premières voix sont solistes (« 26. *Credidi* » et « 27. *Beati omnes* »). L'attribution des passages solo à ces voix est, de toute évidence, un fait également courant dans autres œuvres à huit voix au sein des *Cartapácios*⁴⁶. C'est une hypothèse qui peut justifier la distribution des voix dans les œuvres où ce fait se vérifie, mais nullement dans celles

⁴³ Pour une étude de cette hypothèse, voir « 8.2. Écriture du *guião* » (vol. 1, p. 286).

⁴⁴ Voir « 8.2. Écriture du *guião* » (vol. 1, p. 286).

⁴⁵ Ce dernier est une exception à double titre ; c'est non seulement l'unique œuvre à huit voix avec une distribution parfaitement en miroir avec les voix graves au centre, mais c'est également l'une des rares œuvres du manuscrit écrite en clés basses : *c1 c3 c4 F4 - F4 c4 c3 c1* (sans *guião*). Voir « 9.1. Transpositions, modes, clés » (vol. 1, p. 319).

⁴⁶ Plusieurs œuvres latines et vernaculaires au sein des *Cartapácios* présentent des solos au *2^o Tiple* et/ou *1^o Alto*, écrites en haut de partition, notamment : *Dixit Dominus* (MM 49) ; *Confitebor tibi* (MM 49) ; *Repita el Alma* (MM 49) ; [*Negro*] *A8* (MM 50) ; *Sã qui turo* (MM 50) ; *Reposta A8* (MM 50) ; *N. Pe. Sto. Aug. estribilho A8* (MM 50) ; *Reposta do Dialogo do Castelhana, Negro e Portugues* (MM 50) ; *Baya de baile* (MM 50) ; *Ade la benta* (MM 50) ; *Bullicioso entre las flores* (MM 229).

qui, avec la même distribution, ne présentent pas de passages solistes (comme les huit répons de Noël). Il est, toutefois, possible que le calligraphe garde le réflexe de cette distribution vocale, associée à l'emplacement des voix solistes en haut de partition, malgré une écriture sans interventions solo. Dans le tableau ci-dessous, les voix avec des interventions solistes sont soulignées.

Dans les pièces à quatre voix, nous rencontrons également une exception assez particulière dans « 16. *Sale alumbado a la tierra* » : Tenor, 1^o Tiple, Alto, 2^o Tiple. Cette distribution surprenante est l'inverse de la distribution la plus courante du premier chœur dans les œuvres à huit voix.

Dans la seule pièce du manuscrit écrite pour deux voix solistes avec accompagnement, le *guião* est noté entre les deux voix, particularité également courante au sein des *Cartapácios* pour les œuvres avec cet effectif⁴⁷.

Tableau 5.5 - Distribution des voix et des clés dans la partition pour chaque œuvre du MM 51.

N ^o	Œuvre	Voix	Clés
1.	<i>Exultemus et laetemur</i>	Ti, A, Te, B	c1 c2 c3 F3
2.	<i>Octavo Calenda Januarii</i>	<u>1^oTi</u> , 1 ^o A, 2 ^o Ti, 1 ^o Te - B, 2 ^o Te, 2 ^o A, 3 ^o Ti	<u>g2</u> c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2
3.	<i>Octavo Calenda Januarii</i>	Ti - G	g2 c4
4.	<i>Al son que los christales</i>	1 ^o Ti, 2 ^o Ti, A, Te	g2 g2 c2 c3
5.	<i>Responde mihi</i>	Ti, A, Te, B	c1 c2 c3 F3
6.	<i>Hodie nobis caelorum Rex</i>	G - 2 ^o Ti, A, 1 ^o Ti, Te - B, 2 ^o Te, 2 ^o A, 3 ^o Ti 2 ^o Ti, A, 1 ^o Ti, 1 ^o Te - G	c4 - g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2 g2 c2 g2 c3 - c4
7.	<i>Hodie nobis de caelum</i>	G - 2 ^o Ti, A, 1 ^o Ti, Te - B, 2 ^o Te, 2 ^o A, 3 ^o Ti 2 ^o Ti, A, 1 ^o Ti, 1 ^o Te - G	c4 - g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2 g2 c2 g2 c3 - c4
8.	<i>Quem vidistis pastores</i>	G - 2 ^o Ti, A, 1 ^o Ti, Te - B, 2 ^o Te, 2 ^o A, 3 ^o Ti 2 ^o Ti, A, 1 ^o Ti, 1 ^o Te - G	c4 - g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2 g2 c2 g2 c3 - c4
9.	<i>O magnum misterium</i>	G - 2 ^o Ti, A, 1 ^o Ti, Te - B, 2 ^o Te, 2 ^o A, 3 ^o Ti 2 ^o Ti, A, 1 ^o Ti, 1 ^o Te - G	c4 - g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2 g2 c2 g2 c3 - c4
10.	<i>Beata Dei genitrix</i>	G - 2 ^o Ti, A, 1 ^o Ti, Te - B, 2 ^o Te, 2 ^o A, 3 ^o Ti 2 ^o Ti, A, 1 ^o Ti, 1 ^o Te - G	c4 - g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2 g2 c2 g2 c3 - c4
11.	<i>Sancta et immaculata</i>	G - 2 ^o Ti, A, 1 ^o Ti, Te - B, 2 ^o Te, 2 ^o A, 3 ^o Ti 2 ^o Ti, A, 1 ^o Ti, 1 ^o Te - G	c4 - g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2 g2 c2 g2 c3 - c4
12.	<i>Beata viscera</i>	G - 2 ^o Ti, A, 1 ^o Ti, Te - B, 2 ^o Te, 2 ^o A, 3 ^o Ti 2 ^o Ti, A, 1 ^o Ti, 1 ^o Te - G	c4 - g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2 g2 c2 g2 c3 - c4
13.	<i>Verbum Caro</i>	G - 2 ^o Ti, A, 1 ^o Ti, Te - B, 2 ^o Te, 2 ^o A, 3 ^o Ti	c4 - g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2

⁴⁷ Voir [Brito, 1983], p. viii.

5. Gestes calligraphiques

		2 ^o Ti, A, 1 ^o Ti, 1 ^o Te - G	g2 c2 g2 c3 - c4
14.	<i>Christe redemptor omnium</i>	G - 2 ^o Ti, A, 1 ^o Ti, Te - B, 2 ^o Te, 2 ^o A, 3 ^o Ti	F4 - c1 c3 c1 c4 - f4 c4 c3 c1
15.	<i>De peña en peña las ondas</i>	Ti, A, Te 1 ^o Ti, A, 2 ^o Ti, Te 1 ^o Ti, 2 ^o Ti, 1 ^o A, 1 ^o Te - B, 2 ^o Te, 2 ^o A, 3 ^o Ti - G	g2 c2 c3 g2 c2 g2 c3 g2 g2 c2 c3 - c4 c3 c2 g2 - c4
16.	<i>Sale alumbrando a la tierra</i>	Te, 1 ^o Ti, A, 2 ^o Ti - G	c3 g2 c2 g2 - c4
17.	<i>Ai amores, Ai mi Dios</i>	1 ^o Ti - G - 2 ^o Ti	g2 - c4 - g2
18.	<i>Rerum Deus tenax vigor</i>	2 ^o Ti, A, 1 ^o Ti, Te, - B, 2 ^o Te, 2 ^o A, 3 ^o Ti - G	g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2 - c4
19.	<i>Mirabilia testimonia tua</i>	2 ^o Ti, A, 1 ^o Ti, Te, - B, 2 ^o Te, 2 ^o A, 3 ^o Ti - G	g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2 - c4
20.	<i>Clamavi in toto corde meo</i>	2 ^o Ti, A, 1 ^o Ti, Te, - B, 2 ^o Te, 2 ^o A, 3 ^o Ti - G	g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2 - c4
21.	<i>Principes persecuti</i>	2 ^o Ti, A, 1 ^o Ti, Te, - B, 2 ^o Te, 2 ^o A, 3 ^o Ti - G	g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2 - c4
22.	<i>Ascendo ad Patrem meum</i>	1 ^o Ti, A, 2 ^o Ti, Te	g2 c2 g2 c3
23.	<i>Regina Caeli</i>	2 ^o Ti, A, 1 ^o Ti, Te, - B, 2 ^o Te, 2 ^o A, 3 ^o Ti - G	g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2 - c4
24.	<i>Oy que los Cielos se alegran</i>	1 ^o Ti - G 1 ^o Ti, 1 ^o A, 1 ^o Te, 1 ^o B - 2 ^o B, 2 ^o Te, 2 ^o A, 2 ^o Ti	c1 - F4 c1 c3 c4 F4 - F4 c4 c3 c1
25.	<i>Que Ave del plumaje blanco</i>	2 ^o Ti, A, 1 ^o Ti, Te, - B, 2 ^o Te, 2 ^o A, 3 ^o Ti - G 2 ^o Ti - G	g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2 - c4 g2 - c4
26.	<i>Credidi</i>	2 ^o Ti, A, 1 ^o Ti, Te, - B, 2 ^o Te, 2 ^o A, 3 ^o Ti - G	g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2 - c4
27.	<i>Beati omnes</i>	2 ^o Ti, A, 1 ^o Ti, Te, - B, 2 ^o Te, 2 ^o A, 3 ^o Ti - G	g2 c2 g2 c3 - c4 c3 c2 g2 - c4

En outre, nous pouvons encore émettre l'hypothèse selon laquelle la disposition des musiciens, lors de l'exécution de ces pièces, suivait l'organisation vocale originale du manuscrit. Cependant, nous n'avons pas de témoignages complémentaires pour valider cette hypothèse.

5.1.8. Indications extra-musicales

Au sein du MM 51 se trouvent plusieurs indications extra-musicales qui témoignent du sens pratique et utilitaire de ce manuscrit. Les indications textuelles sont écrites en portugais ce qui confirme également l'hypothèse d'un calligraphe lusitanien. Nous présentons ici ces diverses indications.

Dans quelques œuvres ou sections d'œuvres à huit parties vocales figure, à plusieurs reprises, l'indication 50 (cinquante) (figure 5.51). Ce sont dans les cinq pièces longues du manuscrit⁴⁸ que ce nombre se retrouve toutes les cinquante mesures, indice manifeste d'un comptage des

⁴⁸ « 15. *De peña en peña las ondas* » (section à huit voix avec 125 mesures) ; « 20. *Clamavi in toto corde meo* » (324 mesures) ; « 25. *Que Ave del plumaje blanco es esta* » (section à huit voix avec 161 mesures), « 26. *Credidi* » (116 mesures) ; « 27. *Beati omnes* » (144 mesures).

mesures. À la fin de ces pièces numérotées toutes les cinquante mesures figure le nombre de mesures restantes, noté à côté du point d'orgue du *Baixo* (figure 5.51). Cette numérotation des mesures est, d'ailleurs, toujours effectuée au-dessus du *Baixo*, la voix la plus grave du deuxième chœur située au milieu du système. Le comptage est fait vraisemblablement par le même calligraphe qui note la musique, étant donné sa calligraphie, sa plume et sa proximité avec l'écriture musicale. En effet, le comptage présente parfois une erreur d'une mesure, ou plus, car il ne prend vraisemblablement pas en compte des corrections musicales et/ou des barres de mesure oubliées. Une des possibilités est que le comptage ait été fait avant ces corrections musicales, faisant ainsi partie du processus de notation, et non pas une tâche postérieure⁴⁹.

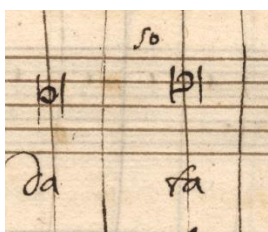


Figure 5.51 - MM 51, f. 25v : comptage des mesures (50) sur le *Baixo*.

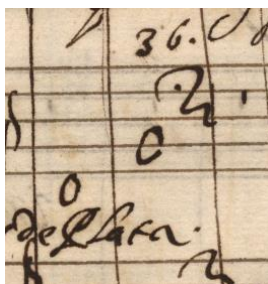


Figure 5.52 - MM 51, f. 19 : comptage des mesures (36) sur le *Baixo*, à la fin de « 15. *De peña en peña las ondas* ».

Cette numérotation, notée toutes les cinquante mesures, n'est vraisemblablement pas un système de localisation au sein de la pièce mais plus un comptage qui permet au calligraphe de rapidement évaluer le nombre global de mesures d'une pièce. Ceci nous montre une préoccupation à propos de la taille des œuvres qui peut éventuellement être associée aux conditions d'usage de cette musique dans la liturgie.

⁴⁹ Toutes les observations de comptage de mesures peuvent être vérifiées dans les appareils critiques (vol. 2).

5. Gestes calligraphiques

Au changement de folio, entre le f. 17v et le f. 18, dans la section à huit voix de « 15. *De peña en peña las ondas* », on trouve des croix (+) devant les pentagrammes des deux voix de *tiple* du premier chœur (figure 5.53). Ces signes semblent signaler une inversion, probablement par erreur, de l'ordre des deux *tiples* dans la portée⁵⁰.



Figure 5.53 - MM 51, f. 17v-18 : croix devant les pentagrammes signalant possiblement l'inversion de deux voix.

Au début du f. 18v les mêmes signes (+) se retrouvent devant les *tiples* du premier chœur (figure 5.54). Cette fois-ci, sans doute, il s'agit d'inciter les deux voix à reprendre leurs positions originales après avoir été interverties au cours de la page précédente (f. 18).



Figure 5.54 - MM 51, f. 18v : croix devant les pentagrammes des voix interverties la page précédente (f. 18).

Hypothétiquement, ayant l'habitude de noter la voix soliste en haut de la partition, le calligraphe a commencé par écrire le 2^e *Tiple* en haut au début du f. 18 sans se rappeler que cette section

⁵⁰ L'édition corrige ce changement et garde l'ordre original.

est écrite, exceptionnellement, avec le *1^o Tiple* en haut de page⁵¹. Les croix devant les portées des voix interverties ont peut-être la fonction de prévenir le copiste des parties séparées.

Une croix très similaire et de la même main se trouve dans le MM 228, entre le f. 43v et le f. 44, dans un passage similaire où les deux voix sont échangées. Dans ce cas, les croix sont, en plus, accompagnées de l'indication « *trocados* », qui signifie *échangés*. Ces croix avec cette indication supplémentaire semblent bien confirmer notre lecture du MM 51.

Un autre symbole en croix, mais avec une autre signification, se retrouve également dans les œuvres « 16. *Sale alumbrando a la tierra* » et « 17. *Ai Amores, Ai mi Dios* », et sera étudié en détail dans la section « 7.3. Œuvres copiées ? ».

Dans « 3. *Octavo calendas Januarii* », sur la première mesure du f. 3v, se trouve l'indication « *grossado* : ». Ce terme vient de *glosa* qui signifie, dans la péninsule ibérique à cette période, ornement ou variation. Cette indication qui sert de légende à la déclamation du mot *nongentisimo* mis en musique une deuxième fois avec une solution ornée⁵².

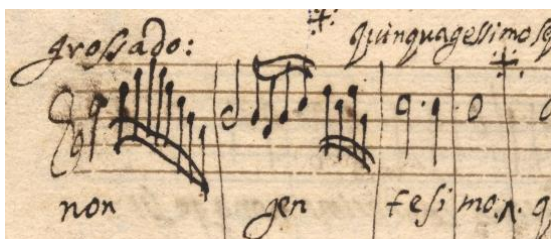


Figure 5.55 - MM 51, f. 3v, « 3. *Octavo calendas Januarii* » : indication d'une variante ornée (*grossado*).

Nous rencontrons au f. 13, plusieurs indications extra-musicales concernant diverses versions et sections du « 15. *De peña en peña las ondas* ». Une première indication est dans le titre du *romance* à quatre voix du f. 13. L'indication « autre » (*outro*) est sûrement en rapport au *romance* homonyme de la page précédente (f. 12v) dont celui-ci constitue une variante. Et au-dessus de cette deuxième version au f. 13, se trouve une autre annonce : « autre romance à trois [voix] sur le folio 20[v] »⁵³. Cette remarque indique indubitablement une nouvelle variante à trois voix du même *romance* qui se retrouve au f. 20v. Encore au-dessus de cette version à

⁵¹ Voir « 5.1.7. Distribution des voix dans la partition » (vol. 1, p. 212).

⁵² Pour une analyse de ce témoignage de composition, voir « 6.2.1. Variantes ornées » (vol. 1, p. 246).

⁵³ « *Outro Romance A 3. as folhas -20 [v]-* » (MM 51, f. 13).

5. Gestes calligraphiques

quatre voix, près du bord du folio, se trouve l'indication « Réponse est devant sur le folio 15[v] »⁵⁴, ce qui fait référence à la localisation de la dernière section de la pièce, écrite à huit voix à partir du f. 15v.



Figure 5.56 - MM 51, f. 12v-13.

Au f. 34 se trouve également une indication guidant le lecteur vers la continuation de l'œuvre « 24. Oy que los cielos se alegran » plusieurs pages plus loin : « Réponse se trouve devant, au folio 39[v] »⁵⁵.

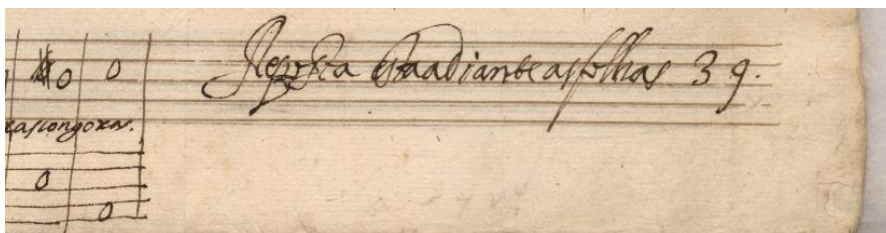


Figure 5.57 - MM 51, f. 34 : légende (*Reposta esta adiante as folhas 39 [v]*) dirigeant vers la continuation de l'œuvre.

Au f. 22v une variante de la clausule de l'*estribillo* à trois voix, constituant la version « 15.4 », est légendée « autre Clausule » (*outra Clausula*) (figure 5.57).

⁵⁴ « Rep. está adiante fol. 15 [v] » (MM 51, f. 13).

⁵⁵ « Reposta esta adiante as folhas 39 [v] » (MM 51, f. 34).

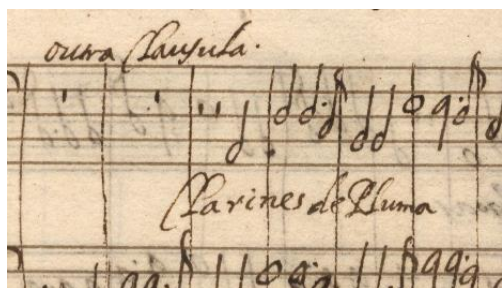


Figure 5.58 - MM 51, f. 22v : indication de clausule alternative « *outra Clausula* » (« 15.4 »).

L'écriture de diverses variantes et une notation discontinue dans le manuscrit, ne sont pas spécifique au MM 51 et le même phénomène se retrouve dans d'autres *cartapácios*, généralement par le calligraphe A. Notamment dans le MM 50, le *romance* de « *Al pó com laços de plata* » présente également différentes versions avec effectifs variés, par exemple au f. 45v (« l'autre romance à trois [voix] est sur la feuille 55 »⁵⁶) ou encore au f. 46v (« celui à trois [voix] est sur la feuille 52 »⁵⁷).

Ces indications, associées aux diverses variantes sur une même œuvre et/ou section, semblent ainsi fonctionner comme des légendes à l'organisation formelle du cahier, mettant en évidence le caractère de brouillon du manuscrit.

De même le f. 13 du MM 51 comporte une indication extra-musicale de grand intérêt. Sur ce folio est noté le début de l'hymne « 14. *Christe Redemptor omnium* » à huit parties vocales et sur le coin supérieur droit nous pouvons lire « *esta solfa se treslada quatro veses* » (figure 5.58). Le terme *solfa* fait référence à la musique et le terme *treslada* provient du verbe *trasladar* ou *trasladar* qui signifie, très probablement, l'acte de recopier sur un autre support. Selon le premier dictionnaire publié de langue portugaise, *trasladar* signifie écrire une deuxième fois ou encore plus précisément recopier sur un autre papier ce qui était déjà écrit⁵⁸. Une traduction possible est alors « cette musique se recopie quatre fois ». C'est donc, vraisemblablement, l'indication pour que la pièce soit recopiée quatre fois⁵⁹. Notre hypothèse est que ces copies constituent probablement les parties séparées destinées à l'exécution musicale⁶⁰. Par

⁵⁶ « *O outro Romance A3. esta as folhas -55.* » (MM 50, f. 45v).

⁵⁷ « *ode 3 está as flhas 52* » (MM 50, f. 46v).

⁵⁸ « *Trasladar: escrever segunda vez. Fazer hum traslado. Pòr em outro papel o que já está escrito.* » : [Bluteau, 1728], p. 255.

⁵⁹ Pourquoi quatre fois ? Cela reste une énigme.

⁶⁰ En Espagne le terme *traslado* semble correspondre également aux copies faites en parties séparées pour l'exécution. Juan del Vado, organiste de la chapelle Royale de Castille, écrit en 1675 que dans les jours plus solennels les chœurs peuvent être multipliés copiant la musique en parties séparées : *en los días mas solemnes y festivos se puede (sacando traslados en papeles sueltos) multiplicar coros y acompañamientos*

conséquent, le présent manuscrit est possiblement la source d’après laquelle sont réalisées les parties séparées pour être livrées aux musiciens⁶¹.



Figure 5.59 - MM 51, f. 13 : « esta solfa se tresalda quatro vezes ».

Des témoignages similaires existent, en effet, également sur d’autres *cartapácios*. C’est le cas du MM 236, où le f. 24 présente l’indication « cela doit être recopié quatre fois »⁶², ou encore le f. 6 avec l’indication « Celui-ci doit être recopié et non pas celui d’avant »⁶³. Cette dernière nous indique, en plus, que toute la musique n’était pas recopiée, et qu’une sélection était probablement faite dans les œuvres avec diverses variantes. Encore une fois, le caractère de brouillon des *cartapácios* est mis en évidence.

y se conseguirá com este aparato más celebridad » (M 1323 de la Bibliothèque Nationale de Madrid, f. 7-7v). Voir [Torrente (éd.), 2016], p. 127.

⁶¹ Deux folios isolés se trouvent associés au MM 239 avec des parties séparées du « *Miserere mei* ». Ces parties semblent être notées par le même calligraphe (nommé « A ») et constituent vraisemblablement les parties séparées utilisées par les musiciens lors de l’exécution, dont les indications de copie semblent faire référence (*solfa treladada*). Ces deux folios isolés sont les seuls exemplaires connus de cette nature appartenant à la collection des *cartapácios* et conservés à la P-Cug.

⁶² « isto hase de tresladar 4 vezes » (MM 236, f. 24).

⁶³ « Este Só he que se ha de tresladar; e não o de tras. » (MM 236, f. 6).

5.2. Chronologie de la notation du manuscrit

La majorité de la musique du MM 51 est écrite pour huit parties vocales, avec ou sans *guião*. Sachant que toutes les pages du cahier sont, à l'origine, remplies par douze pentagrammes musicaux, il en reste toujours trois ou quatre à remplir. Ces portées restantes sont, dans la majorité des cas, remplies en effet par d'autres pièces ou sections écrites pour deux, trois ou quatre parties. Cette condition préalable du support a mené le calligraphe à devoir gérer un puzzle constitué par les différentes œuvres et les différentes sections. Nous proposons ci-dessous une lecture possible de quelques cas particuliers témoignant du développement chronologique fragmenté de la notation du manuscrit.

Directement à la suite du motet qui ouvre le manuscrit, à partir de la cinquième portée du f. 2, le calligraphe commence la calenda « 2. *Octavo calendas Januarii* » (f. 2-3) et au verso, en bas de folio, il commence la calenda « 3. *Octavo calendas Januarii* » (f. 2v-6). Il écrit cette calenda solo en bas de folio, car la calenda à huit n'occupe que les huit premières portées (figure 5.60), et il choisit de continuer à noter uniformément le solo dans cette configuration sur les quatre dernières portées de folio pendant huit pages. À la fin de la calenda solo, il poursuit le remplissage du manuscrit avec du répertoire pour Noël, en l'occurrence la collection complète des huit répons pour les Matines (f. 6v-12v). Pourtant, vu que la calenda solo occupe seulement les dernières portées des f. 2v-6, six pages (f. 3v-6) se sont trouvées presque vides, après la fin de la calenda à huit voix. Alors, sur les portées au-dessus de la calenda solo, le calligraphe a inséré des œuvres qui n'appartiennent pas à la période de Noël, peut-être simplement pour profiter de la place vacante sur le papier. Il inscrit ainsi le *vilancico* « 4. *Al son que los christales* » (figure 5.61) et la leçon pour l'office des défunts « 5. *Responde mihi* ».

The image displays two pages of a handwritten musical manuscript on aged, yellowed paper. The top page is numbered '4.' in the upper left corner. The manuscript is written in a historical style, featuring several staves of music with clefs and various note values. The lyrics are written in Latin, including phrases like 'Alto organo celebrabit', 'Missae continentiam mentis que abstant', 'Veni de caelo', and 'infirmos mortales de matre'. There are several ink blots and a circular library stamp on the right side of the top page. The bottom page continues the musical notation and text, with lyrics such as 'non', 'Et spiritus sanctus qui procedit', 'inquitur', and 'Et spem in genitum'. The handwriting is a clear, historical cursive script.

Figure 5.61 - MM 51, f. 3v-4.

À la fin des répons commence l'hymne « 14. *Christe Redemptor omnium* » (f. 13-15) pour huit voix, qui occupe les huit premiers portées de folio. En bas du dernier répons (f. 12v) et du début de l'hymne (f. 13), le calligraphe écrit deux versions à quatre voix d'un même *romance* (« 15.1. » et « 15.2. »). Et l'*estribillo* à huit de ce *tono* (« 15.8 ») a pu être noté seulement à partir de la fin de l'hymne de Noël (f. 15v-19). En bas des folios de l'hymne, à partir du f. 13v, le calligraphe commence pourtant un nouveau *vilancico* pour deux *tiples* avec *guião* (« 17. »). Nous pouvons supposer qu'il n'avait pas encore prévu d'écrire la variante à trois voix « 15.3. », ce qu'il aurait pu faire à la suite des variantes à quatre voix du *romance*. Ceci justifie les indications au f. 13 qui renvoient le lecteur au f. 15[v] pour la *resposta* à huit et au f. 20[v] pour un autre *romance* à trois voix (figure 5.62)⁶⁴.

Au bas du début de la *resposta* à huit voix (« 15.8. »), le calligraphe a noté une petite section en solo de l'*estribillo* (« 15.7. ») qui semble être le début de cette *resposta* (figure 5.63), et qui explique sans doute l'interruption de la notation de « 17. » au f. 15, continuée seulement aux f. 18v-20. Cette interruption se poursuit également en raison de la notation complète de « 16. » (f. 16-18v), supposément antérieur à « 17. » et à la petite section solo avant la *resposta*, malgré le fait que celle-ci soit écrite plus loin dans le manuscrit. En réalité, dans les f. 15v-16, la *resposta* à huit voix « 15.8. » commence avec le *guião* écrit en bas des huit portées mais il est transféré en haut à partir du f. 16 (figure 5.63). Ceci témoigne probablement de ce que le *vilancico* « 16. » était déjà écrit au moment de la notation de ce *guião*. Par conséquent, l'ordre chronologique notationnelle des f. 15v-16 est, vraisemblablement, la suivante : *resposta* à huit (« 15.8. ») – *vilancico* « 16. » – *guião* de la *resposta* à huit – solo qu'introduit la *resposta* (« 15.7. »)⁶⁵.

⁶⁴ Voir « 5.1.8. Indications extra-musicales » (vol. 1, p. 215).

⁶⁵ Nous remarquons également que les barres de mesure du *guião* sont dessinées de manière détachée du reste et que les corrections visibles dans le deuxième chœur au f. 16 ne sont pas présentes sur le *guião*, deux témoignages qui renforcent encore l'ordre chronologique proposé.

garian e in

phengouktenes & tomavri & vevras

Stavros parastenies & Lade

Pavle Pangelos aminon

Pavle Pangelos aminon esphrangas

Dipteres poulas in ois pavoules thymon pichan for la thea

Stavros parastenies & tomavri & vevras

Stavros parastenies & tomavri & vevras

Figure 5.62 - MM 51, f. 12v-13.

En résumé, la musique écrite à huit voix semble, d'une manière générale, structurer la notation du cahier et les portées restantes sont remplies avec des œuvres ou avec des sections en plus petit effectif, complémentaires des sections à huit voix. La seule exception notable est probablement la *calenda solo* (« 3. ») qui semble être notée avant les œuvres avec lesquelles elle partage les folios et qui n'appartiennent pas au contexte liturgique de Noël. La musique pour huit voix suit chronologiquement le calendrier liturgique regroupant les différents genres, latins ou vernaculaires, destinés à la même fête : pour Noël (25 décembre 1649) du f. 1 au f. 19 ; pour l'Ascension (certainement le 26 mai 1650 – quarantième jour après Pâques) du f. 19v au f. 41 ; et pour le *Corpus Christi* (probablement le 16 juin 1650 – jeudi après le dimanche de la Trinité) du f. 41v au f. 49.

La disposition des œuvres est clairement réglée selon le support : par un cahier où les feuilles portent douze pentagrammes musicaux. En plus, quelques œuvres ne sont pas notées en continu vraisemblablement en raison d'une écriture effectivement discontinuée dans le temps. Cette fragmentation notationnelle et les limitations amenées par le support, provoquent divers allers-retours dans le cahier pour la lecture de certaines pièces pour lesquelles le calligraphe a, en général, pris soin d'indiquer le renvoi. Dans ces conditions, le manuscrit n'a pas pu servir à une exécution musicale. Il s'agit plutôt d'une source où le musicien réunit ses œuvres modulables, et peut-être également celles d'autres compositeurs, à partir de laquelle peuvent être faites des copies à distribuer aux musiciens.

Ce phénomène de remplissage, probablement dû au coût du papier, semble être fréquent dans les *Cartapácios*, comme le documente Caballero Fernández-Rufete, associant les manuscrits de Coimbra aux *borrones* espagnols. Le musicologue espagnol remarque en effet que « le copiste – certainement le compositeur et maître de chapelle du monastère – semblait souvent profiter des parties vides des folios pour noter des compositions profanes d'autres auteurs ou celles qu'il composait »⁶⁶.

Le tableau suivant présente la disposition des œuvres au sein du MM 51 divisant les douze portées de chaque page en trois groupes (selon la distribution des portées en trois systèmes de quatre portées⁶⁷ mais principalement d'après l'organisation de la notation) : de la première à la quatrième portée ; de la cinquième à la huitième ou neuvième portée ; de la neuvième ou

⁶⁶ « Son básicamente « borrones » de villancicos en formato de partitura, y éste es el género principal que transmiten; no obstante, el copista – posiblemente el compositor y maestro de capilla des monasterio – aprovechó los espacios en blanco y los márgenes de los folios para anotar la composiciones profanas que llegaban a sus manos, o bien que él componía. » [Caballero Fernández-Rufete, 1997], p. 22.

⁶⁷ Comme nous l'avons vu dans la description codicologique du manuscrit, voir « 1.5. L'étude codicologique » (vol. 1, p. 40).

5. Gestes calligraphiques

dixième jusqu'à la douzième portée. Les fonds colorés distinguent les contextes liturgiques⁶⁸ : le bleu correspond à Noël, le vert à l'Ascension et le jaune au *Corpus Christi*. Les fonds plus foncés correspondent aux œuvres latines dont le contexte liturgique est plus probable, et les fonds plus clairs correspondent aux œuvres vernaculaires dont l'attribution de contexte liturgique est une proposition⁶⁹. Les portées vides sont marquées en gris.

Tableau 5.6 - Disposition des œuvres dans le manuscrit MM 51.

Folio	Œuvre		
	Portées 1 – 4	Portées 5 – 8/9	Portées 9/10 – 12
1	1. <i>Exultemus et laetemur</i>		
1v			
2	1. <i>Exultemus et laetemur</i>	2. <i>Octavo Calendas Januarii</i>	
2v	2. <i>Octavo Calendas Januarii</i>		3. <i>Octavo Calendas Januarii</i>
3			
3v	4. <i>Al son que los christales</i>		
4			
4v	5. <i>Responde mihi</i>		
5			
5v			
6	5. <i>Responde mihi</i>		
6v	6. <i>Hodie nobis caelorum Rex</i>		6. (verset)
7	6. <i>Hodie nobis caelorum Rex</i> / 7. <i>Hodie nobis de caelum</i>		6. (doxologie)
7v	7. <i>Hodie nobis de caelum</i>		7. (verset)
8	8. <i>Quem vidistis pastores</i>		8. (verset)
8v	8. <i>Quem vidistis pastores</i> / 9. <i>O magnum misterium</i>		8. (doxologie)
9	9. <i>O magnum misterium</i>		9. (verset)
9v	9. <i>O magnum misterium</i> / 10. <i>Beata Dei genitrix</i>		10. (verset)
10	10. <i>Beata Dei genitrix</i>		10. (doxologie)
10v	11. <i>Sancta et immaculata</i>		11. (verset)
11	11. <i>Sancta et immaculata</i> / 12. <i>Beata viscera</i>		12. (verset)
11v	12. <i>Beata viscera</i>		13. (verset)
12	12. <i>Beata viscera</i> / 13. <i>Verbum Caro</i>		13. (doxologie)
12v	13. <i>Verbum Caro</i>		15.1. <i>De peña en peña las ondas</i>
13	14. <i>Christe redemptor omnium</i>		15.2. <i>De peña en peña las ondas</i>
13v			17. <i>Ai amores, Ai mi Dios</i>
14			
14v			
15			
15v	15.8. <i>De peña en peña las ondas</i>		15.7. <i>De peña en peña las ondas</i>
16			16. <i>Sale alumbrando a la tierra</i>
16v			
17			
17v			
18			
18v			16. / 17. <i>Ai amores, Ai mi Dios (cont.)</i>
19	15.8. / 15.9. <i>De peña en peña las ondas</i>		17. <i>Ai amores, Ai mi Dios (cont.)</i>
19v	18. <i>Rerum Deus tenax vigor</i>		
20	18. / 19. <i>Mirabilia testimonia tua</i>		
20v	19. <i>Mirabilia testimonia tua</i>		15.3. <i>De peña en peña las ondas</i>
21			15.5. <i>De peña en peña las ondas</i>

⁶⁸ Voir « 3. Contextes liturgiques ».

⁶⁹ L'œuvre « 25. *Que Ave del plumaje blanco es esta* » est l'exception car c'est la seule vernaculaire du MM 51 dont le contexte liturgique est identifié par son titre.

21v		
22		
22v		15.5 / 15.6. <i>De peña en peña las ondas</i>
23		
23v	20. <i>Clamavi in toto corde meo</i>	
24		
24v		
25		
25v		
26		
26v		
27		
27v		
28		
28v		
29		
29v		
30		
30v		
31		
31v	21. <i>Principes persecuti</i>	
32		
32v		
33	22. <i>Ascendo ad Patrem meum</i>	
33v	22. (cont.)	23. <i>Regina Caeli</i>
34	23. <i>Regina Caeli</i>	24. <i>Oy que los Cielos se alegran</i>
34v		
35	25. <i>Que Ave del plumaje blanco es esta</i>	
35v		
36		
36v		
37		
37v		
38		
38v		
39		
39v	24. <i>Oy que los Cielos se alegran (cont.)</i>	
40		
40v		
41		
41v	26. <i>Credidi</i>	
42		
42v		
43		
43v		
45 ⁷⁰		
45v		
46		
46v	27. <i>Beati omnes</i>	
47		
47v		
48		
48v		
49		
49v		

⁷⁰ Le numéro 44 semble avoir été oublié par le calligraphe dans la numérotation de folios.

5. Gestes calligraphiques

Il est à noter que les deux pièces vernaculaires les plus éloignées des pièces latines leur correspondant (probablement destinées à la même fête liturgique) sont les numéros 16 et 17. Par ailleurs, ces deux pièces sont exactement celles qui semblent ne pas être autographes, comme nous le verrons d'après la critique génétique⁷¹ élaborée plus loin. Peut-être ces deux caractéristiques (localisation dans le manuscrit et critique génétique) sont-elles liées ?

⁷¹ Pour une œuvre de référence sur la critique génétique, voir [Gresillion, 1994].

5.3. Calligraphies au sein des *Cartapácios*

Le MM 51 semble de toute évidence présenter une seule calligraphie dans la totalité de sa notation musicale et littéraire. À travers son analyse, nous avons pu nous familiariser avec sa calligraphie et ainsi formuler quelques observations sur les différentes variantes calligraphiques au sein des autres manuscrits de la collection. À travers l'observation et l'étude de l'ensemble des *Cartapácios*, nous avons distingué plusieurs calligraphies et avons recensé dix calligraphies différentes, certaines plus différentes que d'autres. Cette proposition définit principalement une base de travail qui reste ouverte et qui mérite indubitablement d'être poursuivie.

Parmi les dix calligraphies identifiées, trois sont visiblement des variantes d'une seule et même main principale désignée « A », qui est celle du MM 51, et déclinée dans les variantes « A¹ », « A² » et « A³ ». Ceci nous amène à l'hypothèse que dans quinze manuscrits, parmi les seize de cette collection, se retrouvent des œuvres écrites par un même calligraphe, avec quelques variantes, et que seuls trois manuscrits, parmi les seize, présentent des œuvres écrites par d'autres mains. Le codex MM 236, le plus grand et le plus complexe codicologiquement avec ses 286 folios, semble avoir cinq autres mains en plus de celle du calligraphe principal (A), ici désignées calligraphies « B », « C », « D », « E » et « F ». Le manuscrit MM 233 est singulier car il semble être l'œuvre d'une seule main nommée « B » (avec également une variante plus rapide « B² » dans les folios 10-10v et 17-19). Le manuscrit MM 240 semble avoir également une calligraphie supplémentaire, désignée « G », qui remplit des parties de folios vraisemblablement laissées vides par le calligraphe principal (A).

Le tableau suivant répartit les différentes calligraphies dans les *cartapácios*, distribués selon l'ordre d'approche chronologique proposée dans le tableau présenté lors de l'étude des *Cartapácios* (tableau 1.1), et selon les entrées suivantes : MM (la cote du manuscrit musical dans la P-Cug) ; *Cartapácio* (le numéro de *cartapácio*, quand il est présent dans la source au premier folio) ; Folios (le nombre de folios de chaque manuscrit ou section de manuscrit/*cartapácio*) ; Dates (les dates présentes dans la source, notamment dans les titres d'œuvres) ; Calligraphies (les calligraphies présentes dans le manuscrit selon la désignation attribuée par l'auteur).

5. Gestes calligraphiques

Tableau 5.7 - Calligraphies au sein de chaque manuscrit de la collection des *Cartapácios*.

MM	<i>Cartapácio</i>	Folios	Dates	Calligraphies
227	3	1-48	-	A ¹
	7	49-72	1642	A ¹
228	6	1-46	1643, 1644, 1645	A ¹
	4	47-86		A ¹
238	14	44	1645, 1646	A ¹
240	15	48	1645, 1647	A ¹ , A ² , G
239	10	1-48	1646	A ¹
	13	49-99	1647	A ¹ , A ²
234	11	67	1646, 1647, 1650	A ¹
50	-	96	1647, 1648	A ¹ , A ²
243	-	96	1648	A ¹
235	-	48	-	A ¹
49	18	48	-	A ¹ , A ²
51	19	49	1649, 1650	A ¹
229	21	47	1650	A ¹ , A ²
232	-	95	1651	A ¹
236	-	286	1651, 1652	A ¹ , A ² , A ³ , B ¹ , C, D, E, F
237	-	82	1654	A ²
233	-	46	1661, 1663	B ¹ (et B ²)

La variante calligraphique A¹ est la plus représentée, dans treize manuscrits (MM 49, 50, 51, 227, 228, 229, 232, 235, 236, 238, 239, 240, 243), dont neuf dans tous les folios (MM 49, 50, 51, 227, 228, 232, 238, 240, 243). Cette variante A¹ est une calligraphie caractérisée par un dessin assez soigné de la notation musicale et un texte littéraire bien lisible. À son tour, la variante calligraphique A² est un type plus rapide de calligraphie, donnant une notation musicale beaucoup plus fluide et un texte littéraire très peu lisible. Ce type calligraphique semble, au départ, tout à fait distinct de la calligraphie A¹, pourtant plusieurs indices témoignent de l'hypothèse que les deux soient en réalité le produit d'une seule main qui écrit à des vitesses différentes, répondant à des urgences différentes. Tout d'abord les deux variantes calligraphiques semblent présenter le même style d'écriture, pour les mêmes genres musicaux, les mêmes effectifs et selon la même organisation dans la partition. Concrètement, un des témoignages le plus significatif et éloquent figure dans le MM 50. Dans ce manuscrit, la notation du *Te Deum* (f. 24-30) semble partagée entre les deux calligraphies : f. 24-25v avec la calligraphie A¹, f. 26-28v avec A², f. 29 à nouveau avec A¹, et enfin f. 29v-30 encore avec A². Nous pouvons ainsi émettre l'hypothèse que la copie de cette pièce est divisée au moins en quatre moments

nécessitant des vitesses d'écriture différentes. Évidemment, nous pouvons aussi imaginer que le manuscrit, et notamment la notation de cette œuvre, est simplement partagé par deux calligraphes. Toutefois l'une et l'autre des calligraphies présentent à quelques reprises des gestes communs : par exemple au milieu d'un passage écrit avec la calligraphie A¹ nous pouvons retrouver des gestes typiques de A², et vice-versa (toutes les observations suivantes se trouvent résumées dans le tableau 5.8). Ceci est visible au folio f. 86v du même manuscrit (MM 50) où, dans la calligraphie A¹, des clés *g2* sont pourtant clairement écrites à la manière rapide d'A². Dans le MM 228, manuscrit composé par deux *cartapácios* (désignés six et quatre) et entièrement écrit dans la calligraphie A¹, se trouvent également plusieurs gestes ou annotations typiques d'A². Au f. 43v du même manuscrit, une situation identique à celle décrite en haut se reproduit : dans une œuvre écrite avec la calligraphie A¹ on trouve des clés *g2* soudainement écrites à la manière rapide A². Au même folio se trouvent des annotations latérales extra-musicales (vraisemblablement « *trocadas* ») selon la calligraphie rapide A². Et au folio suivant (f. 44), une autre annotation latérale (vraisemblablement « *trocado* ») est également écrite avec la calligraphie A². Au f. 72v, une autre annotation extra-musicale (« *entra aqui a que esta as fl.86 da minha letra* ») est écrite selon la calligraphie A². Et enfin dans la « *Missa a10. 8 voci e doi violini Canto Primo. Æ.H* » (f. 47-70v), probablement une copie d'une source italienne faite dans la calligraphie A¹, apparaissent certains gestes typiques d'A². Le manuscrit MM 236 présente également d'autres témoignages d'une alternance ou d'un partage entre les variantes calligraphiques A¹ et A² : notamment aux folios 33v-35 et 115-189 le style calligraphique semble clairement osciller entre les deux ; et au folio 88v les clés *g2* sont écrites alternativement dans le style A¹ et dans le style A². On trouve aussi des situations similaires dans le manuscrit MM 237, entièrement en A² : au f. 72v les clés *g2* sont dans la calligraphie A¹. Et au f. 65v du manuscrit MM 239, la calligraphie oscille encore entre les deux variantes A¹ et A². Outre ces témoignages d'alternance calligraphique au sein de la même pièce, nous rencontrons des phénomènes de remplissage où la calligraphie A², plus rapide, vient remplir des espaces qui semblent laissés vides par la calligraphie A¹, plus soignée : en bas des folios [4-11] dans le MM 49 ; en bas du folio f. 34v dans le MM 228 ; et en bas des folios 27-28 dans le MM 236. Soulignons encore qu'au sein de ce même manuscrit (MM 236) se trouvent, entre le folio 28v et le folio 92, plusieurs figures d'*ecco* dans diverses œuvres écrites avec la calligraphie rapide A². Or, comme nous le verrons dans « 8.3. Rhétorique musicale », cette figure d'*ecco* est une des caractéristiques stylistiques de la calligraphie A¹.

La variante calligraphique désignée A³ se présente uniquement dans le MM 236, entre les folios 93 et 111v, pour la copie de la *Missa cum octo vocibus* en double chœur. Cette variante présente

une calligraphie musicale large et dessinée avec lettres majuscules gothiques. Les clés sont celles du type A¹ et la calligraphie du texte littéraire ressemble également beaucoup au texte écrit par A¹. Par conséquent, nous émettons l'hypothèse que cette œuvre est copiée ici par le calligraphe A avec un soin esthétique spécial.

S'il ressort de la vérification que ces trois variantes (A¹, A² et A³) appartiennent effectivement à un seul et même calligraphe, alors la calligraphie ici désignée « A » est sans doute la principale des *Cartapácios* car elle est présente dans quinze des seize manuscrits. Cette hypothèse démontre l'homogénéité d'une grande partie de la collection. Cette majorité des *Cartapácios* constitue vraisemblablement l'ouvrage d'une seule personne qui aurait calligraphié une œuvre monumentale sur au moins douze ans, entre 1642 (MM 227) et 1654 (MM 237)⁷². Le manuscrit MM 51, daté de 1649 et 1650, se localise alors dans la période centrale de la production. Il est entièrement écrit dans la variante calligraphique A¹ et constitue alors un produit exemplaire et uniforme du calligraphe principal des *Cartapácios*.

Une calligraphie désignée B remplit la totalité du MM 233, le plus tardif de la collection, et quelques folios du MM 236 (f. 183v-184v, f. 186-186v). Nous considérons une variante principale, B¹, caractérisée par une écriture lisible et généralement constituée de traits ronds et petits. Une des marques les plus caractéristiques de sa notation musicale réside dans les clés, dessinées larges et rondes. Une calligraphie secondaire, B², est, à l'image de A², produite par des gestes plus rapides et se trouve uniquement dans le MM 233 en haut des folios 10-10v (une œuvre incomplète) ; en haut des folios 17-19 (une œuvre sans texte). Le MM 236, le plus volumineux et le plus complexe de la collection, est en réalité le manuscrit avec le plus de calligraphies différentes identifiées (A¹, A², A³, B, C, D, E, F) et nécessitant une future analyse plus approfondie.

La calligraphie désignée C semble être présente uniquement dans le MM 236, au f. 114, pour écrire la pièce « *Lição de Tiple sobre este Canto chão So* ». Cette œuvre est un *concertado* pour basse et dessus sur un *cantus firmus* en semibrèves⁷³. C'est probablement un témoignage de remplissage.

La calligraphie désignée D est également uniquement présente dans le MM 236, dans les folios 114-114v et 187v (dernier folio d'un cahier). À l'image de la calligraphie C, cette main écrit deux

⁷² Des *cartapácios* qui se trouvent possiblement perdus pourront éventuellement élargir encore l'étendue de cette œuvre dans le temps.

⁷³ Pour une étude sur les *Concertados* présents dans les *Cartapácios* de Coimbra, voir [Figueiredo, 2014].

concertados pour basse et dessus sur un *cantus firmus*. Néanmoins, ici le *cantus firmus* est écrit en brèves et les clés sont nettement différentes de celles de C. Les barres verticales sont faites vraisemblablement avec une règle, contrairement à la calligraphie C où les barres sont faites à la main. Ces indices justifient la séparation de ces deux calligraphies, témoignant probablement deux mains différentes.

Les calligraphies désignées E et F sont les dernières présentes exclusivement dans le MM 236. Entre les folios 189v et 198 se trouve la calligraphie E où sont encore notés des *concertados*. Cette calligraphie est caractérisée par un dessin large et rond des clés et des notes. La calligraphie F, présente dans les f. 246-260v et f. 272v-285v, est une calligraphie très claire, les incipits textuels occasionnels étant bien soignés, témoignant d'une copie propre. La musique notée comporte des *concertados* et des *fugas* d'après Morales.

Enfin la calligraphie G se trouve seulement dans le MM 240 en bas des folios 7v-10 et au folio 16v. Les notes sont principalement dessinées larges et rondes, et le texte est peu lisible. La calligraphie rapide du texte est, en effet, similaire à celle de A², pourtant le dessin des notes, et surtout celui des clés, est substantiellement différent. L'indication extra-musicale au f. 10 (« *Rep. esta as fol. 16* ») semble, toutefois, être à nouveau similaire à la calligraphie A. Ceci est, sans doute, un des plusieurs détails révélés qui méritent l'approfondissement de l'étude à l'avenir.

Le tableau suivant présente la distribution des calligraphies, exposant tous les cas identifiés pour chaque calligraphie ou variante calligraphique.

Tableau 5.8 - Distribution de chaque calligraphie dans l'ensemble des *Cartapácios*.

Calligraphie	Localisation		Commentaires
	MM	Folios	
A ¹	49	Totalité (f. [1-48v])	
	50	Totalité	Le <i>Te Deum</i> (f. 24-30) partage les calligraphies A ¹ et A ²
	51	Totalité	
	227	Totalité	
	228	Totalité (<i>cart.</i> 6 et <i>cart.</i> 4)	La <i>Missa a10</i> (f. 47-70v) est majoritairement écrite en A ¹ mais avec quelques gestes typiques d'A ² .
	229	1-36v	
	232	Totalité	
	235	10-10v	
	236	1-28 ; 115	Le f. 115 est partagé entre A ¹ et A ²
	238	Totalité	
	239	1-48 (<i>cart.</i> 10 entier) ; 56-99	Le f. 65v c'est A ¹ entre A ² .
	240	Totalité	A l'exception de f. 16v
	243	Totalité	

5. Gestes calligraphiques

A ²	49	[4-11] bas de folio	
	50	26-28v ; 29v-30 ; 86v ; 96-96v	Le <i>Te Deum</i> (f. 24-30) partage les calligraphies A ¹ et A ² . Au f. 86v, clés G2 sont selon A ² .
	228	34v bas de folio ; 43v ; 44 ; 72v	Au f. 43v, clés G2 sont selon A ² et annotation extra-musicale (<i>trocadas</i>) selon A ² . Au f. 44 annotation extra-musicale (<i>trocado</i>) selon A ² . Au f. 72v annotation extra-musicale selon A ² (<i>entra aqui a que esta as fl.86 da minha letra</i>).
	229	35v ; 37v-47v	
	232	Totalité	
	233	10-10v ; 17-19	Dans f.10-10v, une œuvre incomplète en haut de folio. Dans f.17-19, une œuvre sans texte en haut de folio.
	235	Totalité	
	236	27-28 bas de folio ; 28v-92 ; 115-193 ; 261-272	f. 33v-35 et f. 88v : clés G2 selon A ² et/ou entre A ¹ et A ² . f. 28v-92 : plusieurs œuvres avec <i>ecco</i> ⁷⁴ comme A ¹ . f. 115-193 : calligraphie alternant A ¹ et A ² . f. 189v-193 : en bas de folio
	237	Totalité	f. 72v : les clés G2 en A ¹ . f. 25 : œuvre avec <i>ecco</i> comme dans le A ¹
	238	42v	Principalement l'annotation <i>Rom 8</i> .
	239	49-55v ; 59v ; 65v	f. 65v : entre A ¹ et A ² .
	240	16v-18	f. 17-18 : en haut de folio, possiblement remplissage ?)
A ³	236	93-111v	
B ¹	233	Totalité	
	236	183-184v ; 186-186v ; 221-244v	
B ²	233	10-10v ; 17-19 (?)	Dans f.10-10v, une œuvre incomplète en haut de folio. Dans f.17-19, une œuvre sans texte en haut de folio.
	236	183	
C	236	114	<i>Lição de Tiple sobre este Canto chão So</i>
D	236	114-114v ; 187v	f. 114-114v : continue des exercices commencés par C f. 187v est la dernière page d'un cahier
E	236	189v -198	Haut de folio
F	236	246-260v, 272v-285v	
G	240	7v-10 et 16v	En bas de folio

⁷⁴ Pour une description des effets d'*ecco* retrouvés au sein des *Cartapácios*, voir « 8.3. Rhétorique musicale » (vol. 1, p. 295).

Chapitre 6

Gestes compositionnels

6.1. Types de corrections

Les corrections tout au long du MM 51 sont nombreuses et variées⁷⁵ et la plupart s'avèrent, selon une critique génétique, des témoignages de gestes compositionnels sur des œuvres vraisemblablement autographes. La grande quantité de ces corrections évoque, sans doute, un caractère de brouillon du manuscrit. L'observation de ces corrections est de neuf types différents.

6.1.1. Effacement de l'encre encore fraîche

Ce type de correction est effectué sur l'encre fraîche (figure 6.1) et, par sa nature, c'est une correction faite rapidement après la notation originale, proche de l'acte d'écriture ou de copie. C'est donc une des corrections qui implique la plus grande proximité avec le moment de la notation.

⁷⁵ Toutes les corrections sont inventoriées dans les apparats critiques (vol. 2).

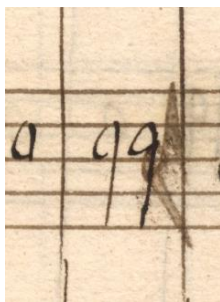


Figure 6.1 - MM 51, f. 4v, « 5. *Responde mihi* » (m. 2) : correction avec l'encre fraîche.

6.1.2. Effacement par grattage

Cette correction est effectuée sous forme de grattage et, par sa nature, est une correction faite après que l'encre est sèche (figure 6.2).



Figure 6.2 - MM 51, f. 4v, « 5. *Responde mihi* » (m. 3-4) : correction par grattage.

En effet, l'encre ferro-gallique ne peut être effacée par gommage ni par lavage et uniquement en grattant une fine couche de la surface du support, solution employée habituellement dans cette technique de notation. Par conséquent, ce type de correction fragilise considérablement le papier allant occasionnellement jusqu'à provoquer un trou dans le support, comme on peut l'observer dans la figure qui suit.

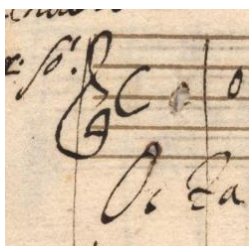


Figure 6.3 - MM 51, f. 2v, « 3. *Octavo calendas Januarii* » (m. [0]) : grattage provoquant un trou dans le support.

6.1.3. Correction par rature simple

Une rature simple, le plus souvent faite par un ou deux traits obliques parallèles, est, dans la majorité des cas, employée pour la correction rythmique d'une minime en semibrève raturant la hampe. La figure suivante présente un cas d'une rature simple de la hampe d'une minime transformée ainsi en semibrève côtoyant une semibrève effacée l'encre étant encore fraîche. Cet exemple, trouvé aux mesures 12-13 de la leçon « 5. *Responde mihi* », représente alors la transformation des rythmes ♪ ◦ ♪ en ◦ ♪ ♪.



Figure 6.4 - MM 51, f. 4v, « 5. *Responde mihi* » (m. 12-13) : correction par rature simple et avec l'encre fraîche.

6.1.4. Correction par rature large

Dans le cas d'une correction complète d'une note la rature peut être plus large formant une tache (figure 6.5). Cela peut aller d'une note isolée jusqu'à plusieurs notes, comme dans le début de l'hymne « 18. *Rerum Deus tenax vigor* » au f. 19v (figure 6.6).

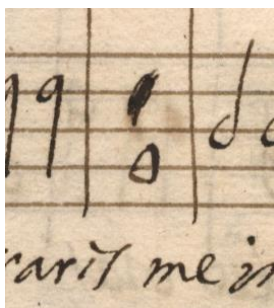


Figure 6.5 - MM 51, f. 4v, « 5. *Responde mihi* » (m. 34) : correction par rature large



Figure 6.6 - MM 51, f. 19v, « 18. *Rerum Deus tenax vigor* » : correction de plusieurs notes par rature large.

6.1.5. Peinture blanche

Le calligraphe corrige également en effaçant avec de la peinture blanche probablement avec un pinceau (figure 6.7). Bien que peu fréquent, ce type de correction est plus propre et plus lisible que les ratures⁷⁶. Dans le MM 51, c'est une des techniques particulièrement employées lors des corrections du début de l'hymne « 18. *Rerum Deus tenax vigor* »⁷⁷ (figure 6.8) et de l'effacement de nombreuses barres de mesure dans le motet « 1. *Exultemus et lætemur* », au f. 1v⁷⁸.

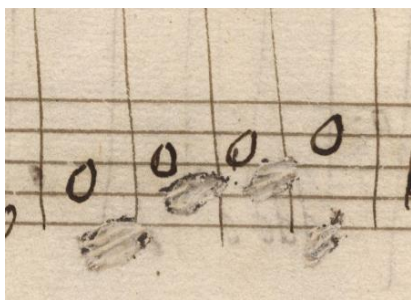


Figure 6.7 - MM 51, f. 48, « 27. *Beati omnes* » : corrections avec peinture blanche.

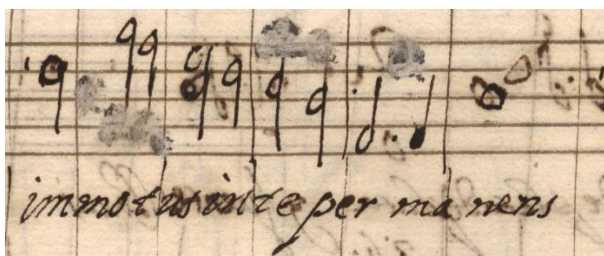


Figure 6.8 - MM 51, f. 19v, « 18. *Rerum Deus tenax vigor* » : corrections avec peinture blanche.

⁷⁶ Dans les *Cartapácios*, un autre emploi se trouve, notamment, au f. 80 du MM 243.

⁷⁷ Voir « 6.2.3. Passage révisé » (vol. 1, p. 250).

⁷⁸ Voir « 5.1.4. Barres de mesure » (vol. 1, p. 194).

6.1.6. Transformation de notes par réécriture

Un des types de corrections le plus subtil, et souvent difficile à distinguer à la lecture de la première version, provient de la transformation des notes par réécriture. Le calligraphe écrit la correction par-dessus la note, en réutilisant la note originale. Dans l'exemple ci-dessous, une minime est transformée en seminime, le rythme ♪♪ est alors converti en ♪♪♪.

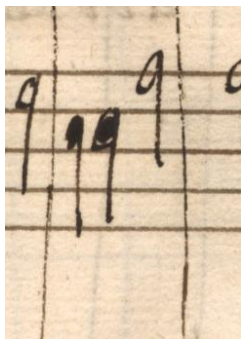


Figure 6.9 - MM 51, f. 5v, « 5. *Responde mihi* » (m. 104) : correction par réécriture

6.1.7. Réécriture par-dessus l'original

Ce type de correction n'implique ni rature ni grattage, mais simplement une réécriture par-dessus une note déjà écrite. Le calligraphe l'adopte lorsque qu'il s'agit d'une correction semble être préférentiel dans la correction au ton ou au demi-ton. Probablement pour éviter de fragiliser le papier, le calligraphe a choisi d'écrire ces corrections par-dessus la musique déjà inscrite, sans l'effacer ou la gratter, ce qui en rend souvent la lecture difficile.

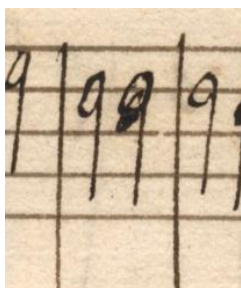


Figure 6.10 - MM 51, f. 4v, « 5. *Responde mihi* » (m. 10) : correction par réécriture par-dessus l'original.

6.1.8. Réécriture en parallèle

Cette correction, similaire à la précédente, n'implique ni grattage ni effacement, et se différencie principalement par la distance de plus d'une seconde de la correction en rapport à

la note corrigée. Le plus souvent une deuxième note est réécrite plus grande. Ce type de correction rend là aussi la lecture difficile.



Figure 6.11 - MM 51, f. 15, « 14. *Christe Redemptor omnium* » : correction par réécriture en parallèle.

6.1.9. Note noircie et réécriture

En ce qui concerne les deux dernières catégories de corrections, il existe une variante quand des notes blanches (minimes et/ou semibrèves) sont invalidées par le remplissage en noir de la note. La correction est ensuite réécrite par-dessus. Ce type de correction laisse ainsi moins de doutes sur la note qui remplace et la note remplacée.

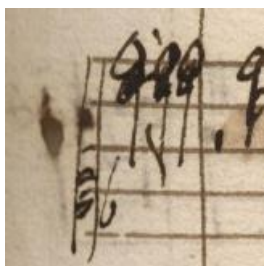


Figure 6.12 - MM 51, f. 49, « 27. *Beati omnes* » : correction avec notes noircies.

Dans la plupart des corrections, la définition de l'écriture originale et de sa correction est, en effet, difficile à distinguer. Pour cette raison, il est possible que les parties probablement copiées d'après cette source, pour être distribuées aux musiciens, aient été élaborées soit par l'auteur même, soit sous sa surveillance (copie idiographique). En outre, l'analyse de chaque correction et la compréhension du processus impliqué dans chacune, dans son contexte particulier, a nourri la réflexion sur les gestes compositionnels et les gestes de copie.

6.2. Changements compositionnels : corrections, révisions, variantes

Une grande partie des corrections observées dans le MM 51 montre que le calligraphe a l'autorité de changer la musique à plusieurs niveaux. De fait, dans plusieurs œuvres du manuscrit, ces corrections sont clairement des gestes compositionnels. Ceci signifie que le calligraphe, à plusieurs reprises, corrige l'écriture en provoquant des changements de rythme, de mélodie, d'harmonie et même de forme ou de texture. Ces corrections et révisions à plusieurs niveaux musicaux sont autant des témoignages qui nous permettent de considérer que, pour une bonne partie de la musique du MM 51, le calligraphe semble en être également l'auteur.

Le tableau suivant présente les œuvres du manuscrit selon les corrections rencontrées avec des changements musicaux : changements rythmiques ; changements mélodiques ; changements harmoniques ; changements de forme ou texture.

Tableau 6.1 - Corrections avec changements musicaux dans les œuvres du MM 51.

Nº	Titre	Changements rythmiques	Changements mélodiques	Changements harmoniques	Changements forme/texture
1	<i>Exultemus et lætemur</i>	Non	Non	Non	Non
2	<i>Octavo calendas Januarii</i>	Oui	Oui	Oui	Non
3	<i>Octavo calendas Januarii</i>	Oui	Oui	Oui	Oui
4	<i>Al son que los christales</i>	Oui	Oui	Non	Non
5	<i>Responde mihi</i>	Oui	Oui	Oui	Oui
6	<i>Hodie nobis caelorum</i>	Oui	Oui	Non	Non
7	<i>Hodie nobis de caelo</i>	Oui	Oui	Oui	Non
8	<i>Quem vidistis pastores</i>	Oui	Oui	Non	Non
9	<i>O magnum mysterium</i>	Oui	Oui	Oui	Non
10	<i>Beata Dei genitrix</i>	Oui	Oui	Oui	Non
11	<i>Sancta et immaculata</i>	Oui	Oui	Non	Non
12	<i>Beata viscera</i>	Oui	Oui	Oui	Non
13	<i>Verbum caro</i>	Oui	Oui	Non	Non
14	<i>Christe redemptor</i>	Oui	Oui	Oui	Non
15	<i>De peña en peña las ondas</i>	Oui	Oui	Oui	Oui
16	<i>Sale alumbrando a la tierra</i>	Non	1	Non	Non
17	<i>Ai amores, Ai mi Dios</i>	1	1	Non	Non
18	<i>Rerum Deus tenax vigor</i>	Oui	Oui	Oui	Non
19	<i>Mirabilia testimonia tua</i>	Oui	Oui	Oui	Non
20	<i>Clamavi in toto corde</i>	Oui	Oui	Oui	Non
21	<i>Principes persecuti</i>	Oui	Oui	Non	Non
22	<i>Ascendo ad patrem meum</i>	Oui	Oui	Non	Non
23	<i>Regina caeli</i>	Oui	Oui	Oui	Non
24	<i>Oy que los cielos se alegran</i>	Oui	Oui	Oui	Oui
25	<i>Que ave del plumaje blanco</i>	Oui	Oui	Oui	Non
26	<i>Credidi</i>	Oui	Oui	Oui	Non
27	<i>Beati omnes</i>	Oui	Oui	Oui	Non

Parmi les vingt-sept œuvres du MM 51, trois ne présentent aucune correction, ou une seule, avec un changement musical et sont indiquées dans le tableau ci-dessus sur un fond gris. La première est indubitablement une copie, confirmée par sa concordance avec l'œuvre de Francisco de Santa Maria au MM 53, f. 45v-46. Dans « 16. *Sale alumbrando a la tierra* » et « 17. *Ai amores, Ai mi Dios* », les changements isolés rencontrés sont très probablement provoqués plutôt par des fautes de copie que par une volonté compositionnelle, ce qui laisse supposer que ce sont des œuvres copiées. Ces trois œuvres seront analysées dans le chapitre « 7. Gestes de copie » (vol. 1, p. 259).

Dans les vingt-quatre autres pièces du MM 51, le calligraphe, de toute évidence, se confond avec l'auteur. Ces œuvres présentent de nombreuses corrections changeant le rythme et la mélodie, et, pour la plupart, en provoquant également des transformations dans l'harmonie. Dans quatre œuvres, des modifications provoquent des changements de forme et de texture avec l'ajout de musique et de silences (œuvres 3., 5. et 24.) ou avec des variantes dans l'effectif (œuvre 15.). Par conséquent, le calligraphe ne semble pas copier des œuvres terminées, mais plutôt des compositions dans lesquelles il se permet encore de nombreuses corrections, révisions et/ou variantes. Cette sorte d'écriture se fait probablement, et selon [Owens, 1997], d'après une première ébauche et avant une copie propre pour transmission et/ou exécution⁷⁹.

Toutes les corrections observées sont décrites minutieusement dans les appareils critiques. Ici, parmi les nombreux et divers témoignages de gestes compositionnels au sein de ces vingt-quatre œuvres considérées comme autographes, nous exposerons quelques cas exemplaires où les corrections avec changements musicaux se révèlent particulièrement significatives.

6.2.1. Variantes ornées

Dans l'œuvre « 3. *Octavo calendas Januarii* », comme nous l'avons présenté lors de l'indication *grossado* dans l'étude des « 5.1.8. Indications extra-musicales », figure un témoignage prouvant que le calligraphe est, vraisemblablement, également l'auteur de l'œuvre. Il prend en effet la décision de réécrire un passage avec une variante plus ornée où il change la longueur de la phrase et le profil mélodique. Entre les mesures 58 et 61, le mot « *nongentesimo* » est mis en musique deux fois : une première fois non-orné, à la fin du f. 3, et une deuxième fois orné

⁷⁹ Pour une étude autour de manuscrits musicaux autographes et son rôle dans la composition musicale au XVI^e siècle, voir [Owens, 1997], p. 108-113.

(« *grossado* »), au début du f. 3v. Dans la version ornée, l'auteur s'autorise, en effet, à augmenter l'étendue totale du passage, en ajoutant une semibrève. Il modifie également le dessin mélodique structurel : la suite de notes *cc-cc-cc* devient *cc-bb-cc* dans la version ornée. En outre, cet exemple révèle la flexibilité du matériau de base dans la conception musicale de la calenda, tant sur le plan rythmique que mélodique. C'est clairement un indice d'une expérience compositionnelle. Dans la présente édition, la variante ornée est située au-dessus de la première version.



Figure 6.13 - MM 51, f. 3, « 3. Octavo calendas Januarii » (m. 58-60) : première variante non-ornée.



Figure 6.14 - MM 51, f. 3v, « 3. Octavo calendas Januarii » (m. 58-61) : variante ornée.

Un autre exemple similaire se trouve à la mesure 77 de la même œuvre où l'auteur a décidé de réécrire une deuxième version ornée du mot *decimo*. Une déclamation syllabique simple, sur la corde de récitation *cc*, est remplacée par-dessus par une longue *glosa* en double croches sur la syllabe *de*. Dans le texte, les syllabes *cimo* du mot *decimo* sont raturées pour être réécrites au nouvel emplacement, à la fin de phrase. Il nous semble être, à nouveau, le témoignage d'un geste compositionnel.



Figure 6.15 - MM 51, f. 3v, « 3. Octavo calendas Januarii » (m. 77-79) : variante ornée écrite par-dessus.

6.2.2. Variantes musicales de sections et de passages

L'œuvre « 15. *De Peña en Peña las ondas* » présente diverses solutions musicales interchangeables pour le même texte, comme nous l'avons vu dans « 5.1.8. Indications extra-musicales », dans « 2.2. Effectifs et combinaisons de voix », dans « 4.9. *Vilancicos* et *Tonos* » et encore dans son apparat critique. C'est un exemple unique au sein du MM 51 avec ces caractéristiques, mais ce n'est pas le seul au sein des *Cartapácios*.



Figure 6.16 - MM 51, f. 12v-13 : deux versions à quatre voix du même texte (« 15.1 » et « 15.2 »).

L'auteur écrit quatre versions de la section *romance* (deux à quatre voix, une à trois voix et une à huit) et deux versions de l'*estribillo* (une à trois voix et une à huit)⁸⁰. En plus de ces différentes solutions pour différents effectifs, l'auteur s'essaye encore à des variantes sur des passages à l'intérieur des sections : c'est le cas de la variante entre « 15.5 » et « 15.6 » apportée par une clause alternative (figure 6.17) et encore entre « 15.8 » et « 15.9 » apportée par un segment intermédiaire alternatif.

⁸⁰ Comme expliqué dans l'apparat critique (vol. 2, p. 55), chaque variante est énumérée spécifiquement.



Figure 6.17 - MM 51, f. 22v : Clausule alternative (*outra Clausula*) composant « 15.6 ».

Chaque version de section présente alors des variantes dans les dessins mélodiques et les enchaînements harmoniques. Contrairement aux deux autres versions à quatre voix « 15.1 » et « 15.2 », la version « 15.3 » présente plus de passages en imitation et moins en homophonie, valorisant davantage des madrigalises sur les mots *corriendo* et *buelan*. Dans « 15.3 », les trois premières mesures réintègrent pratiquement celles des trois voix graves de « 15.2 ».

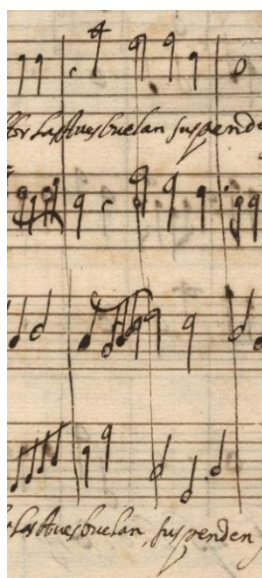


Figure 6.18 - MM 51, f. 12v, « 15.1 » (m. 8-9) : changement d'une entrée en quatre croches par-dessus un soupir.

En outre, nous rencontrons également diverses corrections et révisions intérieures sur de courts passages. Par exemple, au milieu de « 15.2 », l'auteur semble avoir changé d'avis et se décide à remplir un silence avec une vocalise sur le mot *buelan* (figure 6.18). Ce mélisme de quatre

croches amène au départ d'une nouvelle phrase, formulant une variante par rapport à « 15.1 ». La césure provoquée par ce silence est, pourtant, la solution choisie dans « 15.3 ».

6.2.3. Passage révisé

L'hymne « 18. *Rerum Deus tenax vigor* » est l'œuvre du MM 51 qui contient la correction la plus conséquente, avec des changements importants le long de onze mesures au début de la pièce (figure). L'entrée de la voix soliste qui ouvre l'hymne est totalement altérée, tout comme l'entrée du premier chœur qui répond au solo.

Comme nous avons vu dans la section « 4.3. Hymnes », l'écriture de ce genre est fondée, selon la tradition hymnistique ibérique, sur les mélodies du plain-chant. Nous n'avons pourtant pas retrouvé l'hypothétique mélodie qui ait pu servir de base à l'incipit de cet hymne. Cela étant, il n'est pas improbable que cette révision du début de l'œuvre soit liée à une hésitation de l'auteur quant au choix de la base grégorienne de l'hymne.

Nous présentons par la suite une reconstitution probable de la première solution mise en parallèle avec la solution définitive. Les deux sont présentées selon la distribution des voix et les clés dans la source.



Figure 6.19 - MM 51, f. 19v : début de « 18. Rerum Deus tenax vigor ».

Deuxième partie | Vers la fonction du support

Re - rum De - us te - nax vi - gor im - mo - tus in te per - ma - nens
 im - mo - tus in te per - ma - nens
 im - mo - tus in te per - ma - nens
 im - mo - tus in te per - ma - nens

Figure 6.20 - Reconstitution du début de « 18. *Rerum Deus tenax vigor* » avant les corrections (distribution des voix et clés originales).

Re - rum De - us te - nax vi - gor in te per - ma - nens
 im - mo - tus in te per - ma - nens
 im - mo - tus in te per - ma - nens
 im - mo - tus in te per - ma - nens

Figure 6.21 - Reconstitution du début de « 18. *Rerum Deus tenax vigor* » après les corrections (distribution des voix et clés originales).

6.2.4. Corrections motiviques et harmoniques

Aux mesures 162 et 163 du psaume « 20. *Clamavi in toto corde meo* » se trouve un ensemble de corrections au 1^o *Tenor* où le motif & *omnes viæ tuæ* est raccourci et remplacé par *viæ tuæ* (fig. 6.22). Cette correction semble être due au fait que la première solution manquerait de notes, puisque le 1^o *Tenor* est la dernière voix à rentrer avec le motif. Ce changement motivique est ainsi, très probablement, un acte de composition sur le moment. Si l'on imagine que cette écriture en forme de brouillon se fait d'après une ébauche préliminaire⁸¹, la correction peut indiquer que l'ébauche ne contient pas toutes les voix, mais éventuellement juste une structure de base. Alors, dans sa copie de l'ébauche vers le brouillon, l'auteur complète son œuvre, en étant souvent contraint à des corrections ou des changements de motifs structurants.



Figure 6.22 - MM 51, f. 27, « 20. *Clamavi in toto corde meo* » (m. 154-166) : changement motivique.

Une autre correction dans cette œuvre est assez particulière car elle comprend un changement rythmique dans un passage homophonique du premier chœur où, toutefois, seules les voix aiguës sont corrigées. Le 1^o *Tenor* se trouve, en effet, noté correctement tandis que deux autres voix plus aiguës et homophoniques ont été l'objet d'une correction. C'est peut-être que l'auteur écrit du haut vers le bas et qu'il remarque le besoin de corrections avant l'écriture du 1^o *Tenor*.

⁸¹ Comme nous verrons dans les considérations finales de la présente partie, Jessie Ann Owens propose que la composition au XVI^e siècle se divise généralement en trois phases : ébauche, brouillon et copie (*sketches, drafts, fair copies*). Voir [Owens, 1997], p. 108-202.

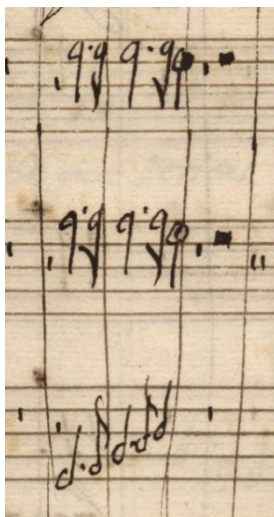


Figure 6.23 - MM 51, f. 26, « 20. *Clamavi in toto corde meo* » (m. 120-122) : changement uniquement sur voix aiguës.

Les deux dernières corrections ici présentées semblent être révélatrices d'une différence notationnelle entre le 1^o *Tenor* et les autres voix plus aiguës du premier chœur. Selon ces observations, nous pouvons éventuellement imaginer que l'ébauche hypothétique d'après laquelle l'auteur écrit la musique comprend, pour le premier chœur, uniquement les voix aiguës.

Sur cette même œuvre se trouve, entre autres corrections, un changement complet d'harmonie. Au f. 27v, sur une intervention antiphonique, toutes les voix du deuxième sont corrigées provoquant la transformation totale d'un accord.



Figure 6.24 - MM 51, f. 27v, « 20. *Clamavi in toto corde meo* » (m. 183-185) : changement harmonique

Dans l'œuvre « 25. *Que ave del plumaje blanco es esta* » (f. 36v), se trouvent des corrections témoignant d'une révision du *guião* sur six mesures (m. 70-76). Cette correction, effectuée à travers la superposition de deux écritures dans le *guião*, provoque plusieurs problèmes de lecture, heureusement réduits grâce à la comparaison du *guião* avec la partie vocale la plus grave (*Baixo*) qui nous permet de distinguer la ligne remplacée de celle révisée. La correction semble être faite en réécrivant le même passage, décalé d'une mesure en arrière. Cette révision est éventuellement liée au dialogue antiphonique entre les deux chœurs. Dans ce cas, l'entrée du deuxième chœur était initialement prévue après la cadence du premier chœur, mais l'auteur décide vraisemblablement de faire partir le deuxième chœur une mesure plus tôt, tuilant avec le premier chœur. Selon cette hypothèse, le *guião* serait écrit en premier, car aucune autre voix ne présente de corrections.



Figure 6.25 - MM 51, f. 36v, « 25. Que Ave del plumaje blanco es esta » (m. 66-76) : corrections sur le guião.

6.2.5. Variante mélodique

Dans « 23. *Regina caeli* », nous rencontrons une superposition des deux notes (g [d] et $f\#$ [$c\#$]) au 2^o Alto, corrections qui suscitent des questionnements quant à l'identification de la note corrigée et de la correction. Le $f\#$ [$c\#$] est, pourtant, dessiné visiblement plus large, moyen que le calligraphe utilise fréquemment pour marquer une correction. De plus, le $\#$ dessiné avant la note corrigée ne présente aucune trace d'effacement et donc serait probablement postérieur, comme le f . Cette correction enlève ainsi un retard 4-3 sur la basse. C'est une petite différence par rapport à la m. 27 où l'enchaînement harmonique est similaire, à l'exception que dans la m. 27 le retard 4-3 est maintenu. Ceci peut constituer une petite variante mélodique intentionnelle pour diversifier les réponses répétées par le chœur qui caractérisent la texture de cette antienne mariale.

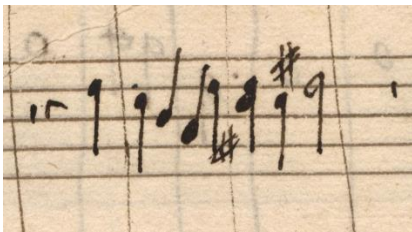


Figure 6.26 - MM 51, f. 33v, « 23. *Regina caeli* » (m. 11-13) : superposition de deux notes comme correction.

6.2.6. Échos ajoutés

La première section en solo de « 24. *Oy que los cielos se alegran* » est chargée de corrections et de révisions, commençant directement au début, où l'auteur transforme totalement la troisième mesure (figure 6.27), et plus loin quatre autres passages, qui présentent des révisions formelles.

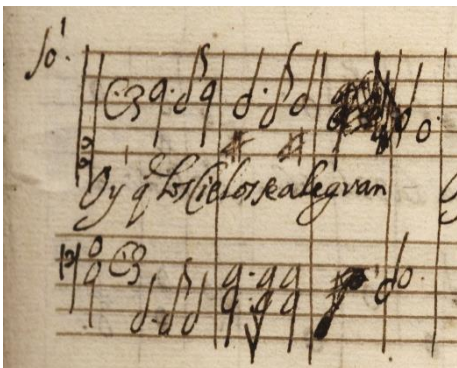


Figure 6.27 - MM 51, f. 34, « 24. *Oy que los cielos se alegran* » (m. 1-3) : changement compositionnel.

Ces quatre révisions présentent, en effet, des changements similaires. L'auteur a vraisemblablement décidé d'ajouter, *a posteriori*, des répétitions du dernier mot, comme un écho, à la fin de quatre phrases musicales (mesures 11-13, 16-17, 22-23, 27-29) correspondants à deux phrases poétiques. À la phrase *Y la Tierra se suspende*, l'auteur rajoute *suspende*. Et à la phrase *entre amorosas congoxas*, il ajoute encore *congoxas*. Seule la dernière répétition n'est pas un vrai écho du motif précédent mais une variante allongée, provoquée par la cadence. Pour pouvoir ajouter ces échos, l'auteur écrit la révision de façon comprimée, sans place pour l'addition des barres de mesure. Ces rajouts donnent à cette section une qualité typique de la *segadilla en echo* ibérique, qui est celle de la répétition en écho d'un motif à plusieurs reprises.

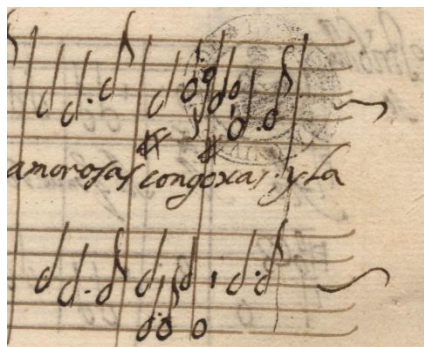


Figure 6.28 - MM 51, f. 34, « 24. *Oy que los cielos se alegran* » (m. 15-17) : ajout de l'écho congoxas.



Figure 6.29 - MM 51, f. 34, « 24. *Oy que los cielos se alegran* » (m. 19-23) : ajout de l'écho suspende.

Les quelques changements compositionnels observés représentent un échantillon des corrections, révisions et variantes qui abondent dans le MM 51 et qui nourrissent la proposition selon laquelle la majorité des œuvres du manuscrit, plus concrètement vingt-quatre, sont autographes. En outre, nous observons que beaucoup de ces corrections, révisions et variantes constituent des corrections d'auteur et témoignent d'une écriture qui implique des choix compositionnels au moment de l'acte de notation. En résumé, tout semble indiquer que vingt-quatre œuvres du MM 51, sur vingt-sept, incarnent une phase de brouillon dans le processus génétique de composition.

Chapitre 7

Gestes de copie

7.1. Erreurs de copie : lapsus et oublis

Parmi les nombreuses corrections observées dans le manuscrit, certaines s'avèrent être de simples erreurs de copie, ou de notation, et non des révisions compositionnelles. Nous présentons ici une sélection de ces corrections.

7.1.1. La mauvaise portée

À la fin du répons « 7. *Hodie nobis caelorum* », sur la dernière intervention en tutti (m. 20-22), apparaît une correction très probablement engendrée par une confusion entre deux portées voisines. La mélodie corrigée (*1^o Tiple*) est identique à celle de la portée en dessous (*1^o Tenor*) et, de plus, cette mélodie présente une clausule typique d'une voix de basse (saut de quinte), quasiment jamais employée dans une voix de dessus. Ceci témoigne, sans doute, d'une erreur de portée au moment de l'écriture.



Figure 7.1 - MM 51, f. 7v, « 7. *Hodie nobis caelorum* » (m. 20-22) : possible malentendu entre deux portées.

7.1.2. La mauvaise mesure

Sur un changement de page, entre le f. 15v et le f. 16, l'auteur semble se tromper de mesure. Sur les m. 16-17 de l'œuvre « 17. *Ai amores, Ai mi Dios* », un motif, effacé à sec (effacement non-immédiat) et corrigé, est identique à celui de la mesure précédente (m. 15-16) et celui deux mesures suivante (m. 19-20). Ceci peut témoigner du fait que la faute est vraisemblablement due à la reprise du motif et que le calligraphe s'est trompé en changeant de page. Ceci renforce l'hypothèse que le calligraphe serait en train de copier d'après une ébauche.

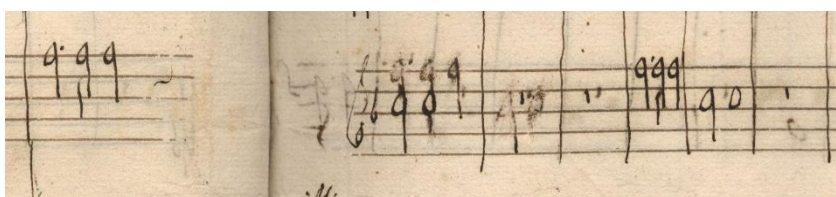


Figure 7.2 - MM 51, f. 15v-16, « 17. *Ai amores, Ai mi Dios* » (m. 15-21) : possible lapsus de mesure.

Sur le deuxième système de « 22. *Ascendo ad patrem meum* », un ensemble de corrections semble converger vers une seule faute. C'est probablement dû à un décalage accidentel du *cantus firmus* qui aurait dû commencer sur la deuxième mesure et non pas sur la première, comme écrit initialement. Le calligraphe a possiblement écrit d'abord le 1^{er} Tiple avec les barres de mesure et, en suite, en écrivant les autres voix, il semble avoir remarqué le décalage et avoir fait les corrections nécessaires. À la suite de ces corrections, sur les mesures 25-26 il manque une barre de mesure car sa notation serait possiblement problématique. Pour cette raison, le calligraphe écrit le chiffre deux (2) sur chaque portée, comme un avertissement confirmant la présence de deux mesures.



Figure 7.3 - MM 51, f. 33, « 22. Ascendo ad patrem meum » (m. 21-33) : lapsus de décalage d'une mesure.

7.1.3. La mauvaise clé

Comme observé dans « 8.2. Écriture du *guião* », le *guião* est écrit occasionnellement sur un pentagramme supplémentaire, dessiné à la main et visiblement après les parties vocales. Sur une de ces portées calligraphiées, dans le premier verset du troisième répons de Noël (f. 8), l'auteur semble écrire le *guião* d'abord sur une clé *c3* et ensuite le corriger sur une clé *c4*. Au vu du dessin de la première ligne du haut de ce pentagramme, des barres de mesure et de la proximité de cette portée avec celle de la première partie vocale, il est possible que l'origine de cette erreur de clé provienne du dessin du pentagramme tracé premièrement, par inadvertance, avec quatre lignes. Selon cette hypothèse, l'auteur a ensuite dessiné la cinquième ligne et corrigé la notation des trois premières mesures.

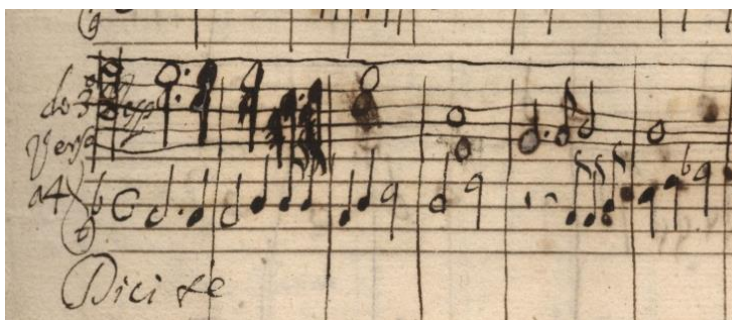


Figure 7.4 - MM 51, f. 8 : correction au début de « 8. Quem vidistis pastores » (m. 25-30).

7.1.4. Le mauvais emplacement dans la mesure

Un autre lapsus possible, rencontré dans les corrections sur le MM 51, est le re-dessin d'une note à l'intérieur de la mesure. C'est le cas observé dans le f. 13, où une minime en syncope, notée au milieu de la mesure, est effacée avec l'encre encore fraîche pour être déplacée au bon endroit, sur la barre de mesure.



Figure 7.5 - MM 51, f. 13, « 15.2. De peña en peña las ondas » (m. 8-10) : correction d'emplacement de note

Une des erreurs de copie de l'œuvre « 17. Sale alumbrando a la tierra » survient aux m. 101-104. Sur la voix de *tenor*, écrite en haut du système, le calligraphe a vraisemblablement écrit d'abord un passage avec le rythme décalé d'une minime par rapport aux autres voix et ensuite corrigé pour que toutes les voix soient correctement homorythmiques. En outre, si le calligraphe copie d'après une autre source écrite, il est probable que cette autre source ne présente pas de barres de mesure car, autrement, l'immédiateté du rapport visuel aux éléments notationnels aurait pu éviter cette faute.



Figure 7.6 - MM 51, f. 18v, « 17. Sale alumbrando a la tierra » (m. 101-104) : correction d'un décalage d'une minime.

7.1.5. L'oubli dans la musique

Dans le motet « 1. *Exultemus et laetemur* », sur le premier système du f. 1v (m. 43) se trouve un signe de congruence sur chaque portée, devant trois mesures vides. Ces signes renvoient à la fin de la pièce, au f. 2, où le calligraphe a copié cinq mesures oubliées à l'emplacement original⁸². Cet oubli est très probablement provoqué par la reprise à l'identique de la phrase *panis vilibus involvitur* dans la voix de basse, qui est, en effet, la seule voix qui fasse le pont entre la continuité de la copie et le fragment à la fin de la pièce. En outre, ceci indique que le calligraphe commence la copie vraisemblablement par la notation de la voix la plus grave.



Figure 7.7 - MM 51, f. 1v-2, « 1. *Exultemus et laetemur* » : signes de congruence témoignant l'oubli de cinq mesures, copiées à la fin.

Au *estribillo* à trois voix, « 15.3. *De Peña en Peña las ondas* », le calligraphe semble avoir oublié le texte et la musique d'une mesure (m. 10) pour le mot *bullen*. Le mot se trouve ainsi écrit sous le texte déjà noté tandis que la musique se voit comprimée, sans l'ajout de la barre de mesure additionnelle nécessaire. Le calligraphe a probablement remarqué l'oubli au moment d'écrire la troisième voix car les notes de cette voix sont écrites plus serrées et distribuées plus régulièrement. De plus, la barre verticale s'ouvre sur la troisième voix. De ce fait, selon cette hypothèse, nous pouvons conclure que le calligraphe écrit du haut vers le bas et que le dessin des barres verticales est fait après la musique.

⁸² Ces cinq mesures sont écrites à la brève comme au début. Voir la discussion sur « 5.1.4. Barres de mesure » (vol. 1, p. 194).

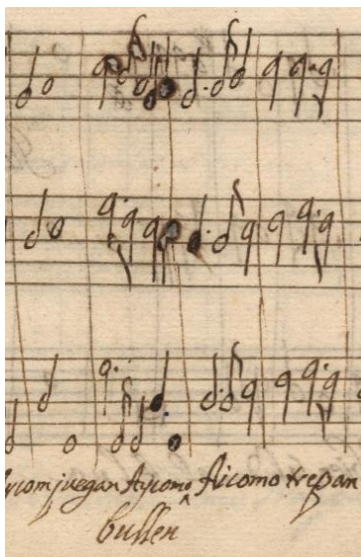


Figure 7.8 - MM 51, f. 21, « 15.3. De peña en peña las ondas » (m. 8-12) : oubli de bullen.

7.1.6. L'oubli dans le texte

L'œuvre « 3. Octavo calenda januarii » présente le cas le plus frappant d'un oubli de texte dans le MM 51. Comme déjà observé dans « 4.4. Calendas de Noël » et dans « 5.1.6. Emplacement du texte », l'auteur oublie une phrase du Martyrologe et l'écrit ensuite par-dessus la portée (figure 7.9). La faute semble être dans la lecture des années décrites dans le texte liturgique, mélangeant *quingagesimo septimo* avec *bismillesimo quinto decimo*. Un signe de congruence informe l'emplacement du texte manquant pour lequel le calligraphe finit par ne pas écrire de musique.

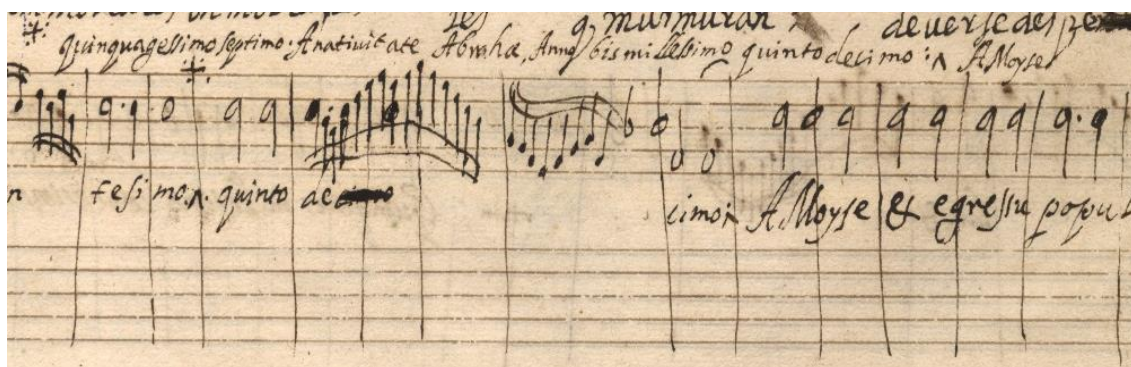


Figure 7.9 - MM 51, f. 3v, « 3. Octavo calendas Januarii » : texte oublié.

L'autre cas frappant d'oubli de texte se trouve sur le motet « 1. *Exultemus et lætemur* » au f.1 (m. 25-28), dans lequel le calligraphe oublie d'écrire une partie de texte (*Pater futuri sæculi*) que nous avons pu récupérer grâce à la concordance avec le MM 53.



Figure 7.10 - MM 51, f. 1, « 1. *Exultemus et lætemur* » : passage sans texte.

Dans un cas différent, observons l'exemple d'oubli d'un seul mot dans le texte, qui est ensuite corrigé et ajouté. Au f. 14v, dans le *vilancico* « 17. *Ai amores, Ai mi Dios* » (m. 41), sur le texte *como estais*, le calligraphe semble avoir écrit d'abord *estais* puis corrigé par le mot correct *como*. Cette correction provoque un trou dans le support résultant de l'accumulation d'encre sur les deux surfaces du folio.

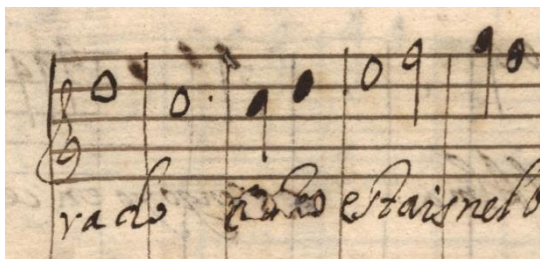


Figure 7.11 - MM 51, f. 14v, « 17. *Ai amores, Ai mi Dios* » (m. 39-43) : mot oublié et ajouté.

7.2. La concordance et ses divergences : « *Exultemus et lætemur* »

Comme nous l'avons déjà présenté, le motet « 1. *Exultemus et lætemur* » est la seule œuvre de MM 51 pour laquelle une concordance est identifiée. La même musique, écrite sur le même texte, se trouve aux folios 45v-46 du manuscrit P-Cug MM 53 et attribuée à D. Francisco de Santa Maria († 1597) (figure 7.12). Le MM 53 peut alors être considéré, par rapport à notre source, selon la philologie classique, comme un *codex optimus* ou *codex vetustissimus*.



Figure 7.12 - P-Cug MM 53, f. 45v-46 : *Exultemus et lætemur* de D. Francisco de Santa Maria († 1597).

Le MM 53 est entièrement écrit en livre de chœur et semble, selon Owen Rees, être copié vers la fin du XVI^e siècle, entre les années 1580 et 1590⁸³. Encore selon le musicologue, ce manuscrit est une anthologie privée composée surtout de copies d'autres manuscrits issus de *Santa Cruz*, vraisemblablement exécutées principalement par deux calligraphes. L'œuvre écrite aux folios 45v-46 n'est pourtant pas une copie, mais probablement une œuvre originale. Le MM 51 vient

⁸³ Voir [Rees, 1995], p. 283-295.

confirmer cette pratique de la copie d'œuvres plus anciennes attesterait la continuité de leur emploi toujours au service de la liturgie.

Quel serait alors le but de cette copie ? Sûrement pas destinée à une exécution d'après la source car, notamment, l'erreur de copie au deuxième folio provoque des grandes difficultés à la lecture⁸⁴ ; de plus, l'absence de texte dans toutes les voix rend également ardu un déchiffrement⁸⁵. La mise en partition de cette œuvre, notée en format de livre de chœur dans la source vraisemblablement originale (MM 53), peut témoigner d'un geste d'analyse contrapuntique⁸⁶. La copie en format de partition est, en effet, une pratique courante pour analyser une œuvre d'un autre compositeur notée en parties séparées. Jessie Ann Owens révèle des exemples de cette pratique notamment dans le traité de Zacconi où le théoricien propose aux étudiants de copier en partition des compositions d'autres musiciens pour les étudier⁸⁷. Quoi qu'il en soit, le titre qui accompagne l'œuvre (*Pour le jour de Noël*⁸⁸) et la position de l'œuvre dans le *cartapácio*⁸⁹, peuvent témoigner de son utilisation au sein des offices liturgiques de Noël dans la congrégation au milieu du XVII^e siècle. Enfin, cette copie pourrait aussi se justifier par la constitution d'une nouvelle sauvegarde de répertoire. Seulement, comme nous le verrons, cette copie présente très peu de soins, normalement attendus dans une copie d'archive. La notation de l'œuvre dans le MM 51 présente même quelques divergences, en rapport au MM 53, élargissant le spectre des interrogations.

La différence de notation des barres de mesure, à partir du f. 1v (m. 39), est également une source de questionnements⁹⁰. Et le cas de l'oubli du texte *Pater futuri sæculi* (m. 25-28)⁹¹ contribue encore à l'impossibilité d'une exécution d'après le MM 51.

Plus en détail, sur la m. 21 la voix d'*alto* ne coïncide pas avec la concordance⁹² : dans le MM 51 le calligraphe remplace deux minimes *d-f* par une semibrève *d* (figures 7.13 et 7.14). C'est une

⁸⁴ Voir « 7.1.5. L'oubli dans la musique » (vol. 1, p. 263).

⁸⁵ Le texte est noté seulement à la voix de basse, à quelques rares exceptions près, comme déjà observé dans « 5.1.6. Emplacement du texte » (vol. 1, p. 203).

⁸⁶ La principale différence est, en effet, la mise en page puisque dans le MM 51 toute la musique est écrite en partition.

⁸⁷ [Owens, 1997], p. 94.

⁸⁸ *p^a Dia de Natal*.

⁸⁹ Le motet *Exultemur et laetemur* qui ouvre le *cartapácio* 19, se trouve lié aux deux calendas de Noël, aux huit répons des matines de Noël et à l'hymne *Christe redemptor omnium*. Cette proximité physique dans le manuscrit peut témoigner d'une organisation pratique rassemblant les œuvres destinées à un contexte liturgique commun et conséquemment son usage lors des offices de Noël.

⁹⁰ Voir « 5.1.4. Barres de mesure » (vol. 1, p. 194).

⁹¹ Voir « 7.1.6. L'oubli dans le texte » (vol. 1, p. 264).

⁹² Comme dans d'autres cas, la présente édition reproduit le MM 51.

erreur possible de copie ou peut-être une correction volontaire d'un saut sur une dissonance préparée présente dans le MM 53. Dans le cas de cette deuxième hypothèse, curieusement, le calligraphe plus tardif semble être alors plus inflexible à des licences de contrepoint.

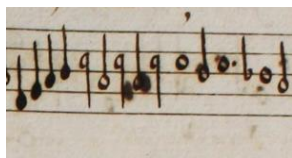


Figure 7.13 - MM 53, f. 46, *Exultemus et lætemur*, m. 20-23 (*alto*).

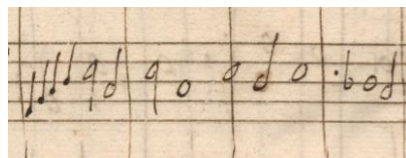


Figure 7.14 - MM 51, f. 1, *Exultemus et lætemur*, m. 20-23 (*alto*).

À la même m. 21, dans le *tiple*, un # sur *F* est raturé (figures 7.15 et 7.16), très probablement car l'*alto* présente un *F* bécarre. Comme déjà observé dans « Notation musicale », c'est probablement un réflexe inconscient du calligraphe, provoqué vraisemblablement par le mouvement typique de cadence du *tiple*, mais remarqué et corrigé par le calligraphe lui-même (ou quelqu'un d'autre).

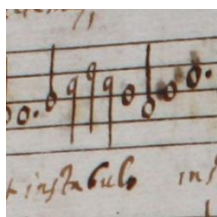


Figure 7.15 - MM 53, f. 45v, *Exultemus et lætemur*, m. 20-22 (*tiple*)

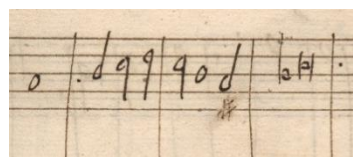


Figure 7.16 - MM 51, f. 1, *Exultemus et lætemur*, m. 20-22 (*tiple*).

Entre les m. 21 et 25, après l'exposition du texte *Ecce jacet in stabulo* le MM 53 propose la reprise de *in stabulo* tandis que le MM 51 propose la reprise uniquement de *stabulo*. Cette divergence est discutée dans « 5.1.6. Emplacement du texte ».

Aux m. 66-67, le calligraphe ajoute le mot *est* à la fin de la formule *sepe dicendo hoc* : le MM53 présente *sepe dicendo hoc* tandis que le MM 51 présente la variante latine *sepe dicendo hoc est*, provoquant une prosodie différente (figures 7.17 et 7.18).

7. Gestes de copie

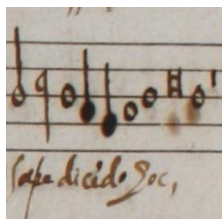


Figure 7.17 - MM 53, f. 46, *Exultemus et lætemur* (alto)

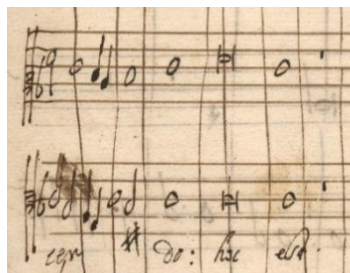


Figure 7.18 - MM 51, f. 1v, *Exultemus et lætemur*, m. 64-67 (alto et tenor).

Sur la cadence finale, à la m. 84, le calligraphe du MM 51 change l'alto par rapport au *codex vetustissimus*, ajoutant un mouvement ornemental de seminimes, en tierces parallèles avec le tenor, et arrivant une mesure plus tard à la note finale (figures 7.19 et 7.20).



Figure 7.19 - MM 53, f. 46, *Exultemus et lætemur*, m. 82-85 (alto)

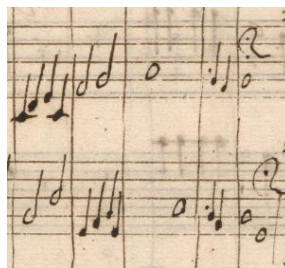


Figure 7.20 - MM 51, f. 1v, *Exultemus et lætemur*, m. 82-85 (alto et tenor)

Enfin, relativement à des détails notationnels, la copie n'imité pas exactement les solutions de sa concordance, notamment en ce qui concerne les ligatures (toutes *cum opposita proprietate*) car le MM 51 sépare une ligature présente dans le MM 53 (m. 81) et, inversement, présente une ligature qui est absente de la source primitive (m. 22).

Les fautes et discordances présentes sur cette œuvre, et ses divergences en rapport au *codex vetustissimus* MM 53, témoignent d'une copie peu soignée et loin d'être méticuleuse. Ce n'est sûrement pas une copie destinée à exécution directe ni vraisemblablement à être versée en dépôt, mais probablement une simple mise en partition pour étude ajoutant des minimes variantes, éventuellement avant une exécution aux fêtes de Noël de 1649⁹³.

⁹³ Voir également « 4.8. Motet » (vol. 1, p. 154).

7.3. Œuvres copiées ? : « 16. *Sale alumbrando a la tierra* » et « 17. *Ai amores, Ai mi Dios* »

Deux œuvres vernaculaires dévotionnelles du MM 51 ne présentent pratiquement pas de notes raturées ni aucune correction mélodique ou harmonique annonciatrices de gestes de composition, contrairement à la majorité des œuvres dans le manuscrit. Il s'agit de « 16. *Sale alumbrando a la tierra* » et « 17. *Ai amores, Ai mi Dios* ». L'unique correction visible dans « 17. *Ai amores, Ai mi Dios* » correspond sûrement à une faute de copie et non pas à un changement compositionnel délibéré : sur la m. 42 du *guião* le calligraphe semble avoir sauté une mesure puisqu'il écrit d'abord les notes correspondantes à la mesure suivante (m. 43) et corrige immédiatement la faute, l'encre étant encore fraîche au moment de la correction (figure 7.21). Et dans l'œuvre « 16. *Sale alumbrando a la tierra* » se trouvent quelques corrections toujours vraisemblablement justifiées par des erreurs de notation. Il y a un exemple sur un passage de trois mesures (m. 7-9) corrigé, réécrit une quinte au-dessus (figure 7.22). Vraisemblablement, le calligraphe se trompe en écrivant ces trois mesures comme sur une clé de G2 et ensuite corrige dans la bonne clé (c2) par-dessus.



Figure 7.21 - MM 51, f. 14v, « 17. *Ai amores, ai mi Dios* » (m. 42-43) : correction provoquée par faute de copie

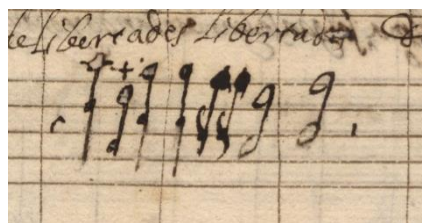


Figure 7.22 - MM 51, f. 16, « 16. *Sale alumbrando a la tierra* » (m. 7-9) : réécriture une quinte au-dessus.

Ces deux mêmes pièces présentent à quelques reprises des signes cruciformes (+) qui semblent être stratégiquement placés pour identifier des cas de fragilités contrapuntique, au-dessus des portées des voix concernées, et sans rapport sensible avec le texte.

Dans « 17. *Ai amores, ai mi Dios* », une croix se trouve placée sur chacun des deux *tiples* à un endroit (m. 94) où les deux voix forment un mouvement de quinte parallèle (figure).



Figure 7.23 - MM 51, f. 19, « 17. Ai amores, ai mi Dios » (m. 85-98) : croix indiquant probablement une quinte parallèle.

Le vilancico « 16. Sale alumbrando a la tierra », à son tour, présente de nombreuses fragilités contrapuntiques, toujours signalées par des croix et jamais corrigées. Au premier système se trouve la plus grande concentration de ces signes dans le manuscrit, avec cinq cas. Les croix sont ici accompagnées par deux petits points, contrairement à la croix simple rencontrée dans « 17. Ai amores, ai mi Dios ».

A page of handwritten musical notation on aged paper, showing a complex contrapuntal texture with multiple staves. The lyrics are "Sale alumbrando a la tierra en el divino poder del Señor, e Dios de la libertad de los ánimas y de los cuerpos de los santos." Five crosses, each accompanied by two small dots, are placed above specific notes in the upper staves to indicate counterpoint errors.

Figure 7.24 - MM 51, f. 16, « 16. Sale alumbrando a la tierra » : cinq cas de croix indiquant des fautes de contrepoint.

Entre les première et deuxième mesures figurent deux cas où le *tenor* provoque des intervalles d'octave par mouvement parallèle : d'abord avec le 2^e *Tiple* et puis avec l'*Alto*. La m. 6 montre

un cas assez particulier : une dissonance attaquée, provoquée par le 1^o Tiple qui saute sur une septième sur le *guião*. Le 1^o Tiple présente un motif qui sera imité, donc l'éventuelle erreur se trouve au *guião*. Nous ne saurons pas déterminer si les croix indiquent ici plutôt la dissonance ou les octaves parallèles (la dissonance étant une faute de notation non décelée) ou encore les deux simultanément. Notre édition choisit la deuxième hypothèse et propose la correction de la dissonance formant des octaves parallèles entre les deux voix. Sur la m. 7 se trouve un unisson atteint par mouvement parallèle, entre le 1^o Tiple et l'Alto. Et enfin sur la m. 10 figure encore une octave également par mouvement parallèle, entre le 1^o Tiple et le Tenor. Dans la deuxième section de ce même *vilancico*, se trouve une quinte parallèle au f. 17v (figure 7.25) et encore une octave et quarte parallèles au f. 18 (figure 7.26). De plus, dans ce dernier passage, apparaît le chiffre « 2 » sur les portées du Tenor et 1^o Tiple, sans explication manifeste.

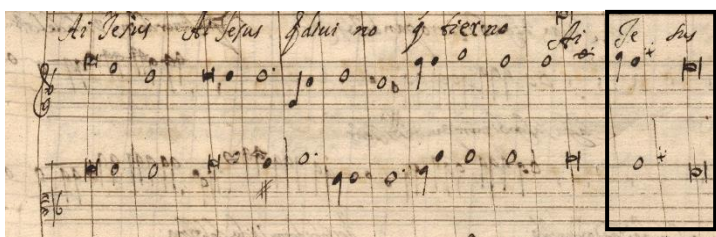


Figure 7.25 - MM 51, f. 17v, « 16. Sale alumbrando a la tierra » (m. 59-75) : croix indiquant une faute de contrepoint.

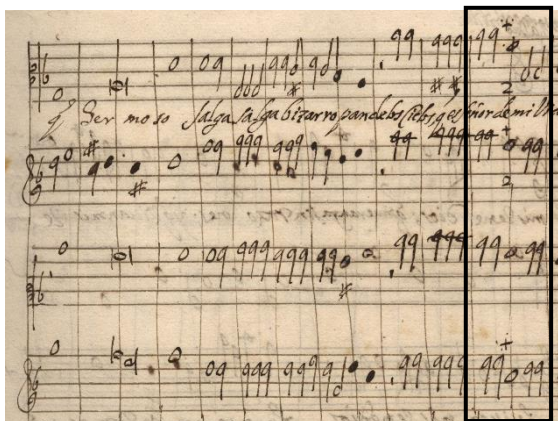


Figure 7.26 - MM 51, f. 18, « 16. Sale alumbrando a la tierra » (m. 80-92) : croix indiquant des fautes de contrepoint.

Dans le tableau suivant, nous regroupons les divers cas de croix associées à des fragilités contrapuntiques rencontrées dans le MM 51.

7. Gestes de copie

Tableau 7.1 - Liste des signes de croix (+) indicateurs de fragilités contrapuntiques dans le MM 51.

Folio	Œuvre	Mesure	Voix	Description
16	16.	1	2 ^o Ti - Te	8 ^{ve} par mouvement parallèle
16	16.	2	A - Te	8 ^{ve} par mouvement parallèle
16	16.	6	1 ^o Ti - G	Dissonance (7 ^e) attaquée. Edition corrige en 8 ^{ve} parallèle.
16	16.	7	1 ^o Ti - A	Unisson par mouvement parallèle
16	16.	10	1 ^o Ti - Te	8 ^{ve} par mouvement parallèle
17v	16.	73-74	1 ^o Ti - A	5 ^{te} parallèle
18	16.	91	1 ^o Ti - 2 ^o Ti - Te	8 ^{ve} et 4 ^{te} parallèles
19	17.	94	1 ^o Ti - 2 ^o Ti	5 ^{te} parallèle
40-40v	24.	107-108	1 ^o Ti - 2 ^o A	5 ^{te} parallèle

Les études de critique génétique évaluent les signes de cette nature comme habituels dans les manuscrits de création littéraire et artistique⁹⁴. Des marques comparables, dites « de dubitation », correspondent aux signes apposés par l'auteur sur un manuscrit. Elles indiquent qu'il y a des doutes quant à l'aptitude du texte ou signifient le souhait de correction ou de remplacement. Cette définition peut éventuellement définir ces signes cruciformes, sauf qu'ici nous n'avons point de certitude quant au fait que l'auteur de l'œuvre soit le calligraphe. Cela étant, l'absence de corrections dans ces deux pièces (« 16. » et « 17. »)⁹⁵ et la présence multiple de croix, qui semble correspondre à l'identification des fautes de contrepoint ou des points de fragilité contrapuntique, peuvent éventuellement se constituer comme des témoignages de copies où le calligraphe analyse une œuvre d'un autre auteur. Dans le cas d'un autographe, le calligraphe aurait probablement corrigé les fautes, comme il le fait souvent à d'autres occasions dans le manuscrit⁹⁶. Ici, au contraire, les fautes sont simplement signalées par des croix et guère corrigées. Ce sont, par conséquent, plutôt des œuvres possiblement allographes et non pas autographes.

⁹⁴ Voir [Grésillon, 1994].

⁹⁵ Un seul signe de croix figure également dans « 24. *Oy que los cielos se alegran* » signalant une 5^{te} parallèle (voir tableau 7.1). Dans cette pièce existent pourtant nombreuses corrections compositionnelles qui éloignent l'hypothèse de copie allographe formulée pour les œuvres « 16. » et « 17. ».

⁹⁶ Voir, notamment, sur la m. 7 du *guião* de « 26. *Credidi* » où se trouve une correction pour éviter une octave parallèle avec le 1^o Tiple.

Comme nous l'avons présenté dans le tableau regroupant les divers cas rencontrés dans le MM 51, il existe encore une croix associée à une quinte parallèle dans une œuvre présentant également des gestes compositionnels : c'est le cas de « 25. *Oy que los cielos se alegran* », entre les mesures 44 et 45, au changement de folio 40-40v. Une croix identifie une fragilité non-corrigée dans une œuvre dont, notamment, la première section présente de clairs témoins de composition⁹⁷. Est-il possible que ce soit une œuvre copiée et transformée ? Ou une œuvre originale où l'auteur trouve une fragilité contrapuntique après l'avoir écrite et décide de noter la faute sans la corriger⁹⁸ ? Ce fait constitue effectivement l'unique exception dans le MM 51 et vient rouvrir le champ des possibilités. Le calligraphe semble utiliser ce signe cruciforme soit pour identifier des fautes de contrepoint dans une œuvre qui ne semble pas être la sienne et donc sans la corriger, soit pour identifier des fautes dans son propre travail pour éventuellement les corriger plus tard. En effet, cette observation n'est pas limitée au MM 51 et dans un travail en cours, Hugo Soeiro Sanches⁹⁹ est en train d'identifier des croix similaires, notamment sur le *cartapácio* MM 229, qui semblent associées également à des mouvements de quinte et d'octave parallèles, mais aussi à des dissonances et des résolutions de dissonances peu communes. Dans l'avenir, un regard analytique sur la totalité des *Cartapácios* pourra sûrement éclairer davantage le sujet¹⁰⁰.

Par ailleurs, il est également remarquable que ces deux œuvres présentent une autre similarité : elles sont dotées dans leur titres de la lettre « .M: », énigme sans explication évidente. En résumé, parmi la totalité des œuvres du MM 51 sans concordance, seules deux œuvres ne présentent aucune correction mélodique ou harmonique ; ces deux mêmes œuvres présentent

⁹⁷ Voir « 6.2.6. Échos ajoutés » (vol. 1, p. 257).

⁹⁸ Nous excluons la possibilité d'une copie en urgence car ces œuvres sont notées avec le même soin que les restantes dans le manuscrit et le graphisme ne révèle aucune rapidité particulière, contrairement à la calligraphie nommée A².

⁹⁹ Le travail de doctorat en cours d'Hugo Soeiro Sanches est, à l'image du présent travail, inséré dans le projet multidisciplinaire du Centre d'Études Classiques et Humanistiques de l'Université de Coimbra (*Mundos e Fundos*). Nous remercions Hugo Sanches pour toute sa complicité enrichissante.

¹⁰⁰ Dans le répertoire ibérique de la période, nous rencontrons des signes identifiant des événements contrapuntiques peu communs ou particuliers, non seulement dans les sources manuscrites mais également dans celles imprimées. C'est le cas de l'œuvre pour orgue de Francisco Correa de Arauxo (1584 - 1654) où l'organiste utilise des signes (petites mains) qui identifient et justifient, selon la morale casuistique, l'emploi de diverses dissonances « modernes » (*licencias, falsas y gallardías*). Ces signes sont alors différents de ce qui semble se passer notamment dans le MM 51 et les signes d'Arauxo sont bien de nature textuelle, tandis que dans les manuscrits de Coimbra ils semblent avoir une importance génétique. Ce type de documents montre bien, pourtant, qu'il y a une intention très claire d'indiquer des « problèmes » d'écriture, avec les répercussions que cela entraîne, ce qui est fort intéressant d'un point de vue aussi bien génétique que « moral ». Pour une étude sur les signes dans l'œuvre de Arauxo, voir [Bernal, 2005] – nous remercions Cristina Diego Pacheco d'avoir attiré notre attention sur cet article.

des signes stratégiquement placés sur ce qui semblent être des points de nettes fragilités contrapuntiques non corrigées ; et toujours ces deux mêmes œuvres sont également les seules à porter dans leur titre de section l'indication « .M: » (figures 7.27, 7.28 et 7.29). Nous sommes, donc, amenés à proposer une corrélation réelle entre ces trois faits. Probablement, le « .M: » du titre correspond-t-il exactement à l'attribution des deux pièces à un autre auteur, hypothèse selon laquelle les œuvres ne sont pas autographes mais des copies allographes analysées par le calligraphe¹⁰¹.



Figure 7.27 - MM 51, f. 16 : « M » sur le titre.

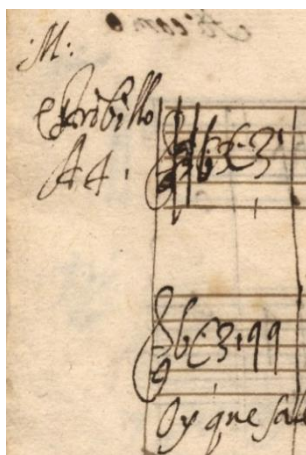


Figure 7.28 - MM 51, f. 16v : « M » sur le titre.



Figure 7.29 - MM 51, f. 16 : « M » sur le titre.

Malgré cette hypothèse, il nous semble toujours vraisemblable que ces deux œuvres soient, à l'image de la totalité du contenu du MM 51, également destinées à l'exécution musicale lors des cérémonies religieuses. Les témoignages de gestes de copie et les signes analytiques n'invalident sûrement pas leur exécution dans le cadre des contextes antérieurement décrits.

¹⁰¹ Enfin, les procédés compositionnels employés dans ces deux œuvres sont semblables à ceux observés dans les autres œuvres du manuscrit n'évoquant pas un style d'écriture différent ou plutôt s'insérant dans la diversité stylistique rencontrée dans la source (voir « 8.1. Procédés compositionnels », vol. 1, p. 279). Néanmoins, nous remarquons également que ces deux œuvres présentent des textures uniques au sein du MM 51. « 16. *Sale alumbando a la tierra* » est le seul *vilancico* à quatre voix avec *guião* et « 17. *Ai amores, ai mi Dios* » est le seul *vilancico* à deux voix égales avec *guião*. Est-ce que ce fait pourrait contribuer au témoignage de copies allographes ? Une future confrontation avec la totalité des œuvres des *Cartapácios* pourra apporter plus de lumière.

Chapitre 8

Gestes stylistiques

L'épineuse question du style dans la musique religieuse du XVII^e siècle est très souvent perçue selon une polarité entre le *stile antico*, conservateur, et le *stile moderno*, progressiste et privilégiant le sens du texte. Noel O'Regan, propose pourtant une lecture analytique vers une matrice plus complexe des phénomènes stylistiques principalement déterminée par des fonctions liturgiques et par divers facteurs institutionnels¹⁰². Ceci nous semble également probable dans le contexte de *Santa Cruz*. Quatre démarches pratiques principales convergent vers le choix des procédés compositionnels : audibilité et sens rhétorique du texte ; remplissage de grands espaces sonores ; besoin d'écrire pour des grands effectifs les jours des fêtes extraordinaires et pour des petits effectifs les jours ordinaires ; et désir d'impressionner avec des grands effectifs et de séduire avec des voix solistes.

Contrairement aux idées évolutionnistes, O'Regan nous démontre que la continuité stylistique est un principe constant dans l'Europe musicale de la première moitié du XVII^e siècle. Et que, en plus, la convergence et la cohabitation de plusieurs styles différents dans le même contexte sont une réalité attestée par les sources¹⁰³.

¹⁰² « Taxonomies of style » est une réflexion à l'intérieur du chapitre « The Church Triumphant: music in the liturgy » de Noel O'Regan dans [Carter & Butt (eds.), 2005], p. 292-295.

¹⁰³ Ce principe est également défendu par Steve Saunders, dans le cadre de la cour impériale de Ferdinand II de Habsburg entre 1619 et 1637, proposant le terme *multilingualism*, et par Robert Kendrick, dans le cadre de l'activité musicale à Milan dans la première moitié du XVII^e siècle, fournissant le terme *polystylism*. [Saunders, 1995], p. 159 ; [Kendrick, 2002], p. 24, p. 256.

La communion de divers procédés compositionnels, de diverses textures polyphoniques et de diverses approches quant à l'emploi du *guião* dans le MM 51 témoigne, somme toute, de la communion de divers types d'écriture au milieu du XVII^e siècle à *Santa Cruz*¹⁰⁴. Il n'y a assurément pas un style mais divers styles, ici considérés gestes stylistiques qui sont des procédés compositionnels répondant à des fonctions liturgiques précises et à des facteurs institutionnels pratiques et traduisant simultanément l'ambition de séduire et d'impressionner.

¹⁰⁴ Ou vers un multilinguisme et un polystylisme, proposés par Saunders et Kendrick.

8.1. Procédés compositionnels

Notre manuscrit porte en lui-même un remarquable éventail de procédés compositionnels d'après lequel nous pouvons, avant tout, affirmer qu'il ne semble pas exister de relations entre les genres et les procédés compositionnels utilisés. Ci-dessous nous présentons un catalogue et une caractérisation de ces divers procédés considérés en tant que gestes stylistiques. Dans le tableau suivant, organisé par œuvre, nous remarquons que la polychoralité, avec ou sans style *concertato*, se trouve employée dans les genres latins et vernaculaires, et de même que pour le contrepoint typique du style ancien (*stile antico*) ou encore pour la technique de la mélodie accompagnée, les différents procédés pouvant être associés au sein d'une œuvre.

Tableau 8.1 - Les procédés compositionnels dans chaque œuvre du MM 51.

Nº	Œuvre	Genre	Voix	Procédés compositionnels		
1.	<i>Exultemus et laetemur</i>	Motet	4	Style ancien		
2.	<i>Octavo Calenda Januarii</i>	Calenda	8	Polychoralité avec style <i>concertato</i>		
3.	<i>Octavo Calenda Januarii</i>	Calenda	1+G	Mélodie accompagnée (basée sur le plain-chant)		
4.	<i>Al son que los christales</i>	[<i>Vilancico</i>]	4	Style ancien		
5.	<i>Responde mihi</i>	Leçon	4	Faux-bourdon et un passage en mélodie accompagnée		
6.- 13.	Huit répons de Noël	Répons	8+G, 4+G	Polychoralité, et versets à 4, avec <i>guiño</i>		
14.	<i>Christe redemptor omnium</i>	Hymne	8+G	Polychoralité avec style <i>concertato</i>		
15.1.- 15.2.	<i>De peña en peña las ondas</i>	Tono [ou <i>Vilancico</i>]	4	Style ancien		
15.3.			3			
15.4.			8	Polychoralité		
15.5.- 15.6.			3	Style ancien		
15.7.			1+G	Mélodie accompagnée		
15.8.- 15.9.			8+G	Polychoralité avec style <i>concertato</i>		
16.			<i>Sale alumbrando a la tierra</i>	[<i>Vilancico</i>]	4+G	Un chœur avec style <i>concertato</i>
17.			<i>Ai amores, ai mi Dios</i>		2+G	Duo accompagné (parallélisme et imitation)
18.	<i>Rerum Deus tenax vigor</i>	Hymne	8+G	Polychoralité avec style <i>concertato</i>		

19.- 21.	Trois psaumes pour la None	Psaumes	8+G	
22.	<i>Ascendo ad Patrem meum</i>	Répons bref	4	<i>Concertado</i>
23.	<i>Regina Caeli</i>	Antienne m.	8+G	Polychoralité avec style <i>concertato</i>
24.	<i>Oy que los Cielos se alegran</i>	[<i>Vilancico</i>]	1+G, 8	Mélodie accompagnée et polychoralité avec style <i>concertato</i>
25.	<i>Que Ave del plumaje blanco</i>		1+G, 8+G	
26.	<i>Credidi</i>	Psaume	8+G	Polychoralité avec style <i>concertato</i> et citation psalmique
27.	<i>Beati omnes</i>		8+G	Polychoralité avec style <i>concertato</i>

D'après ce tableau nous pouvons en construire un deuxième, organisé selon les procédés compositionnels, dans lequel se rendent plus perceptibles leur distribution et leur fréquence dans le manuscrit¹⁰⁵.

Tableau 8.2 - Les procédés compositionnels dans le MM 51.

Procédé compositionnel	N° de l'œuvre dans l'édition
Style ancien	1 ; 4 ; 5 ; 15.1 ; 15.2 ; 15.3 ; 15.5 ; 15.6 ;
Faux-bourdon	5
Polychoralité sans style <i>concertato</i>	6 ; 7 ; 8 ; 9 ; 10 ; 11 ; 12 ; 13 ; 15.4
Polychoralité avec style <i>concertato</i>	2 ; 14 ; 15.8 ; 15.9 ; 18 ; 19 ; 20 ; 21. ; 23. ; 24 ; 25 ; 26 ; 27
Un chœur avec style <i>concertato</i>	16
Mélodie accompagnée	3 ; 5 ; 15.7 ; 24 ; 25
Duo accomp. (parallélisme et imitation)	17
<i>Concertado</i> (contrepoint imitatif sur <i>c. f.</i>)	22

L'écriture en style ancien (*stile antico*) comprend ici le contrepoint imitatif, l'homophonie, le contrepoint libre et toujours l'absence de *guião*. Le faux-bourdon, en tant que cas particulier du style ancien, est utilisé dans une seule œuvre latine – leçon des défunts – correspondant à la déclamation continuellement homophonique à quatre voix. Cette leçon, étonnamment, comprend néanmoins aussi une courte section en mélodie accompagnée – procédé associé au dit style moderne (*stile moderno*).

¹⁰⁵ Dans le chapitre « 4. Genres et pratiques compositionnelles portugaises et ibériques », nous présentons une analyse détaillée des divers procédés compositionnels pour chaque œuvre du manuscrit.

Concertado ou *consertado*¹⁰⁶ est le terme employé dans les sources de Coimbra pour désigner une technique contrapuntique sur une voix isorythmique préexistante¹⁰⁷, vraisemblablement fruit d'une cristallisation de la pratique de l'improvisation polyphonique sur *cantus firmus*, synonyme de *contrapunto alla mente* ou *cantus super librum*¹⁰⁸. Dans la technique de *concertado* employée au répons bref « 22. *Ascendo ad patrem meum* »¹⁰⁹ le *cantus firmus* est exposé dans le *tiple* (*concertado de tiple*).

La calenda « 3. *Octavo calendas Januarii* » est entièrement écrite en mélodie accompagnée, le solo étant basé sur le plain-chant. Trois œuvres vernaculaires présentent également au moins une section en mélodie accompagnée. Un vilancico est écrit pour deux voix solos accompagnées par un *guião* indépendant. En effet, la présence du *guião*, et d'instruments, rend possibles des nouvelles techniques et le mélange de divers styles au sein d'une même œuvre et d'un même genre.

Comme nous l'avons présenté précédemment¹¹⁰, la majorité de la musique du MM 51 est écrite pour huit parties vocales, toujours en polychoralité et avec ou sans l'introduction éventuelle du style *concertato* (décrit plus bas). La polychoralité peut se référer à un terme assez large, contenant plusieurs définitions possibles, et dans le contexte du présent travail nous devons être précis en ce qui concerne son emploi. Soutenus par la définition de polychoralité établie par Anthony Carver¹¹¹, nous considérons une œuvre polychorale, dans le cadre de la présente rédaction, selon des critères suivants : l'ensemble des voix est constamment divisé en deux groupes, exposant le discours musical soit séparément, soit simultanément, sans obligation d'indépendance harmonique, selon une structure dans laquelle l'antiphonie est un procédé compositionnel fondamental et toutes les parties vocales dans les passages en *tutti* demeurent généralement indépendantes. Nous confirmons également que, ici, la polychoralité est une question de technique contrapuntique et de style, plutôt qu'une question de genre¹¹².

¹⁰⁶ Ne pas confondre *concertado*, terme portugais, avec *concertato*, terme italien.

¹⁰⁷ Parmi les sources musicales conservées dans la P-Cug se trouvent plusieurs *concertados* dans les manuscrits MM 52, MM 236 et MM 243. Pour une étude de ces *concertados*, voir le mémoire de master [Figueiredo, 2014].

¹⁰⁸ Pour une étude sur la pratique de l'improvisation polyphonique à la Renaissance, voir [Canguilhem, 2015].

¹⁰⁹ Voir « 4.5. Répons bref » (vol. 1, p. 139).

¹¹⁰ Voir « 2. Le contenu musical » (vol. 1, p. 51).

¹¹¹ [Carver, 1988], p. xvi.

¹¹² Pour une présentation des œuvres polychorales dans le MM 51 et une analyse de la polychoralité dans la péninsule ibérique dans la première moitié du XVII^e siècle, voir « 2.2. Effectifs et combinaison des voix » (vol. 1, p. 54).

La polychoralité, en tant que technique compositionnelle, est une réponse à l'exigence de la clarté du discours en même temps qu'un besoin de séduire et de charmer l'auditeur¹¹³. Notre manuscrit est de toute évidence le fruit de ces demandes. La déclamation est principalement homophonique, par égard pour la clarté exigée, et les échanges antiphonaux viennent apporter le dynamisme au discours. Les techniques d'antiphonie présentes dans le manuscrit sont diverses et variées, exploitant les variations possibles du dialogue et des répétitions antiphonales. Le dialogue antiphonal survient quand les deux chœurs partagent une déclamation linéaire du texte en alternance¹¹⁴. La répétition antiphonale est la terminologie utilisée quand un texte chanté par un chœur est répété par un autre chœur¹¹⁵. La répétition antiphonale exacte, quand un certain passage de texte est exposé dans un chœur et ensuite répété exactement (même texte et même musique) dans un autre chœur, n'apparaît pas dans le MM 51. Nous rencontrons pourtant toutes les autres variantes possibles des répétitions antiphonales : la transposition dans un autre degré ; une disposition différente des mélodies dans les voix ; un changement mélodique, harmonique ou rythmique ; un même début et une fin différente, ou vice-versa ; répétition allongée avec la suite du texte, ou développement en *tutti*. Les échanges antiphonaux assez courts et rapides, avec une fragmentation courante du texte, sont les procédés typiques de la polychoralité fragmentée ou style fragmenté décrit par Thomas O'Regan en 1988 dans la caractérisation de la consolidation de la polychoralité à Rome entre les années 1585 et 1605¹¹⁶. C'est le cas notamment des sections à huit voix des huit répons de Noël¹¹⁷. Ces échanges antiphonaux terminent quasi systématiquement avec une ultime répétition du texte déclamé en tutti, pour ponctuer et souligner le discours, sur les cadences intermédiaires comme dans les grandes cadences finales. Des cas très éloquents apparaissent notamment à la fin de « 24. *Oy que los cielos se alegran* » (avec trois répétitions élargissant l'effectif¹¹⁸) et à la fin de « 26. *Credidi* » (avec *Amen* repris plusieurs fois, dont une dernière fois en tutti avec un rythme augmenté¹¹⁹).

La déclamation est principalement homophonique et régulièrement dynamisée par des développements en quasi-homophonie. Ceci correspond aux sections homophoniques, dans le contexte polychoral, animées par l'introduction de dispositifs polyphoniques tels que les motifs

¹¹³ Selon [Carver, 1988], la polyphonie polychorale se développe par l'expansion de l'application de la polyphonie à la tradition monodique et par la projection, sur des ensembles de huit voix ou plus, des techniques d'alternance de paires de voix utilisées depuis l'époque de Josquin et Mouton.

¹¹⁴ P. ex. : « 2. *Octavo calendas Januarii* » (vol. 2, p. 130), m. 26-35.

¹¹⁵ P. ex. : « 6. *Hodei nobis caelorum Rex* » (vol. 2, p. 152), m. 24-27.

¹¹⁶ [O'Regan, 1988] ; [Abreu, 2002], p. 121.

¹¹⁷ Du « 6. *Hodie nobis caelorum Rex* » jusqu'au « 13. *Verbum caro* ».

¹¹⁸ « 24. *Oy que los cielos se alegran* » (vol. 2, p. 311), m. 140-152.

¹¹⁹ « 26. *Credidi* » (vol. 2, p. 336), m. 108-116.

ornementaux et l'anticipation ou le retard de voix isolées. La fragmentation de la quasi-homophonie la rapproche occasionnellement du contrepoint imitatif. En effet, il arrive souvent que les entrées en imitation se répètent et se diluent transformant le contrepoint en quasi-homophonie¹²⁰.

Le langage imitatif est également récurrent tout le long du manuscrit, sans jamais perturber la clarté du texte. Les exceptions où des voix distinctes présentent simultanément des phrases différentes du texte sont rares. Le contrepoint imitatif est exploité non pas uniquement dans chaque chœur séparément¹²¹, mais principalement dans les passages en tutti, selon un développement à huit voix indépendantes¹²², ou encore il s'expose initialement dans un chœur, suivi par un développement en tutti¹²³.

Comme nous l'avons vu dans l'étude des genres, le développement de l'écriture polychorale peut souvent se baser sur la tradition monodique grégorienne. Notamment dans les psaumes, nous rencontrons des passages où une voix expose la mélodie du plain-chant en *cantus firmus*¹²⁴. Ce procédé est également la base de l'écriture du répons bref à quatre voix « 22. *Ascendo ad patrem meum* ».

Un procédé compositionnel très fréquent dans le MM 51 est l'introduction de solos (par une ou deux voix) à l'intérieur d'une œuvre de texture à huit voix ; sans doute une réponse efficace au besoin de séduire l'auditeur. Cette alternance de mélodie accompagnée avec une écriture polychorale est nommée style *concertato*. Les passages en solo sont exposés soit à une voix¹²⁵, soit à deux voix¹²⁶ et, évidemment, dans le style *concertato* le *guiño* joue un rôle obligatoire et structurel. Toutes les œuvres et/ou sections à huit parties vocales (latines et vernaculaires) du manuscrit sont en style *concertato*, à l'exception des huit répons de Noël où la variété de textures s'exprime par les versets à quatre voix. Ce style est décrit également par Thomas O'Regan, cette fois dans la caractérisation de l'expansion et de la diversification de la musique polychorale à Rome entre 1605 et 1621¹²⁷. Toutefois, dans le *concertato alla romana*, la texture respecte généralement la structure littéraire (selon les versets : tutti – solo – tutti, etc.)¹²⁸, ce qui n'est pas le cas dans le MM 51. En outre, dans notre manuscrit, l'équilibre entre solos et tutti

¹²⁰ P. ex. : « 20. *Clamavi in toto corde meo* » (vol. 2, p. 269), m. 267-274.

¹²¹ P. ex. : « 20. *Clamavi in toto corde meo* » (vol. 2, p. 269), m. 1-8.

¹²² P. ex. : « 24. *Oy que los cielos se alegran* » (vol. 2, p. 311), m. 66-77.

¹²³ P. ex. : « 15.8. *De peña en peña as ondas* » (vol. 2, p. 222), m. 110-121.

¹²⁴ P. ex. : « 26. *Credidi* » (vol. 2, p. 336), m. 77-97.

¹²⁵ P. ex. : « 23. *Regina caeli* » (vol. 2, p. 306) et « 25. *Que ave del plumaje blanco es esta* » (vol. 2, p. 321).

¹²⁶ P. ex. : « 14. *Christe redemptor omnium* » (vol. 2, p. 203) et « 26. *Credidi* » (vol. 2, p. 336).

¹²⁷ [O'Regan, 1988] ; [Abreu, 2002], p. 121.

¹²⁸ Voir [Carter & Butt (eds.), 2005], p. 315.

est très variable, du simple commentaire¹²⁹ jusqu'à l'alternance¹³⁰ ou répétition¹³¹ de sections du texte. Et, comme dans l'échange antiphonal, l'alternance solo/tutti est exploitée à différentes échelles, de la phrase jusqu'au mot.

En résumé, le MM 51 nous présente majoritairement des techniques polychorales en double chœur bien exploitées, dont la conduite des voix est toujours maîtrisée et les dissonances sont généralement bien préparées et résolues selon les canons théoriques humanistes. La déclamation est principalement homophonique, avec de nombreuses techniques antiphonales, mais également avec de nombreux passages imitatifs. Nous remarquons, en outre, une préoccupation habituelle de placer les syllabes longues sur les « temps forts » de la mesure et une mise en valeur du sens du texte au moyen de diverses figures rhétoriques, dont nous allons discuter par la suite. Enfin, et principalement, le discours musical se présente de manière toujours variée et rythmée par une alternance continue et échelonnée dans la texture (du solo jusqu'aux huit voix) et dans les techniques contrapuntiques (de l'homophonie stricte jusqu'au contrepoint imitatif et libre).

Plusieurs sources musicales portugaises de la première moitié du XVII^e siècle témoignent d'une pratique de la polychoralité antiphonale proche de celle utilisée dans le MM 51¹³². Nous rencontrons les diverses techniques antiphonales, principalement en déclamation homophonique, mais souvent aux côtés d'un contrepoint imitatif¹³³, des versets avec des solos, des instruments obligés et occasionnellement des *rittornelli*, spécialement dans l'œuvre de João Lourenço Rebelo (1610-1665), absents de notre manuscrit. Dans l'œuvre polychorale de Francisco Garro (c. 1556-1623), comme chez Pedro de Cristo (†1618), maître chapelle à *Santa Cruz* jusqu'à sa mort, nous rencontrons une texture fortement homophonique, dans laquelle les deux chœurs sont généralement harmoniquement indépendants, avec une déclamation claire et une grande expressivité musicale pour servir le sens du texte. L'auteur du MM 51 semble de toute évidence être un héritier de ces qualités, avec la maîtrise de plusieurs procédés rhétoriques qui suivent et renforcent le texte. La concision de la musique de Pedro de Cristo se reflète également dans les œuvres du MM 51, notamment dans les répons de Noël, également

¹²⁹ P. ex. : « 2. *Octavo calendas januarii* » (vol. 2, p. 130), m. 13-15.

¹³⁰ P. ex. : « 25. *Que ave del plumaje blanco es esta* » (vol. 2, p. 321).

¹³¹ P. ex. : « 24. *Oy que los cielos se alegran* » (vol. 2, p. 311).

¹³² Pour une étude de la polyphonie latine polychorale au Portugal (c. 1580-1660) voir [Abreu, 2002].

¹³³ Rui Nery remarque en général dans les sources musicales portugaises de cette période, la communion d'une écriture homophonique, avec des schémas fixes d'enchaînements harmoniques (p.e. *passamezzo* et *folia*), et d'une écriture contrapuntique imitative : [Nery, 1990], p. 543-544.

observée chez Duarte Lobo. Selon Carlos de Brito, la polychoralité monumentale et la présence de l'accompagnement instrumental sont les plus clairs critères indicateurs du baroque ibérique, tout comme l'introduction de rythmes de danses dans les *vilancicos* et l'ornementation vocale proche d'un style *concitato* dans l'œuvre de Rebelo¹³⁴. Ces principes généraux sont, en effet, visibles également dans les œuvres des principaux compositeurs espagnols tels Gabriel Díaz Bessón (1590-1638)¹³⁵, Francisco de Santiago (c.1578-1644), Carlos Patiño (1600-1675) et Mateo Romero (Liège 1575-Madrid 1647). Nous sommes incontestablement dans une période d'uniformité stylistique au sein de la péninsule ibérique où, en outre, le sacré et le profane partagent couramment les mêmes procédés compositionnels et principes stylistiques¹³⁶.

¹³⁴ « Não se pode de facto recusar a evidência de que em Espanha, e ainda mais em Portugal, não se conheceram uma revolução musical minimamente paralela à de Itália no século XVII. No nosso caso não encontramos como se sabe nem ópera nem música instrumental profana, por exemplo. [...] Aqui como em Espanha poderemos quiçá utilizar como critérios indicadores do Barroco o policoralismo monumental e no caso dos vilancicos a alternância de solos e coro de um lado, e do outro a utilização do baixo contínuo e a eventual introdução de partes instrumentais obrigadas. A estes aspectos poderíamos acrescentar por exemplo no vilancico religioso a utilização mais ou menos sistemática de ritmos de dança, ou mesmo de baixos-padrão associados com a dança, assim como de uma linguagem harmónica por vezes mais moderna que na polifonia litúrgica. Ou ainda a ornamentação vocal muito cerrada ou às vezes ponteada, em estilo concitato, digamos assim, presente em certos vilancicos ou em passos das obras de um João Lourenço Rebelo. » : [Brito, 1990], p. 553.

¹³⁵ Le catalogue du roi D. João IV présente 231 œuvres polychorales Gabriel Díaz Bessón.

¹³⁶ Ce principe est également observé par Caballero Fernández-Rufete : voir [Caballero Fernández-Rufete, 1997], p. 21.

8.2. Écriture du *guião*

Une des caractéristiques stylistiques capitales de la musique du MM 51, et des *Cartapácios* en général, est la présence majoritaire d'un *guião*¹³⁷ accompagnant les parties vocales. En réalité, au Portugal, dès le début du XVII^e siècle les sources musicales attestent de la composition de musique avec *guião*. Les œuvres de Francisco Garro (c. 1556-1623), publiées à Lisbonne en 1609, sont les premières sources portugaises connues avec *guião*¹³⁸. Ceci sept ans après la première publication avec *basso continuo* en Italie, par Lodovico da Viadana (c. 1564-1627)¹³⁹, et quarante-trois ans avant la première publication en France avec basse continue, dans les *Cantica Sacra* d'Henry Du Mont (1610-1684) en 1652¹⁴⁰. À l'image du principe selon lequel la pratique précède la théorie, comme nous l'apprend [Eggebrecht, 2002], nous pouvons déclarer que la pratique précède l'impression et que, par conséquent, cette publication en 1609 témoigne d'une pratique antérieure. L'emploi de chiffres sur le *guião* n'est, toutefois, pas encore répandu à la période des *Cartapácios*. Dans la collection, le *guião* est chiffré à une seule occasion : au f. 19 du MM 233, qui est d'ailleurs le *cartapácio* le plus tardif connu de la collection¹⁴¹, avec les chiffres 6 et b écrits vraisemblablement dans la calligraphie ici nommée A².

La majorité des œuvres du MM 51 est écrite avec *guião*, quel que soit le genre, latin ou vernaculaire, dans un style *concertato*. Il existe pourtant des exceptions. Trois œuvres sont écrites sans *guião* indépendant, dans un style contrapuntique typique du dit style ancien (*stile antico*) : le motet « 1. *Exultemus et laetemur* », qui est formellement une œuvre plus ancienne ; le *tono* « 4. *Al son que los christales* » ; et le répons bref « 22. *Ascendo ad patrem meum* », possiblement avec trois parties instrumentales accompagnant un *cantus firmus* vocal. Le *guião* est également absent des sections à trois ou quatre parties de *De peña en peña las ondas* (15.1. ;

¹³⁷ Le *guião* est une basse instrumentale le plus probablement exécutée par des instruments harmoniques, comme la harpe ou l'orgue, mais également par des instruments mélodiques comme le *baixão*. Voir « 11.1. La présence instrumentale dans la polyphonie vocale » (vol. 1, p. 357).

¹³⁸ Francisco Garro, *Missae quatuor, octonis vocibus tres, & una duodenis...*, Lisbonne, Pedro Craesbeeck, 1609.

Dans les sources manuscrites, le recueil de Manoel Cabreira (c. 1590-1645) présente deux précieux cahiers séparés avec la partie du *guião* : un pour l'orgue (*Guiam do Orgam*) et un autre destiné au maître de chapelle (*Guiam do Mestre*). Le *Guiam do Mestre* a la particularité d'indiquer les entrées de chaque chœur (1 ou 2) et des *tutti* (*tod*). Ce recueil, déjà cité dans la première partie du présent travail lors de l'étude de la fonction musicale du contenu du MM 51, est conservé aux archives départementales de Braga (P-BRD 957-962).

¹³⁹ Lodovico da Viadana, *Cento concerti ecclesiastici...*, Rome, 1602.

¹⁴⁰ Henry Du Mont, *Cantica Sacra...*, Paris, Robert Ballard, 1652. Voir [Decobert, 2011], p. 213.

¹⁴¹ Sont présentes les dates 1661 et 1663.

8. Gestes stylistiques

15.2. ; 15.3. ; 15.5. ; 15.6.) quoique présent dans les sections solo et à huit voix du même *tono*. Dans les œuvres à huit parties vocales, seules la calenda « 2. *Octavo calendas Januarii* », la section à huit voix de « 24. *Oy que los cielos se alegran* » et le fragment « 15.9. *De peña en peña las ondas* » ne présentent pas de *guião*. Enfin, dans la calenda solo « 3. *Octavo calendas januarii* », le *guião* est largement incomplet. Les œuvres avec un *guião* incomplet ou absent ne doivent toutefois pas être perçues comme témoignages d'absence de sa pratique, comme nous le verrons. Le tableau suivant identifie et localise la présence du *guião* pour chacune des œuvres, et sections d'œuvre.

Tableau 8.3 - Présence de *guião* dans les œuvres du MM 51.

Nº	Folios	Titre	Genre	Voix et <i>guião</i>
1.	1-2	<i>Exultemus et laetemur</i>	Motet	4
2.	2-3	<i>Octavo calenda Januarii</i>	Calenda	8
3.	2v-6	<i>Octavo calenda Januarii</i>	Calenda	1 + <i>Guião</i> (incomplet)
4.	3v-4	<i>Al son que los christales</i>	[<i>Vilancico</i>]	4
5.	4v-6	<i>Responde mihi</i>	Leçon	4 / solo + <i>Guião</i>
6.	6v-7	<i>Hodie nobis caelorum Rex</i>	Répons	8 + <i>Guião</i> / 4 + <i>Guião</i>
7.	7-7v	<i>Hodie nobis de caelum</i>	Répons	8 + <i>Guião</i> / 4 + <i>Guião</i>
8.	8-8v	<i>Quem vidistis pastores</i>	Répons	8 + <i>Guião</i> / 4 + <i>Guião</i>
9.	8v-9v	<i>O magnum misterium</i>	Répons	8 + <i>Guião</i> / 4 + <i>Guião</i>
10.	9v-10	<i>Beata Dei genitrix</i>	Répons	8 + <i>Guião</i> / 4 + <i>Guião</i>
11.	10v-11	<i>Sancta et immaculata</i>	Répons	8 + <i>Guião</i> / 4 + <i>Guião</i>
12.	11-12	<i>Beata viscera</i>	Répons	8 + <i>Guião</i> / 4 + <i>Guião</i>
13.	11v-12v	<i>Verbum Caro</i>	Répons	8 + <i>Guião</i> / 4 + <i>Guião</i>
14.	13-15	<i>Christe redemptor omnium</i>	Hymne	8 + <i>Guião</i>
15.1	12v	<i>De peña en peña las ondas</i>	<i>Tono</i> [ou <i>Vilancico</i>]	4
15.2	13			4
15.3	20v			3
15.4	MM 243, f. 96v			8 + <i>Guião</i>
15.5	21v-22			3
15.6	22			3
15.7	15v			Solo + <i>Guião</i>
15.8	15v-19			8 + <i>Guião</i>
15.9.	19			8
16.	16-18v	<i>Sale alumbrando a la tierra</i>	[<i>Vilancico</i>]	4 + <i>Guião</i>
17.	13v-15, 18v-20	<i>Ai amores, ai mi Dios</i>	[<i>Vilancico</i>]	2 + <i>Guião</i>
18.	19v-20	<i>Rerum Deus tenax vigor</i>	Hymne	8 + <i>Guião</i>
19.	20-23	<i>Mirabilia testimonia tua</i>	Psaume	8 + <i>Guião</i>
20.	23v-31	<i>Clamavi in toto corde meo</i>	Psaume	8 + <i>Guião</i>
21.	31v-32v	<i>Principes persecuti</i>	Psaume	8 + <i>Guião</i>
22.	33-33v	<i>Ascendo ad Patrem meum</i>	Répons bref	4

23.	33v-34v	<i>Regina Caeli</i>	Antienne mariale	8 + <i>Guião</i>
24.	34-35, 39v-41	<i>Oy que los Cielos se alegran</i>	[<i>Vilancico</i>]	Solo + <i>Guião</i> / 8
25.	35-39	<i>Que Ave del plumaje blanco</i>	[<i>Vilancico</i>]	Solo + <i>Guião</i> / 8+ <i>Guião</i>
26.	41v-46	<i>Credidi</i>	Psaume	8 + <i>Guião</i>
27.	46v-49v	<i>Beati omnes</i>	Psaume	8 + <i>Guião</i>

Le fonctionnement du *guião* est intrinsèquement lié à la texture vocale qu'il accompagne. Dans la musique à huit voix, le *guião* fonctionne principalement comme un *basso seguente*, à l'unisson parallèle avec le *baixo*. Dans les passages antiphoniques, le *guião* maintient l'unisson avec le *baixo* des interventions du deuxième chœur, tandis que dans les interventions du premier chœur il est le plus souvent à l'octave du 1^o Tenor (voix la plus grave du premier chœur) ou alors présente un mouvement en miroir. Dans les sections à quatre voix des répons de Noël, le *guião* affiche un fonctionnement similaire à celui des interventions antiphoniques du premier chœur, souvent à l'octave du 1^o Tenor (en seize pieds) ou en miroir, mais avec la particularité de se détacher occasionnellement, fonctionnant comme une cinquième voix, ou une vraie basse continue, ce qui est le cas de la doxologie de « 8. *Quem vidistis pastores* » (figure 8.1).



Figure 8.1 - MM 51, f. 8v, doxologie à quatre voix de « 8. *Quem vidistis pastores* » : le *guião* (en haut) fonctionne comme une cinquième voix.

En effet, l'alternance d'une écriture du *guião* en huit pieds et en seize pieds est une réalité souvent exploitée par l'auteur. Dans la musique à huit parties vocales, le *guião*, tout en suivant la voix la plus grave (*baixo*), se détache occasionnellement pour être en seize pieds, comme observé entre les m. 83 et 94 du psaume « 27. *Beati omnes* ».

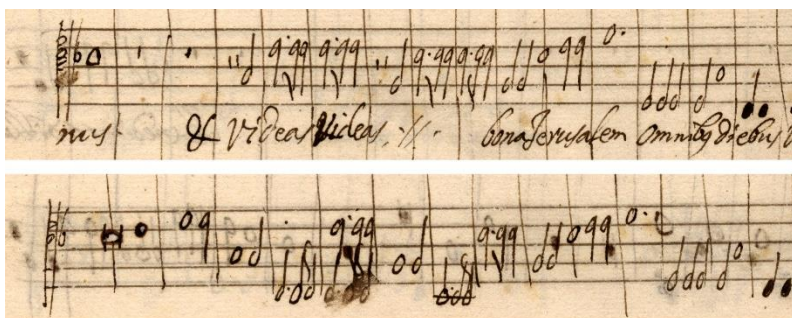


Figure 8.2 - MM 51, f. 48v, *Baixo* et *Guião* de « 27. Beati omnes » (m. 80-94) : alternance de 8'' et 16'' dans le *guião*.

Dans « 16. *Sale alumbrando a la tierra* », seule œuvre entièrement à quatre parties vocales avec *guião* dans le MM 51, le *guião* se détache moins que dans les sections à quatre voix des répons et fonctionne principalement en mouvement parallèle d'unisson et d'octave avec le *tenor*, ou en miroir. Cette œuvre en style *concertato*, alternant des solos avec des passages déclamatoires homophoniques, se différencie notamment de « 4. *Al son que los christales* », seule œuvre à quatre voix sans *guião*. Cette dernière, dans un contrepoint mêlant fugues, imitations, homophonies et madrigalismes, et contrairement au style *concertato*, évoque le style ancien géré sans *guião*. Elle a pu, tout de même, connaître un accompagnement instrumental lors d'une exécution vers 1649.

Ces deux œuvres, toutes deux vernaculaires, témoignent surtout de la communion de styles divergents, visible dans le MM 51, en ce qui concerne le traitement contrapuntique et l'indépendance du *guião*.

Enfin, sur les passages en solo à l'intérieur des pièces à huit voix et dans les sections ou œuvres entièrement en solo, pour une ou deux voix, le *guião* est évidemment structurel et indépendant avec une fonction de basse.

Dans les cas de notes répétées sur la partie vocale la plus grave, sur les passages où il fonctionne comme *basso seguente*, le *guião* augmente généralement les valeurs rythmes (figure 8.3).



Figure 8.3 - MM 51, f. 31, *Baixo* et *Guião* de « 20. *Clamavi in toto corde meo* » (m. 148-166) : augmentation des rythmes du *Guião* en rapport au *Baixo*.

Cependant, nous rencontrons également quelques occasions où l’auteur semble avoir choisi de diminuer les valeurs rythmiques, imitant les parties vocales, après avoir écrit premièrement des valeurs augmentées¹⁴². Ceci est le cas, par exemple, de la m. 197 de « 20. *Clamavi in toto corde meo* », où une écriture soudainement plus serrée du *guião*, avec notes répétées à l’image du 1^o *Tenor*, témoigne possiblement d’un choix ultérieur de diminution rythmique (figure 8.4).

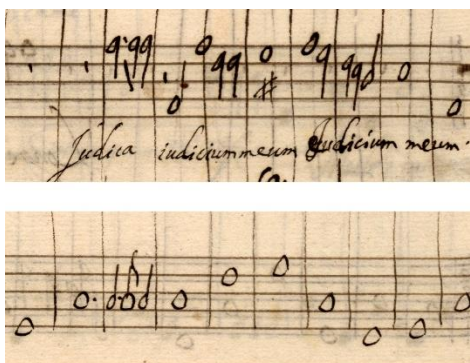


Figure 8.4 - MM 51, f. 31, 1^o *Tenor* et *Guião* de « 20. *Clamavi in toto corde meo* » (m. 195-204) : diminution, vraisemblablement ultérieure, du rythme du *guião* sur notes répétées.

La leçon « 5. *Responde mihi* » nous donne une information de grande importance concernant le fonctionnement d’un *guião*. Dans une œuvre de 131 mesures, l’auteur a écrit le *guião* seulement pour accompagner les quinze mesures du solo de *tiple*, sur le texte « *et consumere me vis peccatis adolescentiæ meæ* ». Le reste de l’œuvre, dans une écriture à quatre voix

¹⁴² Si l’écriture indépendante du *guião* semble être élaborée dans un dernier stade de la notation de l’œuvre, ces révisions sont alors vraisemblablement effectuées en tout dernier lieu du processus.

principalement homophonique, ne présente pas de *guião*. Pourtant, notamment pour une question d'homogénéité de l'accompagnement, il est facile d'imaginer que le *guião* joue également pendant les parties à quatre voix de la leçon. Cela peut indiquer que l'absence de la notation indépendante du *guião* n'est guère synonyme de son absence dans l'exécution¹⁴³.



Figure 8.5 - MM 51, f. 5, segment en solo avec *guião* dans « 5. Responde mihi ».

En effet, ni l'*estribillo* à huit voix « 15.9. *De Peña en Peña las ondas* » ni la section à huit voix de « 24. *Oy que los cielos se alegran* » ne présentent un *guião* et pourtant ces parties sont écrites dans un style *concertato* avec des passages en solo. Cette écriture oblige forcément la présence d'un accompagnement et donc nous pouvons considérer que ces sections se trouvent incomplètes sans le *guião*, et non pas délibérément écrites sans *guião*. Ceci est probablement le cas également de la *calenda* à huit voix « 2. *Octavo calendas Januarii* ». Concrètement dans le cas du fragment « 15.9. », conçu vraisemblablement comme une variante interne à « 15.8. », il nous semble évident que l'absence de notation de *guião* ne prouve pas son absence¹⁴⁴. Le cas paradigmatique de lacune de *guião* dans le MM 51 est celui de la *calenda* pour voix solo « 3. *Octavo calendas Januarii* », où seules sept mesures sont écrites¹⁴⁵. En effet, plusieurs indices dans la notation du *guião* semblent témoigner que son écriture est effectuée après celle de toutes les parties vocales et donc, dans les cas de défaut du *guião*, la dernière phase est inachevée.

¹⁴³ L'on oscille ici sûrement entre une sorte de basse continue et la pratique de doublure des voix (ou d'un *basso seguente*), qui justifie notre instrumentation choisie. Voir « 11.1. La présence instrumentale dans la polyphonie vocale » (vol. 1, p. 357).

¹⁴⁴ Une partie séparée du *guião* pourrait facilement être faite à partir des voix de basses.

¹⁴⁵ Notre édition reconstruit un *guião* possible. Voir « 11.3. Reconstruction : un *guião* absent ? » (vol. 1, p. 366).

Dans toute la musique entre le f. 6v et le f. 19, le *guião* est systématiquement noté sur des portées supplémentaires¹⁴⁶ tracés à main levée et très probablement dans un dernier stade de l'écriture. Notamment le *guião* des versets à quatre voix des répons de Noël se voit souvent noté par-dessus le titre même de la section. Ceci est le cas dans les versets de « 8. *Quem vidistis pastores* » et « 11. *Sancta et immaculata* » (figures 8.6 et 8.7)¹⁴⁷.



Figure 8.6 - MM 51, f. 8, verset de « 8. *Quem vidistis pastores* » : *guião* noté en dernier par-dessus le titre¹⁴⁸.



Figure 8.7 - MM 51, f. 10v, verset de « 11. *Sancta et immaculata* » : *guião* noté en dernier par-dessus le titre.

Dans la doxologie de « 8. *Quem vidistis pastores* » se trouve encore un témoignage de l'écriture du *guião* après les quatre voix car la proximité du 2^e Tiple oblige à une écriture comprimée du *guião* et à la correction d'une barre de mesure (figure 8.8), possiblement notée avec la musique.

¹⁴⁶ Le *guião* des sections à huit voix est noté en haut de folio et le *guião* des sections à quatre voix est noté comprimé entre le dernier pentagramme du répons et le premier du verset.

¹⁴⁷ Ceci est discuté dans « 8.2. Écriture du *guião* » (vol. 1, p. 286).

¹⁴⁸ La correction visible dans la figure est due à une erreur de clé et discutée dans « 7.1.3. La mauvaise clé » (vol. 1, p. 261).

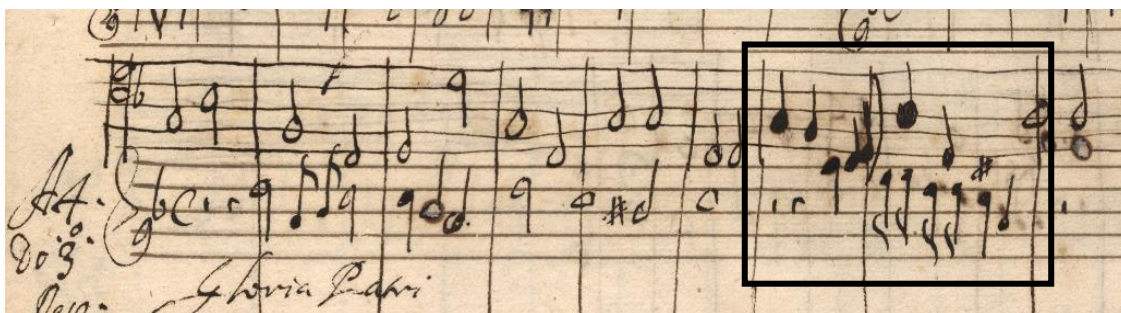


Figure 8.8 - MM 51, f. 8v, verset de « 8. Quem vidistis pastores » : *guião* noté après les voix.

Sur la m. 164 du psaume « 20. *Clamavi in toto corde meo* », le détail d'une correction au *guião* se révèle porteur d'information sur l'écriture de l'accompagnement (figure 8.9). Depuis la m. 156 le *guião* est à l'unisson avec le 1^{re} Tenor et à la m. 163 il se détache pour être en mouvement parallèle à la tierce inférieure. Pourtant à la m. 164 le calligraphe imite, par erreur, le dessin du 1^{re} Tenor, faute dévoilée par la copie du # – inutile sur le *guião*. La notation de ces deux parties sur deux clés différentes a sûrement contribué à l'erreur. En outre, l'emploi d'une plume visiblement différente sur le *guião* peut également confirmer que les parties vocales et le *guião* ne sont pas écrits simultanément. Alors, cette correction au *guião* est probablement provoquée par le malentendu avec le 1^{re} Tenor, qui sert ici de référence à la notation du *guião*. Cette correction témoigne également d'une écriture du *guião* postérieure à celle du premier chœur, suivant le profil de la voix la plus grave, avec ses éventuels détachements.

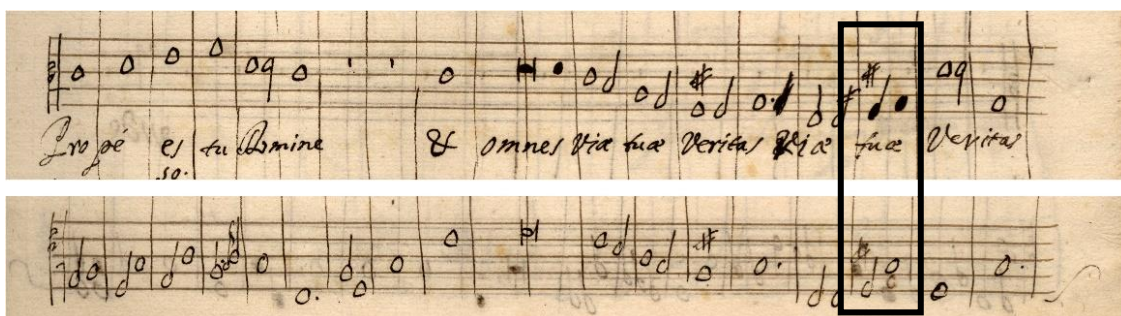


Figure 8.9 - MM 51, f. 27, 1^{re} Tenor et *Guião* de « 20. *Clamavi in toto corde meo* » (m. 148-166) : correction sur le *guião* qui témoigne d'une écriture probablement ultérieure aux parties vocales.

Enfin, comme nous l'avons déjà envisagé dans « 5.2. Chronologie de la notation du manuscrit », le *guião* de la section à huit voix « 15.8. *De Peña en Peña las ondas* » est sûrement également noté après les huit parties vocales. De plus, comme nous l'avons observé dans « 5.1.4. Barres de

mesure », les barres du *guião* sont quasi-systématiquement dessinées détachées des barres des voix restantes, témoignant souvent d'une différente phase dans le processus notationnel.



Figure 8.10 - MM 51, f. 26v-27 : barres du *guião* (dernière portée) détachées des barres des voix restantes.

La phase d'écriture du *guião* semble être la plus tardive dans le processus. Dans l'hypothèse de cet ordre notationnel, le dernier stade de l'écriture (celui du *guião*) demeure inachevé dans certaines œuvres ou sections, ce qui est le cas de « 3. *Octavo calendas Januarii* », de la variante « 15.9. *De peña en peña las ondas* » et de la section à huit voix de « 24. *Oy que los cielos se alegran* ». En émettant l'hypothèse que le calligraphe écrit la musique en autographe d'après une autre source embryonnaire, il est probable que le *guião* n'y soit pas noté et que son écriture soit conçue sur ce manuscrit, sauf dans les œuvres, ou passages, en style *concertato* où il est structurel. Toutes ces réflexions convergent encore vers le renforcement d'une fonction de brouillon pour le présent *cartapácio*.

En résumé, dans la musique à huit parties vocales, majoritaire dans le MM 51, le *guião* est conçu principalement comme un *basso seguente* suivant le profil de la voix la plus grave de la polyphonie, soit à l'unisson, soit à l'octave grave (en seize pieds) ou alors en miroir, pouvant encore se détacher occasionnellement en formant une nouvelle voix, notamment dans les sections à quatre voix. Dans la majorité des œuvres, la pratique du *guião* semble devoir être généralisée, y compris dans les sections où il se trouve incomplet ou absent. Cela dit, la présence de certaines œuvres ou de sections probablement conçues sans *guião*, bien que minoritaires, témoigne de la communion de divers styles d'écriture. C'est sans doute une période charnière en ce qui concerne la fonction contrapuntique et pratique du *guião*.

8.3. Rhétorique musicale

À notre connaissance, aucune source théorique ibérique du XVII^e siècle témoignant d'une discussion concernant l'emploi musical de ce qu'on désigne par figures rhétoriques ne nous est parvenue. Néanmoins, comme un peu partout en Europe, la présence dans les compositions polyphoniques de la péninsule¹⁴⁹, d'un riche vocabulaire du discours musical associé aux raisonnements et préoccupations de la rhétorique classique est une réalité pratique attestée par les répertoires musicaux depuis le XVI^e siècle et enrichie au XVII^e siècle. Dans le MM 51, et dans les *Cartapácios* de Coimbra en général, nous rencontrons en effet plusieurs procédés compositionnels témoignant d'une grande sensibilité aux artifices du discours musical.

Contrairement aux pays germaniques, berceaux de nombreux ouvrages théoriques dédiés à la rhétorique musicale, le XVII^e siècle portugais et ibérique ne nous a laissé aucun ouvrage dédié exclusivement à ces questions sur lequel nous pourrions nous baser en termes esthétiques et terminologiques. Pour identifier certains procédés compositionnels observés dans le MM 51, nous emprunterons, alors, les termes génériquement employés par les études sur le discours musical de cette période, issus principalement du premier théoricien germanique du XVII^e siècle : Joachim Burmeister (1564-1629) dans son ouvrage de référence *Musica poetica* (1606). Burmeister est, en effet, le premier d'une lignée de théoriciens qui ont œuvré dans l'articulation de la composition musicale avec le discours rhétorique, au long du dit siècle¹⁵⁰. Évidemment, nous ne prétendons pas que les théoriciens germaniques aient eu une quelconque influence sur la pratique musicale ibérique et l'exercice ici exposé est simplement un exercice d'aujourd'hui.

Nous présentons maintenant un aperçu sur des figures rhétoriques rencontrées dans le MM 51, illustrant la diversité et l'inventivité du discours musical issues des répertoires des chanoines réguliers.

L'un des procédés le plus fréquent et marquant sont les madrigalises nommés *hypotyposis*¹⁵¹, correspondant à l'illustration musicale d'une idée ou d'une action transmise par un mot¹⁵². Ces

¹⁴⁹ Pour une étude suggérant des critères stylistiques dans la musique latine ibérique du XVII^e siècle, voir [Etzion, 2001].

¹⁵⁰ Joachim Burmeister (1564-1629), *Musica autoschédiastikè*, 1601 et *Musica poetica*, 1606 ; Johannes Nucius (1556-1620), *Musices poeticæ...*, 1613 ; Athanasius Kircher (1602-1680), *Musurgia universalis*, 1650 ; Christoph Bernhard (1628-1692), *Tractatus compositionis augmentatis*, c.1657-1665.

¹⁵¹ En français, hypotypose.

¹⁵² Cette figure est appelée communément en anglais *wordpainting*.

procédés d'expression sensible du texte attribuent notamment des vocalises rapides sur les mots illustrant du mouvement (*corriendo* ; *ondas* ; *buelan*), ou des ralentissements et des syncopes sur des idées d'apaisement (*murmuran* ; *suspenden*), ou encore les mouvements typiques descendants sur les mots indiquant une chute (*despenhados* ; *descendit*). Nous rencontrons également des dissonances et des fausses relations illustrant des mots qui symbolisent le péché et les douleurs (*peccata* et *effetos de espuelas*). Sur un motif de la mort (*muerte*), l'introduction d'un dièse (#), en mouvement ascendant, qui symbolise la dureté de celle-ci, rappelle ce que les italiens nomment *durezza*. Au contraire, la mort peut également être illustrée musicalement avec la douceur et l'affection d'introduction du b-mol (*mors sanctorum*)¹⁵³. En effet, ce ne sont pas seulement les œuvres vernaculaires qui présentent ces madrigalisms mais également la musique liturgique latine (*vento rapitur* ; *dirupisti vincula mea*). Pour [Burmeister, 1606], ces figures qui « parviennent à éveiller les passions par l'intervention de demi-tons étrangers » sont également nommées *pathopoeia*. Cette figure est souvent présente sans être liée à une *hypotyposis*. Le tableau ci-dessous regroupe la sélection des principaux exemples d'*hypotyposis* rencontrés dans le MM 51.

Tableau 8. 4 - Exemples d'hypotyposis dans la musique du MM 51.

N° de l'œuvre	Mesures	Mots	Description
4.	26-29	<i>murmuran</i> (murmurent)	Ecriture soudainement statique et homophonique
4.	29-36	<i>despenhados</i> (précipités)	Mouvement descendant et inégal en rythme pointé
5.	14.3	<i>peccata</i> (péchés)	Dissonance : 5 ^{te} diminuée
5.	44	<i>vento rapitur</i> (s'envole)	Rythmes plus rapides et inégaux
7.	4-5	<i>descendit</i> (descendue)	Des voix avec mouvements descendants en arpège (<i>catabasis</i>)
15.1.	3	<i>corriendo</i> (courrant)	Vocalise en valeurs plus rapides
15.2.	3		Vocalise en valeurs plus rapides (<i>catabasis</i>)
15.1.	7-8	<i>buelan</i> (volent)	Vocalises
15.1.	8-9	<i>suspenden</i> (se suspendent)	Mouvement en syncope en valeurs longues
15.2.	8-10		
15.3.	9-11		
15.2.	2	<i>ondas</i> (vagues)	Vocalise ondulant (<i>circulatio</i>)

¹⁵³ Dans la théorie et pratique musicales des XVI^e et XVII^e siècles, le # est associé à une nature *durum* et le b à une nature *mollis*. Voir [Smith, 2011], « Solmisation ».

8. Gestes stylistiques

15.2.	3-4	<i>corriendo</i> (courent)	Vocalise en valeurs plus rapides
15.3.	3-4		
16.	59-64	<i>Ai Jesus</i> (Ô Jésus)	Dissonances et chromatismes (<i>pathopoeia</i>)
24.	97, 99, 103, 109, 116, 118, 130	<i>muerte</i> (mort)	Introduction d'un dièse (#) et en mouvement ascendant
25.	28	<i>del suelo ao cielo</i> (du sol au ciel)	Saut de 8 ^{ve} ascendante (<i>anabasis</i>)
25.	30-32	<i>buela</i> (vole)	Vocalise ascendante (<i>anabasis</i>)
25.	84	<i>ligera</i> (légère)	Vocalise
25.	92, 98-99	<i>effetos de espuelas</i> (l'effet d'éperons)	Double dissonance (<i>pathopoeia</i>), <i>mi contra fa</i> , fausse relation
26.	30-34	<i>mors sanctorum eius</i> (voir mourir les siens)	Mouvements descendants (<i>anabasis</i>) par b-mol (b)
26.	43-46	<i>Dirupisti vincula mea</i> (Tu brisas les chaînes)	Dépassement de la tessiture (<i>hyperbolê</i>), cassure dans l'organisation rythmique et accélération rythmique

Ces madrigalises contiennent d'autres figures de style descriptives, rendues significatives par les dessins mélodiques illustrant les concepts des mots concernés : *anabasis* correspond à un mouvement ascendant ; *catabasis* correspond à un mouvement descendant ; *circulatio* correspond aux mouvements conjoints autour d'une note selon un dessin ondulatoire ; *hypobolê* et *hyperbolê* représentent un dépassement de la tessiture normale vers le bas ou vers le haut. En plus d'être utilisée pour illustrer un mot en *hypotyposis*, la syncope¹⁵⁴ est un procédé fréquent dans la musique écrite sous la mensuration C3, principalement vernaculaire, et généralement avec le noircissement de la notation blanche. Par exemple le motif *la vida cobra* qui clot le vilancico « 24. *Oy que los cielos se alegran* », est systématiquement en syncope, tout comme *trompas de plata* dans l'estribillo de *De penã en peña las ondas*, dans les diverses variantes.

Dans le manuscrit, nous rencontrons deux cas de dissonances hardies auxquelles Burmeister aurait possiblement attribué la désignation de *parrhesia* : dans la m. 8 de « *Rerum deus tenax vigor* » se trouve un *mi contra fa* ; et dans la m. 29 de « 22. *Ascendo ad patrem meum* » se trouve une seconde parallèle entre le 2^o Tiple et l'Alto (le moment où l'alto résout une dissonance, le 2^o Tiple débute un *transitus*).

¹⁵⁴ Pas exactement comme la *syncopatio* décrite par [Burmeister, 1606], que certains nomment également *ligatura*, mais plutôt la syncope rythmique au sens moderne.

Le MM 51 est également prolifique en phénomènes de répétition dont nous citerons quelques-uns. Les formes les plus simples sont la *palillogia*, correspondant à la répétition d'un mot, ou la *reduplicatio*, associée à la répétition de certains mots importants dans un membre de phrase. Elles sont notamment employées dans les interventions homophoniques en *tutti* dans le psaume « 26. *Credidi* »¹⁵⁵ et dans l'hymne « 14. *Christe redemptor omnium* »¹⁵⁶. Ces répétitions de mots ont généralement la forme de l'*anadiplose*, constituée par la répétition des mêmes notes dans la même voix¹⁵⁷ ; et occasionnellement en *gradatio*, définie par la répétition des mêmes notes sur d'autres degrés consécutifs dans la même voix¹⁵⁸.

Un autre cas très singulier de répétition d'un mot dans le MM 51 se trouve dans la *calenda* « 2. *Octavo calendas Januarii* ». Ici la répétition du mot *luna*, aux m. 14 et m. 18, est accompagnée de l'indication interprétative d'écho (*ecco*). Cette indication d'écho est unique dans le MM 51 mais, en réalité, très fréquente au sein des *Cartapácios* et toujours par la main du calligraphe majoritaire (A), fonctionnant comme un geste stylistique fréquent au sein des *Cartapácios*. La plupart des occurrences fait ressortir la répétition du même mot, mais nous rencontrons au MM 50 également unemanière très réaliste de reproduire l'écho avec le jeu de la répétition uniquement des dernières syllabes du mot, elles aussi signifiantes (*enseñais/señais* ; *calmas/almas*)¹⁵⁹. D'autres cas très particuliers de répétitions se trouvent dans le *vilancico* « 24. *Oy que los cielos se alegran* ». Comme nous l'avons vu dans l'étude des gestes compositionnels, l'auteur a vraisemblablement choisi d'ajouter *a posteriori* la répétition de deux mots : *suspenden* aux m. 11-13 et m. 22-24 ; et *congoxas* aux m. 17 et m. 28-29¹⁶⁰.

Enfin, dans le MM 51, nous rencontrons également certains cas d'emploi éloquent de silences notamment avec des pauses générales, sûrement liées à un but rhétorique-théâtral : c'est le cas de la m. 5 dans « 15.1. *De peña en peña las ondas* » et de la m. 83 dans « 15.8. *De peña en peña las ondas* ». Un autre emploi particulier de silences apparaît dans la mise en musique d'un mot en intermittence, détachant chaque syllabe avec un soupir : la déclamation *et tabescebam* aux

¹⁵⁵ *Mendax, mendax* à la m. 12 ; *omni populo eius, populo eius, eius* entre la m. 25 et 27 ; *omnis populi eius, populi eius, eius* entre la m. 57 et 59.

¹⁵⁶ *Natus, natus* à la m. 25 ; *nascendo, nascendo* aux m. 37-38 ; *laudans, laudans* à la m. 50.

¹⁵⁷ « 19. *Mirabilia testimonia tua* » (vol. 2, p. 261), m. 81-83.

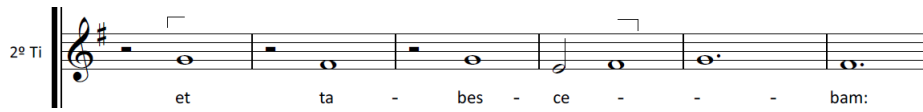
¹⁵⁸ « 19. *Mirabilia testimonia tua* » (vol. 2, p. 261), m. 83-86.

¹⁵⁹ MM 50, f. 53v (*enseñais/señais*) et f. 54 (*calmas/almas*).

¹⁶⁰ Ces répétitions constituent un effet stylistique commun en Espagne particulièrement dans les *seguidilla en echo*.

8. Gestes stylistiques

m. 261-263 dans « 20. *Clamavi in toto corde meo* » (exemple musical 8.1) et les mots *Ecce sic* aux m. 63-69 dans l'œuvre « 27. *Beati omnes* ».



Exemple musical 8.1 - « 20. *Clamavi in toto corde meo* », m. 261-266, 2º Ti.

Les cas exposés ci-dessus ne visent pas à l'exhaustivité, mais donnent uniquement une illustration de certains gestes stylistiques qui témoignent d'un indéniable engagement rhétorique dans les compositions musicales issues du *cartapácio* en étude, à l'image des courants dominants de l'esthétique musicale dans la péninsule ibérique, malgré l'absence d'études théoriques sur la question.

8.4. L'anonymat

Les profondes transformations culturelles au cours du XVII^e siècle entraînent l'accélération de l'individualité du musicien, rôle qui depuis le Moyen Age commence lentement à s'affirmer dans la société. Nous sommes, pourtant, loin du sens et du poids qu'il a de nos jours. En outre, il est toujours important de rappeler que nous sommes devant un paradigme totalement différent de celui de nos jours : cette musique est un moyen au service des offices religieux et ne représente jamais une fin en soi.

Dans le panorama général de l'activité culturelle ibérique au XVII^e siècle, comme ailleurs, le rôle du musicien semble généralement négligé. Les compositeurs et musiciens sont, en grande majorité, assimilables à des employés et des artisans au service de la cour et des différentes institutions ecclésiastiques. Ils ne sont jamais d'une origine sociale très haute et les meilleurs atteignent rarement ce niveau. Même à la cour, les opportunités de reconnaissance individuelle sont très restreintes et le nom des musiciens n'est que rarement présent dans les descriptions imprimées des divertissements royaux¹⁶¹. En bref, l'individualité du musicien est peu visible dans la société. Et ceci est probablement davantage vrai au sein d'une institution ecclésiastique. Les noms des musiciens se retrouvent, aujourd'hui, principalement dans les obituaires et rarement ailleurs, comme c'est le cas pour les musiciens de *Santa Cruz*.

Sans pourtant pouvoir mesurer réellement le poids de la règle de saint Augustin dans la philosophie concrète de vie chez les chanoines réguliers, il est intéressant de vérifier que le premier paragraphe de la règle établit que tous frères sont réunis pour habiter ensemble dans l'unanimité, que tout appartient à la communauté et que rien n'appartient à l'individu : « Ne dites pas *ceci m'appartient* ; mais que, pour vous, tout soit en commun » (« *Et non dicatis aliquid proprium, sed sint vobis omnia communia* »)¹⁶². Ce principe essentiel, commun à d'autres ordres

¹⁶¹ Voir [Stein, 2006], p. 456.

¹⁶² Pour un aperçu sur ce principe premier du mode de vie des chanoines réguliers, nous transcrivons ici la première règle de saint Augustin : « 1. Avant tout, frères très chers, aimons Dieu, aimons le prochain : ce sont les commandements qui nous sont donnés en premier. Et voici les prescriptions sur votre manière de vivre dans le monastère. Tout d'abord, pourquoi êtes-vous réunis sinon pour habiter ensemble dans l'unanimité, ne faisant *qu'un cœur et qu'une âme* en Dieu. Ne dites pas « ceci m'appartient » ; mais que, pour vous, tout soit en commun. Que votre supérieur distribue à chacun *le vivre et le couvert* non pas selon un principe d'égalité – ni vos forces, ni vos santés ne sont égales – mais bien plutôt selon les besoins de chacun. Lisez en effet les Actes des Apôtres : *Pour eux tout était en commun et l'on distribuait à chacun selon son besoin*. Ceux qui possédaient quelque chose quand ils sont entrés au monastère doivent accepter volontiers que tout cela soit désormais commun. Ceux qui n'avaient rien n'ont pas à chercher dans le monastère ce qu'au dehors ils n'avaient pu posséder. Qu'on leur donne toutefois ce que requiert leur mauvaise santé, même si auparavant leur pauvreté les empêchait de se procurer le nécessaire. Mais alors qu'ils ne se félicitent pas d'avoir trouvé vivre et couvert qu'ils n'auraient pu trouver tels au dehors !

religieux, a éventuellement un écho dans l'absence du sens de paternité de l'œuvre intellectuelle. L'inanité d'une signature est, en plus, confirmée certainement par une pensée très distante du concept moderne de droits d'auteur. Un *cartapácio* semble ainsi établir un paradoxe : c'est un cahier à la fois qui est l'œuvre généralement d'une seule personne, et qui exprime, involontairement, son individualité à travers des gestes multiples, tout en étant au service d'une communauté. Peut-être que ce paradoxe s'étend-il encore au sens de propriété des *Cartapácios* ? Chaque chanoine compositeur possède sans doute ses propres cahiers de musique (*cartapácios*) qui à sa mort sont restitués à la bibliothèque de la communauté¹⁶³.

Au sein des *Cartapácios* de Coimbra, nous rencontrons très peu d'œuvres attribuées à un auteur. Il est alors intéressant de les confronter aux divers gestes identifiés à partir de l'étude philologique du MM 51. La définition et l'analyse des divers gestes rencontrés dans notre manuscrit (gestes calligraphiques, gestes compositionnels, gestes de copie et gestes stylistiques), constituent ici les outils de confrontation avec les œuvres des *cartapácios* pour lesquelles un auteur est attribué.

Dans le MM 236, manuscrit le plus épais et le plus complexe de la collection, sont mentionnés sept auteurs auxquels des œuvres peuvent être attribués : *Fr. Fr^{co}. De S^{ta} Maria, Fr. Martins a Gracia (?)*, *Dom João de Santa Maria, Dom Gabriel de São João, Dom Fernando de São Joseph, Frei Antonio da Madre de Deus* et *Dom Theotonio da A[s]cenção*. Le tableau ci-dessous concentre les observations des gestes présents sur ces œuvres. Malgré certaines similitudes

Qu'ils n'aillent pas orgueilleusement, tête haute, parce qu'ils ont désormais pour compagnons des gens qu'auparavant ils n'auraient pas osé approcher : que leur cœur plutôt s'élève, sans chercher les vanités de la terre. Les monastères n'auraient d'utilité que pour les riches et non pour les pauvres, s'ils devenaient lieu d'humble abaissement pour les premiers, d'enflure pour les autres.

De leur côté ceux qui étaient antérieurement des gens considérés ne seront pas dédaigneux à l'égard de leurs frères venus de la pauvreté dans cette société sainte. S'ils cherchent à se glorifier, que ce ne soit pas de la richesse et du prestige de leur parenté, mais bien plutôt d'habiter en compagnie de frères pauvres. Qu'ils ne se vantent pas d'avoir tant soit peu contribué de leur fortune à la vie commune ; avoir distribué leurs richesses dans le monastère ne devrait pas leur causer plus d'orgueil que d'en vivre dans le monde. Tout autre vice se déploie en faisant faire le mal ; mais l'orgueil, lui, s'attaque même au bien que l'on fait, pour le réduire à néant. A quoi sert de distribuer ses biens aux pauvres, de se faire pauvre soi-même, si l'âme dans sa misère devient plus orgueilleuse de mépriser les richesses que de les posséder ? Vivez donc tous dans l'unanimité et la concorde et honorez mutuellement en vous, Dieu dont vous avez été faits les temples ». Voir [Verheyen, 1969], p. 417-437.

¹⁶³ Dans ce contexte, parmi la totalité des *Cartapácios*, voici l'unique témoignage d'une certaine proximité du calligraphe avec le support. Au f. 72v du MM 228, le calligraphe écrit dans une annotation marginale : « rentre ici celle [la section] qui est écrite au f. 86 dans mon écriture » (*entra aqui a que esta as fl.86 da minha letra*). En outre, le terme « mon écriture » (*minha letra*) est très curieux, étant donné que tout le manuscrit semble écrit d'une seule main. Peut-être faut-il considérer « mon écriture » non pas comme « ma main » mais comme « ma composition » ? Un message pour un autre calligraphe ? Un message pour celui qui fait les copies pour les musiciens ?

dans quelques natures de gestes, aucun témoignage n'est ici assez complet ou congruent pour que nous puissions établir un lien certain de paternité avec des œuvres du MM 51. Les gestes stylistiques sont ici observés avec une vue très large et seul un regard plus détaillé pourra dans l'avenir établir des considérations plus affirmatives pour chaque œuvre.

Tableau 8.5 - Observations des gestes dans les œuvres du MM 236 avec une attribution de paternité.

Folio	Auteur attribué	Observations œuvre	Gestes calligraphiques	Gestes compositionnels	Gestes de copie	Gestes stylistiques
131v	Fr. Fr ^{co} . De S ^{ta} Maria	Vernaculaire à 3 voix <i>sans guião</i> (très courte, possiblement incomplète)	Calligraphie A	Aucun	Aucun	Style <i>antico</i> ; effets d'écho
187	Fr. Martins a Gracia (?)	Latine à 4 voix	Calligraphie A, copie très propre	Aucun	Aucun	Style <i>antico</i>
191-198 212-220	Dom João de Santa Maria	Plusieurs <i>concertados</i> , sans texte	Calligraphie E	Aucun	Aucun	<i>Concertado</i> (contrepoints sur <i>cantus firmus</i>)
199	Dom Gabriel [de São João]	Vernaculaires à 4 voix sans <i>guião</i> (SSAT)	Calligraphie entre A ¹ et A ²	Aucun	Aucun	Style <i>concertato</i> (sans <i>guião</i> ?) ; effets d'écho
200	Dom Gabriel de São João					
253	D. Gabriel [de São João]	<i>Concertado</i> à 4 voix égales ¹⁶⁴	Calligraphie F		Corrections sur les clés (copie allographe ?)	<i>Concertado</i> (contrepoints sur <i>cantus firmus</i>)
240 (-244v)	Dom Fernando de São Joseph	Répons à 4 voix sans <i>guião</i>	Calligraphie B	Plusieurs (œuvres autographes ?)	Aucun	Principalement faux-bourdon ; passages en imitation
247 249 272v	Frei Antonio da Madre de Deus	<i>Concertados</i>	Calligraphie F	Aucun	Aucun	<i>Concertado</i> (contrepoints sur <i>cantus firmus</i>)
282v	Frei Antonio [da Madre de Deus]	<i>fugas de quarta sobre Amayor de Morales</i> (fugues sur un motif de Morales)				Fugues (absentes dans le MM 51)
261 (-265)	Dom Theotónio da A[s]cenção	<i>Dixit dominus</i> à 6 voix avec <i>guião</i>	Calligraphie A ²	Aucun	Certains (copie allographe ?)	sans polychoralité ; style <i>concertato</i>

¹⁶⁴ Dans la source : *Concertado. a 4. vozes iguais.*

Soulignons encore que les œuvres aux f. 240-244v du MM 236 présentent plusieurs gestes compositionnels qui prouvent visiblement qu'elles sont des œuvres autographes, d'une autre main que celle du MM 51. Selon cette hypothèse, il est alors possible que cette calligraphie, nommée B, soit de la main de *Dom Fernando de São Joseph* et, par conséquent, que ce chanoine soit le responsable de la notation du contenu du *cartapácio* MM 233, le plus tardif de la collection.

Dans le *cartapácio* MM 50, vraisemblablement écrit entièrement par la main du calligraphe A, se retrouve l'inscription *Fr. Gab*, devant l'avant-dernière portée du f. 22. Le musicologue Ernesto Pinho propose que cette signature raccourcie appartienne à *Frei Gabriel*, le frère régulier également appelé *Dom Gabriel de São João*¹⁶⁵. Et nous verrons que cette assertion est sans doute justifiée. Cette inscription timide semble être notée au début d'une section d'un *vilancico* en castillan pour voix seule avec *guião* (*Sobre las Ramas de un Sauce*), section associée éventuellement à d'autres fragments musicaux pour la même configuration qui se trouvent notés à partir du f. 18v sur les deux dernières portées des pages. Sur ces fragments, comme dans la totalité de ce manuscrit, nous rencontrons les mêmes gestes calligraphiques que dans le MM 51. Et nous observons également quelques gestes compositionnels analogues à ceux étudiés dans notre manuscrit. Nous pouvons, par conséquent, considérer un possible lien de paternité entre ces folios attribués à *Fr[ei]. Gab[riel]* et des œuvres du MM 51.

Deux autres manuscrits, écrits dans leur quasi-totalité par le calligraphe A, nous apportent, cependant, d'autres témoignages de paternité qui s'avèrent encore plus pertinents : le MM 240 et le MM 243. Sur le f. [0] du MM 240 se trouve, au centre en grandes lettres, le titre « *Cansonetas do Natal/ & Hymno de nosso Padr./ Dom Gabriel de S. João* » qui peut être traduit par « Chansons de Noël/ et hymne de notre Père [Saint Augustin]/ Dom Gabriel de São João »¹⁶⁶. Nous ne savons pas si la signature correspond à la totalité du contenu du *cartapácio* ou uniquement aux œuvres citées dans le titre. Dans notre observation nous considérons alors uniquement les œuvres citées, même si nous envisagions comme possible que plusieurs autres œuvres du manuscrit soient de Gabriel de São João. Le début du manuscrit (f. 1-16) contient, en

¹⁶⁵ [Pinho, 1981], p. 189.

¹⁶⁶ Nous ne pouvons pas assumer que la calligraphie de ce titre est produite par la main du calligraphe A, car c'est l'une des rares occasions dans les *Cartapácios* d'une écriture de taille si large, toutefois la majorité du contenu du manuscrit est clairement écrite dans les calligraphies A¹ et A².

effet, des œuvres vernaculaires pour Noël¹⁶⁷ et au f. 34-34v apparaît l'hymne dédié à saint Augustin¹⁶⁸. Ces œuvres sont alors, selon le titre du frontispice, attribuées à Dom Gabriel de São João, vraisemblablement le même chanoine que dans les œuvres du MM 236 (f. 199-200 et f. 253). Entre le f. 1 et le f. 16, sur les œuvres considérées par le dit titre, nous rencontrons exactement les mêmes gestes calligraphiques que le MM 51 (calligraphie, écriture graphique et notationnelle), tout comme des changements rythmiques, mélodiques et harmoniques dont nous avons établi qu'il s'agissait de gestes compositionnels¹⁶⁹ en tout point comparables aux corrections analysées dans notre manuscrit, lesquels attestent que cette œuvre est vraisemblablement autographe. En outre, la musique est également caractérisée par tous les gestes stylistiques identifiés dans le MM 51 (polychoralité avec techniques antiphonales, avec déclamation principalement homophonique et en contrepoint imitatif, avec l'introduction structurale du style *concertato*, avec plusieurs jeux rhétoriques et des échos¹⁷⁰, et en plus avec des parties instrumentales obligées¹⁷¹). De la même manière, sur l'hymne dédié à Saint Augustin les gestes calligraphiques et stylistiques sont clairement identiques à ceux du MM 51. Ces analogies dans les gestes calligraphiques, les gestes compositionnels et les gestes stylistiques avec le MM 51 renforcent l'idée d'un possible lien de paternité avec Dom Gabriel de São João.

Dans le MM 243, également écrit dans sa totalité par le calligraphe A, au début de la *Missa Al Rigor A7* (f. 41v), nous rencontrons dans le titre le nom *D. Gabriel*, possiblement une autre attribution à D. Gabriel de São João, cette fois-ci écrite sûrement selon la calligraphie A. Cette œuvre, qui occupe les f. 41v-58, offre également des gestes calligraphiques et des gestes compositionnels¹⁷² identiques à ceux étudiés dans le MM 51. Encore une fois, les gestes compositionnels semblent le témoignage d'une œuvre autographe. Et, enfin, cette messe à sept voix, avec *guião* et avec une partie probablement instrumentale (*vox de fora*), se caractérise de manière identique par des gestes stylistiques analogues à ceux rencontrés dans le MM 51 (toujours la polychoralité avec diverses techniques antiphonales, la déclamation principalement homophonique mais aussi en contrepoint imitatif aux endroits caractéristiques, l'application occasionnelle du style *concertato*¹⁷³, avec figures rhétoriques et des échos¹⁷⁴, etc.).

¹⁶⁷ Notamment : *Natal 1645. Hola hau Pastorcillos*, f. 1 ; *Pastorcillos templad los instrumentos*, f. 7v.

¹⁶⁸ *Himno de N.Pe. S^{to}.Aug^o : Quae obscura prius erant, Nobis plana faciens: Tu de verbis Salvatoris, dulcem panem conficis & propinas potum vitae de Psalmodum nectare.*

¹⁶⁹ Voir notamment folios 1, 1v, 2, 4 et 12.

¹⁷⁰ Voir notamment f. 1-2.

¹⁷¹ Voir f. 2v

¹⁷² Voir, entre autres, f. 41v, 44, 45, 46, 47.

¹⁷³ Voir, entre autres, f. 44v-45 et 46v.

¹⁷⁴ Voir f. 46v et 50.

Enfin, ces témoignages d'une incontestable similitude entre les gestes calligraphiques, les gestes compositionnels et les gestes stylistiques identifiés et analysés dans le MM 51 et ceux observés dans les œuvres avec une claire attribution à Dom Gabriel de São João nous amènent vers cette hypothèse : la calligraphie A est le produit de la main de Dom Gabriel de São João, ce chanoine musicien étant ainsi l'auteur des œuvres que nous avons considérées comme autographes dans le MM 51.

Cette proposition peut valider ainsi les observations dans le f. 22 du MM 50 (*Fr. Gab.* est vraisemblablement *Dom Gabriel de São João*)¹⁷⁵ et dans les f. 199-200 du MM 236 (ces œuvres attribuées à D. Gabriel de São João sont très probablement autographes). Elle peut également confirmer les copies allographes interrogées plus haut dans l'analyse des œuvres avec paternité du MM 236 : le calligraphe F copie Dom Gabriel de São João au f. 253 ; le calligraphe A, possiblement Dom Gabriel de São João, copie Dom Theotónio da A[s]cenção aux f. 261-265.

En réalité, la proposition d'une connexion entre Dom Gabriel de São João et une bonne partie de la production musicale à *Santa Cruz* au XVII^e siècle n'est pourtant pas inédite. En 1952, Mário de Sampayo Ribeiro, dans un article que nous avons déjà cité dans le premier chapitre de ce travail évoquant la lecture péjorative du XVII^e siècle musical portugais dans l'historiographie moderne, évoque :

« À cette période, les chanoines réguliers, avec Dom Gabriel de São João en tête, se consacrèrent dans la production de véritables monuments de mauvais goût, dans lesquels prédominent des parties pour les voix de fausset répétant toujours les mêmes pauvres diminutions mélodiques jusqu'à l'ennui, et auxquelles d'autres répondent en dialogue comme en écho »¹⁷⁶.

Malgré cette appréciation très négative du répertoire, nous insistons ici surtout la mise en valeur du rôle de Dom Gabriel de São João. Cela étant, ce chanoine musicien n'est cité nulle part ailleurs

¹⁷⁵ Nous ne savons pourtant pas pourquoi le musicien signe *Frei* possiblement vers 1647 (MM 50) et *Dom* possiblement vers 1645 (MM 240) et à nouveau *Dom* après 1648 (MM 243).

¹⁷⁶ « *Agora os cónegos regrantes, com Dom Gabriel de São João à testa, esmeravam-se na produção de verdadeiros monumentos de mau gosto, em que predominavam os falsetes glosando até o fastio os mesmos desenhos melódicos paupérrimos, para mais dialogados com outros que lhes respondiam como se fora o eco* ». [Sampayo Ribeiro, 1952], p. 68.

avant 1952 et très rarement par la suite jusqu'à nos jours, comme nous le verrons plus bas. Dans cette courte référence, sans aucune explication ou preuve scientifique additionnelle, Sampayo Ribeiro lance une hypothèse que ses pairs n'ont visiblement pas remarquée ou suivie. Sampayo Ribeiro, à qui l'on doit le sauvetage des *Cartapácios* de Coimbra au XX^e siècle, et qui paradoxalement jeta un regard très critique sur ce répertoire¹⁷⁷, a sûrement passé de longues heures à étudier ces manuscrits, notamment pour établir ces jugements.

Mais, finalement, qui est Dom Gabriel de São João ? Jusqu'à nos jours, nous n'avons presque aucune source biographique sur ce personnage. Ernesto Pinho cite un court mais expressif éloge trouvé dans l'obituaire de *Santa Cruz*¹⁷⁸. Sur le folio 90 de ce manuscrit, figure une note déclarant le chanoine décédé le 23 décembre (sans indication de l'année), de son nom Dom Gabriel de São João, presbytère canonique à *Santa Cruz* (*D^o Gabriel a S. Joanne Prbr Can. S. t.*)¹⁷⁹, comme étant un maître expert dans tous les arts de la musique (*Omnis Musicae Artis Magister Peritissimus*)¹⁸⁰. Dans le livre obituaire de la maison de *São Vicente* à Lisbonne, nous pouvons enfin confirmer la date sa mort : 23 décembre 1658¹⁸¹. Nous voyons ici quatre cases informatives, dont une n'est pas remplie : « *Nomina: D. Gabriel a S^{to} Joanne, Pc. / Monasteria: Ecclesiola / Ingressus: / Obitus: 23 Dec. 1658* ». Le monastère nommé *Ecclesiola* représente éventuellement le Monastère de Grijó à Gaia (Nord du Portugal), sans que puissions savoir si cela correspond au lieu de son décès.

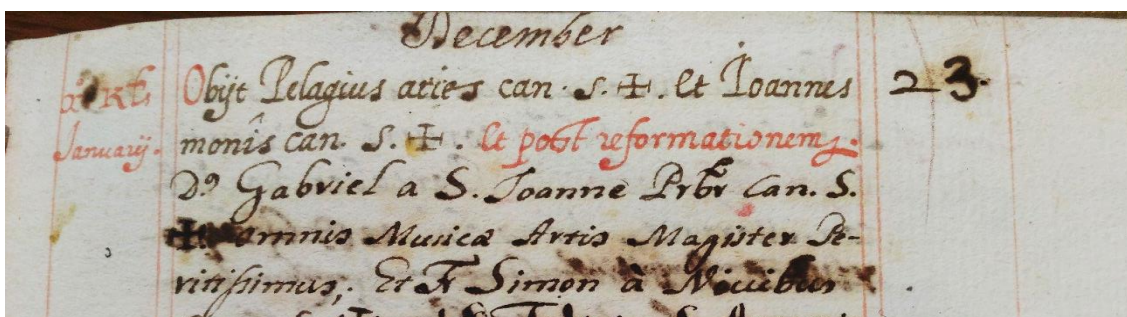


Figure 8.11 - Mention de Dom Gabriel de São João dans l'obituaire du Monastère de *Santa Cruz* : P-Cug ms 1741, f. 90.

¹⁷⁷ Voir « 1.4. L'histoire récente de la source » (vol. 1, p. 37) et « 1.2. Contexte historiographique » (vol. 1, p. 26).

¹⁷⁸ [Pinho, 1981], p. 189 ; P-Cug ms 1741, f. 90.

¹⁷⁹ En toutes lettres : *D. Gabriel a Sanctae Johanne, praesbiter canonicus de Sanctae Crucis.*

¹⁸⁰ Cette louange est assez extraordinaire car même Dom Pedro de Cristo, l'auteur d'une vaste œuvre musicale à *Santa Cruz*, ne reçoit aucun commentaire dans cet obituaire lors de sa mort le 16.12.1618 (P-Cug ms 1741, f. 88). Dom Pedro da Esperança (*D. Petrus ab spes*), à son tour, est cité le 24.06.1660 en tant qu'excellent musicien praticien (*insignis pulsator organorum*) toutefois sans aucune référence à ses qualités de compositeur (P-Cug ms 1741, f. 44v).

¹⁸¹ P-Ln ms 1363, f. 61.

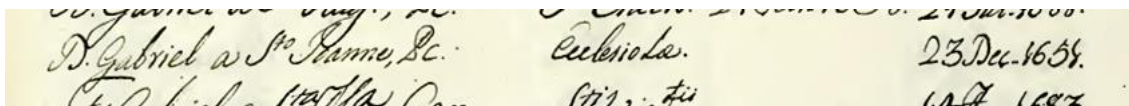


Figure 8.12 - Mention de Dom Gabriel de São João dans l'obituaire du Monastère de São Vicente : P-Ln ms 1363, f. 61.

Après sa mort, le nom de Dom Gabriel de São João est systématiquement absent de toute l'historiographie portugaise¹⁸² jusqu'à la citation de Sampayo Ribeiro : rien dans la *Bibliotheca Lusitana* (1741-1759) de Diogo Barbosa Machado¹⁸³, ni dans *O Dicionário Biográfico de Músicos Portuguezes* (1771) de José Mazza¹⁸⁴, ni dans *Os Músicos Portuguezes* (1870) de Joaquim de Vasconcellos, ni dans *O Dicionário Biográfico de Músicos Portuguezes* (1900) de Ernesto Vieira et rien encore dans *Subsídios para a História da Música em Portugal* (1932) de Francisco Matos Sousa Viterbo.

Enfin, en 1952 son nom est cité par Mário de Sampayo Ribeiro pour la première fois dans l'histoire récente¹⁸⁵. Rui Vieira Nery, dans l'ouvrage *Para a História do Barroco Musical Português* de 1980, fait référence à Dom Gabriel de São João comme appartenant à un groupe d'auteurs « fantômes » de musique pour ensembles instrumentaux, citant notamment les manuscrits MM 52, MM 236 et MM 243¹⁸⁶. En 1985, Nery publie un article dédié à ce répertoire où sont transcrits notamment deux *concertados* attribués au compositeur¹⁸⁷. Et en 1991, le musicologue fait à nouveau référence à Dom Gabriel, uniquement dans une brève citation¹⁸⁸.

En 1981, Ernesto Pinho, dans sa monographie sur l'activité musicale à *Santa Cruz*, décrit Dom Gabriel de São João comme un compositeur et joueur (*tangedor*) envoyé de *Santa Cruz* de Coimbra à *São Vicente* de Lisbonne en 1624 pour servir en tant que musicien¹⁸⁹. Il mentionne encore les manuscrits où Dom Gabriel semble être cité comme auteur (MM 50, MM 236,

¹⁸² Il nous semble, toutefois, important de remarquer que cette historiographie antérieure à 1950 est principalement basée sur des sources conservées à Lisbonne et sur l'*Index* de D. João IV – ouvrage dans lequel, étonnement, aucune musique de Coimbra n'est mentionnée.

¹⁸³ Étudiée dans [Nery, 1984].

¹⁸⁴ Manuscrit conservé dans la Bibliothèque Publique d'Évora, présenté et étudié dans [Mazza, 1944-1945].

¹⁸⁵ [Sampayo Ribeiro, 1952], p. 68.

¹⁸⁶ [Nery, 1980], p. 32-33 : « [...] nós próprios temos inventariadas e em curso de transcrição algumas dezenas de obras portuguesas da primeira metade do século XVII para conjuntos instrumentais, compostos por autores «fantasmas» como D. António da Madre de Deus, D. Teotónio da Cruz, D. João de Santa Maria e D. Gabriel de São João. [n.b.p.] Conservadas nos Manuscritos Musicais 52 (já analisado por Manuel Joaquim), 236 e 243 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra ».

¹⁸⁷ [Nery, 1985], p. 21. La référence à Dom Gabriel de São João par Nery présente une faute dans la date de décès du compositeur : c'est bien 1658 et non pas 1651 comme indiqué.

¹⁸⁸ [Nery, 1991], p. 59.

¹⁸⁹ [Pinho, 1981], p. 189-190.

MM 240), mais oublie l'attribution dans le MM 243. Pinho considère aussi que le manuscrit MM 53 a appartenu au chanoine, grâce à sa signature dans la première page¹⁹⁰.

Paulo Estudante, dans sa thèse en 2007, fait référence à Dom Gabriel de São João comme un compositeur de musique instrumentale (*concertados* du MM 236) et d'œuvres vocales avec présence instrumentale obligée (*chansoneta* dans le MM 240 et messe *Al Rigor* dans le MM 243)¹⁹¹. Et enfin, dans le dictionnaire Grove, nous ne rencontrons toujours aucune information sur Dom Gabriel de São João.

Avec cette analyse, et l'hypothèse qu'il en ressort, nous ne souhaitons pas entrer dans une enquête *quixotesque* sur la paternité des œuvres anonymes présentes dans les *Cartapácios* et concrètement dans le MM 51. Nous sommes convaincus qu'une attribution de paternité à une œuvre religieuse qui semble insouciamment anonyme est une préoccupation encyclopédique moderne. Toutefois, d'après l'étude philologique que nous avons menée et les caractéristiques des nombreux gestes des plumes des chanoines calligraphes, nous nous trouvons face à un faisceau de preuves mettant en évidence les liens entre les diverses données issues des sources. Dans ce cheminement méthodologique, le nom de Dom Gabriel de São João s'affirme comme étant vraisemblablement celui du calligraphe principal de la collection des *Cartapácios* de Coimbra et donc l'auteur des œuvres considérées autographes dans le MM 51¹⁹².

¹⁹⁰ Le MM 53 présente effectivement la signature *Dom Gabriel de S. João* au f. [0] et, curieusement ou pas, c'est le livre copié entre 1580 et 1600 où se trouve la concordance avec le motet *Exultemus et laetemur* qui ouvre le MM 51. Concernant le sens de propriété d'un cahier par un chanoine régulier nous nous prononcerions avec plus de précaution.

¹⁹¹ [Estudante, 2007], p. 289 et 313.

Estudante reproduit la faute sur l'année de décès du compositeur (1651 à la place de 1658), probablement suivant la référence de [Nery, 1985], 21.

¹⁹² Les œuvres du MM 51 considérées autographes, et donc attribuables à Dom Gabriel de São João, sont toutes les pièces à l'exception des numéros 1, 16 et 17. Pour l'étude des œuvres considérées autographes dans le MM 51, voir « 6. Gestes compositionnels » (vol. 1, p. 239).

Considérations générales

Cahier d'usage personnel d'un musicien

L'étude philologique, organisée selon les quatre catégories de gestes ici considérées, fait émerger une image possible de la fonction originale du support. Selon les observations présentées et analysées au cours de cette partie, le MM 51 est, très certainement, un cahier à usage personnel principalement constitué de travaux en cours et très éloigné d'un livre qui obéit à une mise en page.

D'après l'étude des gestes calligraphiques, le MM 51 se caractérise par une grande homogénéité. Le manuscrit est entièrement noté par une seule main. C'est une calligraphie libre et à main levée, sans le soin caractéristique d'une copie mise au propre pour archive, ni procédés systématiques de notation. La musique, les barres de mesure et le texte semblent notés alternativement sans un ordre systématique établi et dans un court laps de temps. Le calligraphe emploie en effet des gestes calligraphiques tout à fait typiques d'un manuscrit de travail, souvent nommé *borrador* dans l'espace ibérique. Des indications extra-musicales évoquent également ce caractère de manuscrit de travail en cours, vraisemblablement un stade intermédiaire dans le travail d'écriture. Le cahier est rempli chronologiquement, suivant trois grandes fêtes liturgiques : célébrations de Noël de 1649, d'Ascension de 1650 et du *Corpus Christi* [de 1650]. Mais de nombreuses discontinuités dans la notation, tout comme des ratures abondantes, éloignent la possibilité d'une exécution musicale directe. L'unique calligraphe est portugais et peut être identifié comme le calligraphe principal des *Cartapácios* car sa main semble être présente dans quinze des seize manuscrits qui composent la collection.

De nombreux gestes compositionnels témoignent du travail personnel d'un musicien. La notation est pratique et généralement créative : nombreuses corrections et révisions de rythme, de mélodie et d'harmonie qui attestent des changements d'écriture et nous permettent de concevoir vingt-quatre œuvres comme autographes, parmi les vingt-sept contenues dans le manuscrit.

Divers gestes de copie confirment une notation libre et fonctionnelle qui entraîne notamment des oublis et des lapsus. Les trois œuvres n'étant pas considérées autographes sont un motet (1.), copié probablement d'après un manuscrit de la fin du XVI^e siècle (MM 53) avec quelques divergences, et deux œuvres vernaculaires (16. et 17.) qui semblent être des copies allographes où le contrepoint semble être analysé par le copiste.

Les gestes stylistiques témoignent de la communion de divers types d'écriture musicale. La musique qui remplit le *cartapácio* est principalement écrite pour huit voix en polychoralité et souvent avec l'introduction du style *concertato*, mais également caractérisée par une grande variété de procédés compositionnels, de textures polyphoniques et d'approches à l'emploi du *guião*. La variété de l'écriture visible dans le MM 51 est probablement un reflet de la richesse esthétique en usage à *Santa Cruz* au milieu du XVII^e siècle.

À la suite de cette étude philologique et stylistique, et de la comparaison entre les divers gestes du MM 51 avec ceux présents dans les œuvres des *Cartapácios* avec une attribution d'auteur, nous émettons comme hypothèse que Dom Gabriel de São João (†1658) serait l'auteur des œuvres considérées comme autographes dans le MM 51 ainsi que le calligraphe principal des *Cartapácios* de Coimbra.

Jessie Ann Owens, dans son ouvrage sur les méthodes de travail des compositeurs entre 1450 et 1600 à travers l'analyse de sources manuscrites, *Composers at work*, distingue deux grandes familles de manuscrits : les manuscrits privés et les manuscrits publics¹⁹³. Toutes les qualités observées dans le MM 51 désignent clairement ce manuscrit comme un cahier de nature privée appartenant probablement au calligraphe qui semble être un chanoine compositeur. La chercheuse établit également trois catégories dans le processus du travail d'écriture : l'ébauche (*sketch*) ; le brouillon (*draft*) ; et la copie (*fair copy*)¹⁹⁴. Comme le considère Paulo Estudante¹⁹⁵

¹⁹³ [Owens, 1997], p. 108-134.

¹⁹⁴ [Owens, 1997], p. 110-111.

¹⁹⁵ [Estudante, 2007], p. 447.

dans sa lecture de J. A. Owens¹⁹⁶, « une ébauche est un début, un brouillon est un travail remanié, et une copie est la mise au propre de l'œuvre, susceptible tout de même de quelques corrections ultérieures ». Nous considérons que le MM 51, bien que postérieur à la période étudiée par Owens, est un manuscrit qui peut être défini en conformité avec cette thèse. Selon ces principes, les gestes analysés dans le *cartapácio* convergent clairement vers l'identification d'un brouillon, une phase intermédiaire entre les esquisses compositionnelles et la copie mise au propre pour l'exécution musicale. Plus précisément, il s'agit d'un stade intermédiaire en ce qui concerne la notation mais, en termes compositionnels, nous sommes près de l'œuvre achevée. Il manque essentiellement la distribution du texte, toujours absente dans la totalité des voix, et occasionnellement le *guião*.

Dans le processus de notation des œuvres et sections à huit voix, les parties graves semblent écrites en premier, puis les parties aiguës. Le *guião* est vraisemblablement noté en dernier¹⁹⁷, et son écriture demeure, en effet, occasionnellement inachevée. Concernant la distribution des voix dans la partition, les voix graves sont contiguës, probablement pour faciliter l'écriture du *guião*, qui semble être élaboré sur ce support et non avant. Les premières portées sont, généralement, réservées aux voix avec des passages solistes. Ces procédés semblent témoigner de la fonctionnalité de la distribution des voix, pour faciliter la lecture et l'écriture, ce qui renforce la fonction pratique du support pour la composition. Les ébauches hypothétiques, d'après lesquelles le calligraphe écrit, ne sont certainement pas susceptibles d'être systématisées. Toutefois il était peut-être question d'y noter surtout les parties graves de chaque chœur, quelques mélodies principales et probablement pas le *guião*. Les copies mises au propre ultérieurement, pour l'exécution musicale, sont sûrement élaborées par le calligraphe lui-même, ou par quelqu'un de proche, au vu des difficultés de lecture provoquées par les révisions et des indications extra-musicales à l'occasion des discontinuités dans les œuvres. Les hypothèses d'interprétation philologique et génétique restent néanmoins ouvertes.

Dans le contexte ibérique, Carmelo Caballero Fernández-Rufete identifie les *cartapacios* de Coimbra comme étant semblables aux *borradores* ou *borrones* espagnols, notamment à ceux de Miguel Gómez Camargo (1618-1690) : des cahiers de musique au format de partition, appartenant généralement au maître de chapelle, utilisés pour composer et pour noter la

¹⁹⁶ [Owens, 1997], p. 135-154.

¹⁹⁷ Pour une possible exception voir « 6.2.4. Corrections motiviques et harmoniques » (vol. 1, p. 253).

musique d'autres compositeurs, et exprimant une communion de genres et répertoires¹⁹⁸. Selon Caballero Fernández-Rufete, le maître de chapelle a trois rôles : enseigner la musique, diriger la chapelle et composer¹⁹⁹. L'activité de composition implique de fournir de la musique, en latin et en langue vernaculaire, pour toutes les cérémonies liturgiques selon la fête célébrée. Pour l'organisation de la musique latine, le responsable peut puiser dans les archives abondantes de la bibliothèque. Mais en ce qui concerne la musique vernaculaire, le labeur implique de commander des textes à des poètes, de les écrire lui-même ou encore de composer de la musique sur des textes préexistants (le cas de *De peña en peña las ondas*). Le maître de chapelle semble également pouvoir recevoir des commandes d'œuvres de la part d'autres institutions. Dans le *Rol dos cónegos Regrantes de Santo Agostinho*, le chroniqueur D. Gabriel de Santa Maria dit que D. Pedro de Cristo était recherché par tous les monastères de frères et de sœurs par son talent de compositeur de *chansonetas* et de musique joueuse²⁰⁰. En réalité, plusieurs *cartapácios* présentent des indications qui évoquent des commandes faites par d'autres institutions dans Coimbra et dans d'autres villes : notamment *Sta. Clara Coimbra ; Sta. Anna. Coimbra ; Braga ; Guimarães ; Lorvão ; Villalonga*. Ceci peut justifier notamment l'indication *Braga* dans le titre de la calenda du MM 51 « 2. *Octavo calendas Januarii* », témoignant de l'utilité du cahier pour l'écriture d'œuvres au service non seulement de *Santa Cruz* mais également d'autres institutions²⁰¹.

En somme, contrairement aux nombreux manuscrits du XVI^e siècle conservés à la P-Cug et issus de *Santa Cruz*, le MM 51 ne semble à aucun moment avoir fonctionné comme un *livro de façistol*²⁰², ou en tant que livre d'archive. Le MM 51 semble être un ouvrage individuel et d'utilité privée, probablement de Dom Gabriel de São João. Le cahier sert surtout à la composition, en tant que support indispensable dans une phase intermédiaire du processus, probablement après des ébauches et avant les copies pour l'exécution. Il semble servir également à la copie d'œuvres d'autres auteurs. Ceci étant, le *cartapácio* peut avoir eu un rôle secondaire d'archive, dépôt des

¹⁹⁸ « [...] el tipo de manuscrito en el que encontramos estos fragmentos profanos es muy similar a los borradores de Camargo. Son básicamente "borrones" de villancicos en formato de partitura, y éste es el género principal que transmiten; no obstante, el copista – posiblemente el compositor y maestro de capilla del monasterio – aprovechó los espacios en blanco y los márgenes de los folios para anotar las composiciones profanas que llegaban a sus manos, o bien que él componía. » [Caballero Fernández-Rufete, 1997], p. 22.

¹⁹⁹ [Caballero Fernández-Rufete, 2004], p. 121-122.

²⁰⁰ « [D. Pedro de Cristo] deixou muita musica composta e particularmente tinha graça pêra chansonetas, e musica alegre e por tal era buscado de todos os mosteiros de freyras e d& frades » : [Azevedo, 1918], p. 175.

²⁰¹ Cette question est fondamentale pour une réelle compréhension du tissu musical intra et inter-urbain et définitivement à approfondir lors d'une étude de l'ensemble des *Cartapácios*.

²⁰² *Livro de façistol* est la désignation du livre réservé au lutrin pour l'exécution musicale.

nombreuses œuvres qui ont servi l'institution. Sa reliure en parchemin et sa numérotation, commune pour les seize manuscrits de la collection, témoignent probablement d'un souci, postérieur, de rangement et d'archivage.

TROISIÈME PARTIE
Vers l'exécution musicale

Dans cette partie du travail sont exposées certaines réflexions sur l'exécution du répertoire. Il est ainsi nécessaire de prendre en compte ici une méthodologie quelque peu différente de celle des deux premières parties du travail. Le discours scientifique sera parfois fragmenté car il trace un parcours méthodologique partagé entre l'expérience pratique, l'emploi de directives historiquement informées et la considération de quelques indications de caractère interprétatif présentes dans les *Cartapácios*. Ce parcours nourrit directement l'exécution du répertoire, dans un aller-retour perpétuel entre réflexions et résultats sonores, entre recherche et pratique. Les expérimentations sont forcément filtrées par notre inévitable oreille contemporaine, par notre goût personnel et par des résistances multiples installées dans le monde de la « musique ancienne ».

Pour ce travail de laboratoire musical, nous avons créé l'ensemble *Capella Sanctae Crucis*¹, composé d'un total de huit chanteurs et neuf instrumentistes. Le travail pratique a pu être développé grâce à des résidences artistiques au *Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos*, à l'Université de Coimbra, au CNSMD de Lyon, au Centre Culturel de Rencontre d'Ambronay et à la Cité de la Voix à Vézelay.

Nous regroupons nos réflexions selon trois préoccupations : la hauteur du son ; les voix ; et les instruments. À propos de la hauteur du son, se pose la problématique des transpositions, de leurs expériences et de leur relation avec les clés et les modes. Concernant les voix nous proposons, tout d'abord, une conception des qualités vocales à *Santa Cruz*. Sont également mises en évidence la pratique des *glosas* et l'exécution du plain-chant (un seul extrait) du

¹ Pour un calendrier des activités de la *Capella Sanctae Crucis* pendant la période de ce travail, voir l'« Annexe H » (vol. 1, p. 412). Pour plus de renseignements, voir www.capellasanctaecrucis.com.

MM 51. Au regard des instruments, en plus de l'évaluation de leur présence dans la musique vocale sacrée, nous étudions la pratique de l'*alternatim* dans ces multiples solutions.

Nous nourrissons encore le discours avec deux exercices de reconstruction : pour les voix, l'exécution d'un chant sur un texte sans musique ; et pour les instruments, l'écriture d'un *guião* vraisemblablement inachevé.

Chapitre 9

La hauteur du son

9.1. Transpositions, modes, clés

Principes généraux des transpositions

Au moment de l'exécution de la musique du MM 51, nous sommes tout d'abord confrontés au choix de la hauteur du son. Au-delà de la question du diapason, observée dans un second temps à la fin du présent chapitre, il est important de prendre conscience que dans le contexte de la source primaire, la notation n'est pas indicatrice d'une hauteur absolue du son. En effet, la définition de la hauteur du son lors de l'exécution de musique vocale sans instruments ne pose aucun problème théorique ni pratique. Cependant, l'accompagnement instrumental (notamment le *guião*) oblige à une logique de transpositions lors de l'exécution. Ces transpositions sont intimement liées à la théorie des modes et à l'emploi des clés. L'interprétation des modes a toujours été sujet à controverse, aujourd'hui comme aux XVI^e et XVII^e siècles², mais les principes qui les régissent sont, à l'unanimité, la *finalis*³ et l'*ambitus*⁴. L'emploi des clés, plus facile à décrire, bien que son explication pratique ne fasse pas l'unanimité

² Voir [Wiering, 2001], p. 85-89.

³ La *finalis* est la note sur laquelle repose le mode.

⁴ Dans la polyphonie nous considérons principalement la voix de ténor pour analyser l'*ambitus*. Voir [Wiering, 2001], p. 10-20.

dans l'historiographie, est établi selon la normalisation des tessitures polyphoniques et par le refus de lignes supplémentaires en dehors de la portée. Les clés peuvent être décrites selon deux systèmes principaux : les clés graves (normalement *c1 c3 c4 F4*) et les clés aiguës (normalement *g2 c2 c3 c4*)⁵. Le tableau suivant résume, selon Rudolf Rasch, la façon avec laquelle la combinaison de la *finalis*, de l'armure et des clés détermine un mode.

Tableau 9.1 - Détermination du mode d'une composition, selon [Rasch, 2001], p. 410.

<i>Finalis</i>	Armure	Clés	Mode
D	Rien	Graves Aiguës	I II
	♭	Graves Aiguës	IX transposé X transposé
E	rien	Graves Graves	III IV
	♭	Graves Aiguës	VI (XII transposé) V (XI transposé)
G	Rien	Graves Aiguës	VIII VII
	♭	Graves Aiguës	II transposé I transposé
A	Rien	Graves Aiguës	X IX
	♭	Aiguës Aiguës	IV transposé III transposé
C	Rien	Graves Aiguës	XI XII
	♭	Graves Aiguës	VII transposé VIII transposé

Le choix du mode d'une composition, et donc de sa *finalis* et de son ambitus, peut conditionner ou obliger l'écriture au système de clés aiguës mais cette transposition est une affaire de notation et non pas de hauteur du son lors de l'exécution. Les deux variantes de notation d'un mode (clés graves et clés aiguës) peuvent, en effet, être exécutées à la même hauteur⁶. Il est aujourd'hui généralement admis par les chercheurs que l'emploi des clés aiguës dans la polyphonie vocale implique une transposition vers le grave⁷. Dans des sources musicales espagnoles vernaculaires et contemporaines des *Cartapácios*, la transposition vers le grave d'œuvres écrites en clés aiguës est également avérée. Caballero Fernández-Rufete fait

⁵ Les systèmes de clés graves et aiguës peuvent être également nommés de grandes clés et petites clés (ou encore, selon les termes italiens établis aujourd'hui, *chiavi naturali* et *chiavette*).

⁶ Pour des témoignages de ce fait, voir [Rasch, 2001], p. 414.

⁷ [Parrot, 1984, 2004], [Barbieri, 1991, 2009], [Kurtzman, 1994], [Nelson, 1994] et [Rasch, 2001].

remarquer qu'un certain *tono* « *Diz que era como una nieve* » se trouve écrit tant en clés aiguës que transposé à la quarte inférieure⁸.

Afin que les modes restent à l'intérieur du système diatonique guidonien, appelés dans les sources ibériques « modes naturels » ou « modes réguliers »⁹, le principe général préférentiel des transpositions est le suivant : une transposition à la quarte inférieure lorsque l'armure présente un \flat (la transposition annule le \flat) ; et une transposition à la quinte inférieure lorsque l'armure ne présente pas de \flat (la transposition ajoute le \flat)¹⁰. Le tableau suivant expose, selon ce principe, les solutions de transpositions vers le grave lorsque la musique est écrite en clés aiguës.

Tableau 9.2 - Solutions de transposition vers le grave lorsque la musique se trouve écrite en clés aiguës.

Mode	Écrit		Transposé		
	<i>finalis</i>	armure	<i>finalis</i>	armure	transposition
I	G	\flat	D	Rien	4 ^e en dessous
II	D	rien	G	\flat	5 ^e en dessous
III et IV	A	\flat	E	Rien	4 ^e en dessous
V et VI	F	\flat	C	Rien	4 ^e en dessous
VII	G	Rien	C	\flat	5 ^e en dessous
VIII	C	\flat	G	Rien	4 ^e en dessous
IX	A	Rien	D	\flat	5 ^e en dessous
X	D	\flat	A	Rien	4 ^e en dessous
XI	F	\flat	C	Rien	4 ^e en dessous
XII	C	Rien	F	\flat	5 ^e en dessous

Ces principes théoriques sont néanmoins régulièrement contestés dans la pratique et de nombreux traités proposent diverses solutions alternatives de transpositions, presque autant de solutions que de traités. La problématique de la transposition, notamment dans la péninsule ibérique, lors de l'exécution avec instruments, est abondamment décrite depuis Juan Bermudo

⁸ [Caballero Fernández-Rufete, 1997], p.72.

⁹ [Nelson, 1994], p. 243.

¹⁰ Ces répertoires sont pourtant encore souvent exécutés sans aucune transposition et avec une combinaison de voix qui oblige à beaucoup de voix aiguës. Dans quelques éditions modernes de musique issue de *Santa Cruz*, nous rencontrons également des transpositions une seconde ou une tierce plus bas ce qui, comme le dénotent également les traités historiques, rend moins pratique l'accompagnement par les instruments, spécialement ceux ayant un accord fixe (un orgue ou une harpe dans un tempérament mésotonique au $\frac{1}{4}$ de comma ne pourront que très difficilement élaborer l'accompagnement avec trois et quatre altérations à l'armure) : voir [Matta, 2008] et [Matta, 2011].

(*Declaración de instrumentos musicales*, 1555) jusqu'à Francisco Valls (*Mapa armónico*, 1742). Dans une étude sur la façon dont l'intégration de la musique d'orgue dans l'exécution des psaumes et cantiques définit la hauteur du chant (« Alternatim Practice in 17th-Century Spain: The Integration of Organ Versets and Plainchant in Psalms and Canticles »), Bernadette Nelson observe plusieurs propositions qui témoignent du sens utilitaire des transpositions au service de la musique vocale liturgique¹¹. B. Nelson fait encore état de l'application de transpositions modales « accidentelles ». Ces dernières sont décrites pour la première fois par Juan Bermudo indiquant que « tous les modes qui sortent des quatre lettres finales [*D, E, F* et *G*] sont nommés accidentels »¹². Comme nous le verrons, ces « modes accidentels » sont également décrits dans la théorie issue de *Santa Cruz*, sans pourtant l'emploi de ce terme.

L'observation de la théorie au sein des *Cartapácios*

Au sein des *Cartapácios*, dans le volumineux MM 236 (aux f. 226-236), se trouvent des écrits de théorie musicale, probablement copiés d'après différents traités, qui demeurent méconnus de l'historiographie moderne¹³. Dans ces extraits, nous rencontrons notamment des passages qui donnent des informations relatives à la pratique des transpositions associée à l'emploi des modes et des clés.

Au f. 233-233v, vraisemblablement sous le titre *Outra Arte de contraponto de outro author e Arte de Canto Chão* (Un autre Art de contrepoint d'un autre auteur et Art de Plain-chant, au f. 229), la théorie modale est décrite en concordance avec la doctrine établie depuis le Moyen Âge et qui circule dans toute l'Europe pendant le XVI^e et XVII^e siècles¹⁴ : les modes (ou tons) sont au nombre de huit ; les I^{er} et II^e modes finissent sur *D* ; les III^e et IV^e modes finissent sur *E* ; les V^e et VI^e modes finissent sur *F* ; les VII^e et VIII^e finissent sur *G* ; les modes impairs – authentiques – sont ici nommés *mestres* (maîtres) et les modes pairs – plagaux – sont désignés par le terme *discipulos* (disciples) ; les modes *mestres* ont un *ambitus* d'une quinte plus une quarte au-dessus de la

¹¹ « *The choise of pitch for the reciting note of the psalm tones, when performing these in alternation with the organ, was clearly one to be regulated according to both the needs of the choir and the pitch and tuning of the organ itself* ». [Nelson, 1994], p. 244. Pour l'analyse des diverses sources primaires, voir principalement [Nelson, 1994], p. 244-251.

¹² « *Todos los modos que salen de las quatro letras finales [...] son dichos accidentales* » : [Bermudo, 1555], livre 4, chap. 26, f. 73v.

¹³ Ces écrits semblent être de la main du calligraphe B. La grande proximité codicologique entre le MM 236 et le MM 51 valide indubitablement l'observation de ces extraits théoriques.

¹⁴ Ceci parallèlement aux propositions de douze modes par Glareanus (*Dodecachordon*, 1547), Zarlino (*Institutioni harmoniche*, 1558) et leurs disciples, tout comme parallèlement à une lente simplification pratique vers une tonalité majeure-mineure, au cours du XVII^e siècle.

finalis et les modes *discipulos* ont un *ambitus* d'une quinte au-dessus de la *finalis* et une quarte en dessous de la *finalis*. Le théoricien décrit ensuite les solutions de transpositions pour tous les tons, qui nous confirme que le système de clés employé est indicateur des transpositions à effectuer : quand la clé du *tiple* est de *g solreut* (clés aiguës) la harpe ou l'orgue doivent jouer une quarte ou une quinte en dessous ; et quand la clé du *tiple* est de *c solfaut* (clés graves) aucune transposition n'est appliquée et les instruments jouent comme c'est écrit (*naturalmente*).

Tableau 9.3 - Indications de transpositions dans *Outra Arte de contraponto de outro author e Arte de Canto Chão* (MM 236, f. 233v).

Mode	Tiples en clé <i>g solreut</i>	Tiples en clé <i>C solfaut</i>
I	$G \rightarrow D ; D \rightarrow A$ 4 ^e en dessous	[D] sans transposition
II	$A \rightarrow D ; E \rightarrow A$ 5 ^e en dessous	G sans transposition
III	$E \rightarrow A ; B \rightarrow E$ 5 ^e en dessous	E sans transposition
IV	$E \rightarrow B$ 4 ^e en dessous	A ou E sans transposition
V	$C \rightarrow F$ 5 ^e en dessous	G (?) [sans transposition]
VI	$B \rightarrow F$ 5 ^e en dessous	F [sans transposition]
VII	$G \rightarrow D ; D \rightarrow A$ (avec ##) 4 ^e en dessous	D sans transposition
VIII	$C \rightarrow G ; G \rightarrow D$ [avec #] 4 ^e en dessous	G [sans transposition]

Observons que ces explications ne reproduisent pas la description générale des modes de Rudolf Rasch ni les principes généraux des transpositions décrits plus haut. Remarquons qu'il n'y a pas de systématisme et que les transpositions apportent notamment des solutions avec altérations (ou accidents) en dehors de la main guidonienne (un ou deux # dans l'armure), comme observé dans les sources espagnoles. Ces principes alternatifs ont pu davantage nourrir le fonctionnement concret des transpositions des œuvres de notre manuscrit.

Toujours dans le MM 236, dans un autre passage (f. 235v), sous le titre *Breve tratado de como se hão de por a órgão os quírios psalmos e canticos slemnes* (Bref traité sur comment doivent se mettre à l'orgue les kyries, psaumes et chants solennels), le théoricien est plus descriptif sans être systématique. Il indique les accidents dans l'armure et les syllabes de solmisation qui doivent d'être prononcées sur les clausules. Sans mention générale sur les transpositions, nous pouvons pourtant vérifier sa pratique dans les indications sur le fonctionnement de chaque mode. L'ajout d'un ou deux \sharp à l'armure est encore observé comme une solution de transposition tout comme une transposition d'un ton.

Tableau 9.4 - Indications sur les modes dans *Breve tratado de como se hão de por a órgão os quírios psalmos e canticos slemnes* (MM 236, f. 235v)

Mode	Finalis	Indications
I	D	-
II	G	Avec \flat
III	E	Clausule sur <i>g</i> (<i>sol</i> et <i>mi</i>) ; clausule sur <i>b</i> (<i>mi</i>)
IV	E	Clausule sur <i>a</i> (<i>la</i>)
V	C	Vu que cela devient grave il peut se jouer sur D avec $\sharp\sharp$ ($F\sharp$ et $C\sharp$)
VI	F	-
VII	D	Avec \sharp ($F\sharp$)
VIII	G	Avec [B] \flat et \sharp ($f\sharp$)

La conclusion principale de l'observation de ces deux extraits théoriques – dans la même langue, transcrits par la même main et espacés de deux folios uniquement – est la constatation d'une diversité des propositions théoriques quant au fonctionnement de la modalité. Comme dans d'autres centres culturels européens, chez les chanoines réguliers de Coimbra il n'existe pas une solution unique pour l'explication des modes ou la pratique des transpositions. Cette pratique est, pourtant, ici bien attestée et son fonctionnement semble associé au bon fonctionnement de l'exécution musicale : généralement une transposition soit à la quarte soit à la quinte, sans une règle générale, et exceptionnellement une transposition d'un ton.

L'apport d'expériences pratiques et les solutions pour la musique du MM 51

Concernant le MM 51, toute la musique peut être décrite selon le système modal caractéristique de la fin du XVI^e siècle¹⁵ : avec des cadences sur des degrés diatoniques ; pas plus d'un bémol à l'armure ; et les clés suivant le système connu de clés graves et de clés aiguës. La grande majorité de cette musique, comme souvent dans les sources de musique vocale issues de *Santa Cruz*, est écrite en clés aiguës – les *tiples* sont en clé *g2* et le *guião* est en clé *c4* – et seules trois œuvres sont écrites en clés graves. La plupart des œuvres sont écrites sur *G* (quinze sur vingt-sept), dont la majorité (onze) présente un *b* dans l'armure.

Tableau 9.5 - *Finalis*, armures et clés dans les œuvres du MM 51.

<i>Finalis</i>	Armure	Clés	Quantité d'œuvres
<i>G</i>	<i>b</i>	Aiguës	11
<i>G</i>	Rien	Aiguës	4
<i>F</i>	<i>b</i>	Graves	1
<i>F</i>	<i>b</i>	Aiguës	3
<i>C</i>	Rien	Aiguës	2
<i>A</i>	<i>b</i>	Graves	1
<i>A</i>	Rien	Graves	1
<i>A</i>	Rien	Aiguës	1
<i>D</i>	<i>b</i>	Aiguës	2
<i>D</i>	Rien	Aiguës	1

Quand cette musique écrite en clés aiguës est exécutée telle qu'elle est écrite, les *tiples* deviennent trop tendus dans l'aigu, ce qui enlève la clarté du texte et fatigue les chanteurs, et le *guião* est très difficile à jouer au *baixão*, instrument presque omniprésent selon les sources¹⁶. Partons alors du principe que dans la musique écrite en clés aiguës la transposition vers le grave semble toujours nécessaire, soit à la quarte soit à la quinte.

L'observation de certaines œuvres des *Cartapácios* avec des parties instrumentales obligées a pourtant apporté quelques surprises, notamment une du MM 238, en particulier, qui est venue remettre en question la transposition vers le grave. En l'occurrence au f. 5v (dans une pièce

¹⁵ Pour une étude de référence sur le langage des modes et concrètement sur la modalité dans la polyphonie, voir [Wiering, 2001], p. 10-20, p. 103-124.

¹⁶ Voir « 11.1. La présence instrumentale dans la polyphonie vocale » (vol. 1, p. 357).

vernaculaire qui débute au f. 4v – *Al arma, al arma*), se trouvent deux parties instrumentales pour deux cornets à bouquin (*1^a corneta* et *2^a corneta*) écrites avec des motifs de bataille dans un registre bien sonore et confortable pour l'instrument, toute l'œuvre étant écrite en clés aiguës. Par conséquent, les *tiples* (écrits en clé *c2*) et le *guião* (écrit en *c4*) sont très aigus, ce qui rend très difficile leur exécution comme cela est écrit, au contraire des parties de cornet. Avec l'expérience de la recréation musicale, la transposition de toute l'œuvre vers le grave (éventuellement une quarte), au détriment d'une certaine vigueur dans le son du cornet¹⁷, donne plus de clarté au texte des voix aiguës, plus de fondement et de graves dans l'accompagnement, et nous semble plus pertinente.

Avec notre laboratoire musical, nous avons également rencontré une situation similaire dans une autre œuvre vernaculaire, avec ce qui semble être une partie obligée de cornemuse (*gaita*). Le *vilancico de Negro Al Neglio de Mandiga*, aux f. 17-20 du MM 227, est écrit en clés aiguës et la partie obligée instrumentale est jouable comme écrit sur une cornemuse en *C*. Cette taille d'instrument serait en effet similaire aux plus anciennes cornemuses portugaises qui nous sont parvenues (la plupart des instruments ont leur fondamentale entre *D* et *A*, jamais plus grave, au diapason en usage de nos jours)¹⁸. Ce constat pourrait inviter à l'exécution de l'œuvre ainsi qu'elle est notée, mais les *tiples* et le *guião* se voient à nouveau confrontés à un jeu extrêmement aigu. Une transposition courante à la quarte (avec l'ajout d'un \sharp sur l'armure) rend l'exécution de l'œuvre bien plus aboutie et équilibrée ; cependant aucune cornemuse historique en *G* n'a été conservée jusqu'à nos jours. Nous pouvons toutefois facilement imaginer des cornemuses de différentes tailles, à l'image des autres familles d'instruments à la Renaissance. Ainsi nous avons entrepris la commande auprès du facteur Jorge Lira d'un instrument présentant ces caractéristiques, à travers l'extrapolation de modèles plus aigus conservés, et le résultat est très probant. Ce témoignage réaffirme l'efficacité sonore globale de la transposition vers le grave de la musique écrite en clés aiguës, y compris dans les œuvres où les parties instrumentales semblaient au départ exclure cette solution.

Comme nous l'avons vu, le principe général des transpositions est soit à la quarte inférieure lorsque l'armure présente un \flat , soit à la quinte inférieure lorsque l'armure ne présente pas de \flat . Par exemple, pour les psaumes « 26. *Credidi* et « 27. *Beati Omnes* » écrit dans le II^e mode sur

¹⁷ Mais peut-être que notre idée du cornet, jouant plus souvent dans l'aiguë, est aussi une vision actuelle. De plus, cela peut également être lié au choix du diapason, sachant qu'un instrument plus court normalement répond mieux dans le grave.

¹⁸ Merci aux chercheurs et facteurs spécialisés dans les cornemuses ibériques, Pablo Carpintero Arias et Jorge Lira, pour le partage de leurs recherches.

G, nous avons fait le choix de la transposition courante par nature à la quarte inférieure, observé également dans les exemples d'intonations psalmodiques, notamment chez [Talésio, 1628], p. 56. Nous avons généralement suivi ce principe. Pourtant, quand une transposition à la quinte inférieure amène une exécution trop grave, nous transposons plutôt à la quarte. C'est le cas des trois psaumes pour la None, travaillés dans le laboratoire musical à la quarte inférieure et donc édités ici dans cette transposition, avec l'ajout d'un # dans l'armure. Ce n'est qu'après cette expérience que nous avons vérifié que cette solution est attestée dans les deux traités copiés dans le MM 236 (f. 233v et f. 235v), comme nous l'avons vu plus haut (transposition du VIII^e mode à la quarte inférieure, avec un # à la clé, et non pas à la quinte inférieure). Néanmoins, il existe d'autres cas où nous transposons à la quinte inférieure, comme dans la *calenda* « 2. *Octavo calendas Januarii* », avec un résultat convaincant. Nous avons également fait l'expérience de quelques exceptions où certaines œuvres écrites en clés aiguës dans le manuscrit ne sont pas éditées avec une transposition. La *calenda* « 3. *Octavo calendas Januarii* » est éditée dans le ton écrit, car c'est la solution selon laquelle nous avons travaillé dans le laboratoire musical, le ton étant très pertinent pour une chanteuse soprano. Néanmoins, cette *calenda* aurait bien probablement pu être chantée à la quarte en dessous par un *triple mudado* (dessus mué) ou par un garçon virtuose¹⁹. Pedro Calahorra Martínez, dans son édition d'une *Kalenda* composée par Cristóbal Téllez (maître de chapelle à Ségovie) en 1587, nous présente un document avec des informations sur la tradition à la cathédrale de la lecture de la *Calenda* à l'heure de Prime par un jeune garçon. Ce document annonce la décision de remplacer cette tradition par l'adoption de la polyphonie (*canto de órgano*), comme c'était déjà la coutume en Castille²⁰.

Nous avons encore travaillé le répons bref « 22. *Ascendo ad patrem meum* », tel qu'il était écrit en clé aiguës. L'attribution de la mélodie grégorienne aux voix de soprano et les trois voix vraisemblablement instrumentales à deux cornets à bouquin et à une douciane alto donnent un résultat brillant et éthéré, digne de la fête de l'Ascension. Par conséquent, nous avons fait le choix d'une édition sans transposition. Au contraire, dans certaines œuvres pour lesquelles nous

¹⁹ Nous sommes conscients que notre choix de l'exécution par une soprano s'appuie sur une technique moderne qui rehausse les tessitures. Notre protocole d'expérimentations ne nous permet pas des expériences avec des « copies de voix historiques ».

²⁰ « [...] *usándose en Castilla decirse en esta vigilia muy solemnemente a canto de órgano.* » : [Calahorra Martínez, 1988], p. 10-11. La *calenda* de Noël de Cristóbal Téllez est au n^o 9 (p. 67-71) et est d'ailleurs construite en alternance entre monodie et polyphonie.

avons finalement adopté une édition transposée vers le grave, nous avons travaillé leurs exécutions dans le ton écrit, pour une question de brillance²¹ et d'effectif disponible.

Dans le tableau suivant sont présentées les *finalis* originales pour chaque œuvre et la proposition du mode sur lequel l'œuvre est écrite. Pour la définition du mode, nous suivons, en général, les explications théoriques du MM 236. Dans le cas des œuvres avec une solution qui ne figure pas dans ces expositions, nous complétons alors notre analyse selon la proposition observée de Rudolf Rasch. Notamment les répons qui finissent sur D avec \flat , que nous considérons en X^e ton. D'après Rasch également, nous considérons écrits en I^e mode transposé les répons de Noël qui finissent sur G avec \flat . Tous les répons sont écrits en clés aiguës avec un \flat dans l'armure et nous les transposons tous à la quarte inférieure. L'hymne *Christe Redemptor omnium*, est pourtant considéré en II^e mode, comme l'indique le théoricien du MM 236 (f. 235v), car il est écrit sur G avec \flat et en clés graves, et donc non transposé. Dans les œuvres liturgiques avec des citations grégoriennes nous suivons les manuels de plain-chant pour la détermination du mode.

Tableau 9.6 - *Finalis* et clés originales dans le MM51 et les transpositions éditoriales.

N ^o	Titre	<i>Finalis</i> [mode]	Clés originales (accident dans l'armure)	Clés éditées (accident dans l'armure)	Transp. éditeur.
1.	<i>Exultemus et laetemur</i>	F [VI]	c1 c2 c3 F3 (\flat)	$g_2 g_{2\flat} g_{2\flat} F_4$	-
2.	<i>Octavo Calenda Januarii</i>	G [VII]	$g_2 g_2 c_2 c_3 - g_2 c_2 c_3 c_4$	$g_2 g_2 g_{2\flat} F_4 - g_2 g_{2\flat} g_{2\flat} F_4$ (\flat)	5 ^{te} inf.
3.	<i>Octavo Calenda Januarii</i>	F [V]	$g_2 - c_4$ ([\flat])	$g_2 - F_4$ ([\flat])	-
4.	<i>Al son que los christales</i>	C [V]	$g_2 g_2 c_1 c_3$	$g_2 g_{2\flat} g_{2\flat} F_4$ (\flat)	5 ^{te} inf.
5.	<i>Responde mihi</i>	A [IV]	c1 c2 c3 F3 (\flat)	$g_2 g_2 g_{2\flat} F_4$	-
6.-9., 11., 13.	Répons de Noël	G [I]	$g_2 g_2 c_2 c_3 - g_2 c_2 c_3 c_4 - c_4$ $g_2 c_2 c_3 c_4 - c_4$ (\flat)	$g_2 g_2 g_{2\flat} F_4 - g_2 g_{2\flat} g_{2\flat} F_4 - F_4$ $g_2 g_{2\flat} g_{2\flat} F_4 - F_4$	4 ^{te} inf.
10., 12.	Répons de Noël	D [I (ou X?)]	$g_2 g_2 c_2 c_3 - g_2 c_2 c_3 c_4 - c_4$ $g_2 c_2 c_3 c_4 - c_4$ (\flat)	$g_2 g_2 g_{2\flat} F_4 - g_2 g_{2\flat} g_{2\flat} F_4 - F_4$ $g_2 g_{2\flat} g_{2\flat} F_4 - F_4$	4 ^{te} inf.
14.	<i>Christe redemptor</i>	G [II]	$c_1 c_1 c_3 c_4 - c_1 c_3 c_4 F_4 - F_4$ (\flat)	$g_2 g_2 g_{2\flat} F_4 - g_2 g_2 g_{2\flat} F_4 - F_4$ (\flat)	-

²¹ La question de « brillance » est à considérer dans le cadre de nos perceptions et habitudes actuelles.

9. La hauteur du son

15.	<i>De peña en peña las ondas</i>	F [V]	$g_2 c_2 c_3$ $g_2 g_2 c_2 c_3$ $g_2 - c_4$ $g_2 g_2 c_2 c_3 - g_2 c_2 c_3 c_4 - c_4$ (b)	$g_2 g_2 g_2 F_4$ $g_2 g_2 g_2 g_2 F_4$ $g_2 - F_4$ $g_2 g_2 g_2 g_2 F_4 - g_2 g_2 g_2 g_2 F_4 - F_4$	4 ^{te} inf.
16.	<i>Sale alumbrando a la tierra</i>	F [V]	$g_2 g_2 c_2 c_3 - c_4$ (b)	$g_2 g_2 g_2 g_2 g_2 - F_4$	4 ^{te} inf.
17.	<i>Ai amores, ai mi Dios</i>	D [II]	$g_2 g_2 - c_4$	$g_2 g_2 - F_4$ (b)	5 ^{te} inf.
18.	<i>Rerum Deus tenax vigor</i>	A [IX]	$g_2 g_2 c_2 c_3 - g_2 c_2 c_3 c_4 - c_4$	$g_2 g_2 g_2 g_2 f_4 - g_2 g_2 g_2 g_2 F_4 - F_4$	5 ^{te} inf.
19. - 21.	<i>Psaumes pour la None</i>	G [VIII]	$g_2 g_2 c_2 c_3 - g_2 c_2 c_3 c_4 - c_4$	$g_2 g_2 g_2 g_2 F_4 - g_2 g_2 g_2 g_2 F_4 - F_4$ (#)	4 ^{te} inf.
22.	<i>Ascendo ad Patrem meum</i>	C [VI]	$g_2 g_2 c_2 c_3$	$g_2 g_2 g_2 g_2 g_2$	-
23.	<i>Regina Caeli</i>	G [II]	$g_2 g_2 c_2 c_3 - g_2 c_2 c_3 c_4 - c_4$ (b)	$g_2 g_2 g_2 g_2 F_4 - g_2 g_2 g_2 g_2 F_4 - F_4$	4 ^{te} inf.
24.	<i>Oy que los Cielos se alegran</i>	A [X]	$c_1 - F_4$ $c_1 c_3 c_4 F_4 - c_1 c_3 c_4 F_4$	$g_2 - F_4$ $g_2 g_2 g_2 g_2 F_4 - g_2 g_2 g_2 g_2 F_4 - F_4$	-
25.	<i>Que Ave del plumaje blanco</i>	G [II]	$g_2 - c_4$ $g_2 g_2 c_2 c_3 - g_2 c_2 c_3 c_4 - c_4$ (b)	$g_2 - F_4$ $g_2 g_2 g_2 g_2 F_4 - g_2 g_2 g_2 g_2 F_4 - F_4$	4 ^{te} inf.
26. - 27.	<i>Psaumes pour les Vêpres</i>	G [II]	$g_2 g_2 c_2 c_3 - g_2 c_2 c_3 c_4 - c_4$ (b)	$g_2 g_2 g_2 g_2 F_4 - g_2 g_2 g_2 g_2 F_4 - F_4$	4 ^{te} inf.

Pour les pièces à huit parties vocales, majoritaires dans le MM 51, les transpositions établies amènent à une distribution vocale qui correspond sensiblement aux tessitures vocales suivantes, selon la nomenclature moderne :

Partie vocale	Tessiture
<i>1^o Tiple</i>	Soprano
<i>2^o Tiple</i>	Mezzo
<i>1^o Alto</i>	Alto ou Tenor
<i>1^o Tenor</i>	Tenor ou Bariton
<i>3^o Tiple</i>	Soprano ou Mezzo
<i>2^o Alto</i>	Alto
<i>2^o Tenor</i>	Tenor
<i>Baixo</i>	Baryton ou Basse

Conclusions

Le XVII^e siècle est sans doute une période de transition dans l'emploi de la théorie modale et de la pratique des transpositions. Rudolf Rasch présente plusieurs témoignages des transformations qui amènent lentement la théorie musicale, au cours du XVII^e siècle, vers une polarité majeur/mineur²². Dans les sources ibériques, Bernadette Nelson observe également quelques témoignages d'une fragmentation des principes modaux au XVII^e siècle²³. Cela étant, les œuvres du MM 51 évoquent principalement le système modal traditionnel de la fin du XVI^e siècle, avec néanmoins quelques œuvres qui suivent la logique des nouveaux modes construits sur A et sur C (œuvres 10., 12., 18. et 24.), agents de la révolution musicale en marche. Concernant les transpositions, leur pratique est largement décrite par la théorie musicale de la Renaissance, couramment adoptée à l'époque selon diverses perspectives, et observée dans les extraits théoriques copiés au sein des *Cartapácios* de Coimbra. Des écrits dans le MM 236 proposent plusieurs solutions, principalement à la quarte et à la quinte, sans pourtant suivre toujours le principe général diatonique guidonien (avec altérations), lesquelles s'appliquent confortablement lors de l'exécution de la musique du MM 51. La transposition vers le grave de la musique écrite en clés aiguës nous semble évidente et très pertinente, et ceci pour une grande quantité de matériel musical issu de *Santa Cruz*. Malgré cela, certains critères esthétiques et le choix d'une instrumentation particulière peuvent occasionnellement justifier une exécution réfléchie sans transposition. Enfin, il nous semble important de souligner la constatation que nos préoccupations sont souvent similaires à celles des chanoines musiciens, qui adaptent la théorie selon leur confort vocal²⁴.

En résumé, nous avons fait des choix pragmatiques qui associent les principes décrits et soutenus majoritairement dans la théorie (européenne et à *Santa Cruz*) aux choix esthétiques d'instrumentation et des caractéristiques de l'équipe de musiciens de notre laboratoire musical. Mais un autre musicien, selon un autre effectif et/ou selon d'autres critères, peut adopter d'autres choix de transpositions, aujourd'hui comme hier.

²² Ceci à tel point que Rudolf Rasch propose que, au cours du XVII^e siècle, due à l'accompagnement instrumental et/ou à la musique instrumentale, « c'est la pratique de transposition du système modal qui a probablement été l'impulsion majeure du système de transposition des tonalités que nous appelons le système tonal ». Voir [Rasch, 2001], p. 424-427 et p. 432.

²³ [Nelson, 1994], p. 254-255.

²⁴ Des questions concernant les types de voix, auxquelles les transpositions sont intimement liées, seront observées dans le chapitre « 10.1. La voix, la grâce et la disposition » (vol. 1, p. 335).

9.2. Le diapason

La définition du diapason est sans doute un paramètre également important dans la réflexion et le choix des transpositions²⁵. Concernant le diapason probablement employé au Monastère de *Santa Cruz* au XVII^e siècle, nous n'avons que très peu de données voire aucune donnée concrète pour pouvoir établir un jugement définitif. Le meilleur moyen pour établir un diapason est l'analyse des instruments à vent employés et notamment celle des orgues. À *Santa Cruz* sont aujourd'hui conservés deux orgues : le grand orgue sur la nef, en fonctionnement, et un petit orgue sur la balustrade de la tribune (*coro alto*), en très mauvais état.



Figure 9.1 - Vue actuelle des deux orgues dans l'église de *Santa Cruz* de Coimbra.

Le grand orgue, visible aujourd'hui sur le mur nord (côté de l'Évangile), est en état de marche grâce à l'intervention de l'atelier de Pedro Guimarães et Beate von Rodhen, entre 2004 et 2008, qui a proposé de restaurer l'instrument pour le remettre dans son état correspondant aux alentours de 1724. Cette réalité ne peut en rien nous informer sur le diapason de l'orgue au milieu du XVII^e siècle, mais l'étude de son histoire antérieure à 1724 peut apporter quelques pistes. L'instrument a été reconstruit entre 1719 et 1724 par l'atelier du maître Manuel Benito

²⁵ Il est aujourd'hui communément acquis que la hauteur fixe des notes est un principe très récent. Pour une étude sur l'histoire des diapasons, voir [Haynes, 2002].

Gomez de Herrera et ces travaux ont vraisemblablement été élaborés sur un orgue antérieur daté des années 1530 construit par Heitor Lobo²⁶. Cet orgue original a été transformé par le maître flamand Miguel Hensberg vers 1694, mais c'est à l'occasion de la transformation suivante au début du XVIII^e siècle que les plus grands travaux sont réalisés. Manuel Benito semble avoir recyclé quelques tuyaux d'origine d'Heitor Lobo, notamment les tuyaux les plus graves. Lors de son intervention récente, Pedro Guimarães a pu constater que Manuel Benito a ajouté un tuyau dans le grave un ton en dessous de l'original et déplacé le système d'un ton (l'ancien tuyau du C grave se mettant à sonner comme D grave)²⁷. Ceci signifie qu'avant 1719 l'orgue était probablement un ton plus haut. Par conséquent, si aujourd'hui l'instrument est à A=415 Hz, il semble qu'au XVII^e siècle l'orgue primitif ait pu être autour de A=466 Hz. Ce diapason haut est largement décrit, notamment par les sources italiennes vers la fin du XVI^e siècle comme le diapason le plus courant, sous le nom de *mezzo punto*, caractéristique des instruments à vent, et en particulier des cornets à bouquin²⁸.

Concernant le petit orgue de balustrade, en ruine sur la tribune de l'église de *Santa Cruz*, Pedro Guimarães date sa construction de la fin du XVII^e siècle ou du début du XVIII^e siècle. Sachant que le facteur flamand Miguel Hensberg a modifié le grand orgue en 1694, il est possible que la construction de ce petit orgue soit de cette période. Son diapason semble être autour de A=415 Hz, pourtant nous observons une transformation, vraisemblablement postérieure à la construction, qui a allongé tous les tuyaux, abaissant ainsi le diapason de l'instrument d'environ 1/5 de ton, selon Pedro Guimarães, sûrement pour s'adapter à d'autres instruments²⁹. Certains tuyaux semblent issus du grand orgue primitif de Heitor Lobo et présentent deux numérations gravées, l'une des deux étant très similaire à celle utilisée par Manuel Benito sur le grand orgue.

²⁶ D'après une description de l'orgue en 1726, les chanoines réguliers semblent avoir demandé à Manuel Benito que le buffet original, avec sa façade monumentale, soit conservé tout comme une bonne partie des tuyaux considérés en bonne état.

La commande et les paiements à Heitor Lobo vers 1530 sont décrits dans [Azevedo, 1972].

²⁷ Nous tenons à remercier Pedro Guimarães pour le partage généreux de ses recherches et pour sa complicité à propos de notre réflexion sur le diapason employé à *Santa Cruz* au XVII^e siècle.

²⁸ Des études organologiques sur les cornets, les sacqueboutes et les flûtes à bec conservés, renforcent l'idée de l'emploi historique du diapason 466 Hz. Voir [Haynes, 2002], p. 58-61.

²⁹ Un changement de diapason si minime n'a certainement pas été élaboré pour des raisons vocales.

9. La hauteur du son



Figure 9. 2 - numérotation dans un tuyau de l'orgue de balustrade.



Figure 9. 3 - travail de mensuration des tuyaux de l'orgue de balustrade.

Il est donc probable que cet orgue de balustrade ait été construit à son origine dans un diapason autour de $A=420$ Hz, ce qui peut être considéré comme un diapason typiquement flamand³⁰, et donc sans doute concordant avec sa facture par Miguel Hensberg vers en 1694 (avec la réutilisation probable de tuyaux de l'orgue de Heitor Lobo). Ensuite l'orgue a été nettoyé et révisé par Benite entre 1719 et 1724 et son diapason baissé par le même facteur à l'occasion de la construction du grand orgue, les deux orgues pouvant enfin jouer ensemble et éventuellement avec d'autres instruments.

De toute évidence, l'orgue de balustrade ne peut en rien nous informer sur le diapason dans la période des *Cartapácios* et le témoignage le plus concret reste celui du grand orgue de *Santa Cruz*, avec l'hypothèse d'un diapason autour de $A=466$ Hz au cours du XVII^e siècle. Ce diapason haut peut en effet résoudre quelques problèmes pratiques lorsqu'une transposition donne un résultat trop grave au diapason $A=440$ Hz³¹.

³⁰ [Haynes, 2002], p. 84-86.

³¹ Nous n'avons malheureusement pas pu développer davantage d'expériences avec ce diapason haut dans le laboratoire musical par manque d'instruments disponibles. Malgré cela, nous faisons tous les efforts pour monter le diapason principal de la *Capella Sanctae Crucis* à $A=466$ Hz dans les projets à venir.

Chapitre 10

Les voix

10.1. La voix, la grâce et la disposition : qualités vocales à *Santa Cruz*

Les obituaires³² et les chroniques du monastère de *Santa Cruz* donnent plusieurs descriptions des fonctions et des qualités des chanoines au sein de la communauté. Les récits concernant les chanoines exerçant des fonctions musicales ont été rassemblés et publiés par Ernesto Pinho en 1981³³. Nous pouvons, grâce à eux, nous faire notamment une idée de l'esthétique vocale appréciée et développée à *Santa Cruz*. La description des chanoines chanteurs apparaît en effet très révélatrice des critères vocaux jugés satisfaisants par les chroniqueurs et la communauté dans son ensemble à l'époque.

10.1.1. Une tessiture vocale étendue

Dans les récits nous remarquons qu'une voix est dite excellente lorsqu'elle couvre un ambitus capable d'englober plusieurs tessitures vocales. Le biographe Dom Gabriel nous dit que Dom Atanásio († 04.07.1585) « avait une voix excellente car il chantait toutes les voix à la perfection ; très souvent aux offices de vêpres et de tierce il chantait à l'octave et dans d'autres avec une

³² [Azevedo, 1918], p. 104-177.

³³ [Pinho, 1981], p. 161-215.

voix de basse si bien formée qu'à lui seul il suffisait à faire sonner le chœur »³⁴. Et un autre chroniqueur, Dom Marcos, dit encore à propos de Dom Atanásio qu' « il chantait dans le chœur toutes les voix avec perfection »³⁵. Dom Aleixo († 1571) était un dessus (*tiple*) qui également « pouvait bien chanter toutes les voix qu'il voulait »³⁶. Se dit d'un chanoine nommé Dom Pedro († 09.10.1594) qu'il avait lui aussi dans sa jeunesse une « voix très excellente et il avait même trois voix car il chantait avec une très grande voix de basse, de tenor et aussi avec une voix d'alto très suave et avec beaucoup de gorge, il connaissait très bien le chant (*canto*³⁷) »³⁸.

L'importance et l'admiration pour les chanteurs capables de chanter plusieurs voix se détectent aussi dans d'autres sources européennes depuis le milieu du XVI^e siècle, notamment dans la précieuse lettre de Luigi Zenobi sur le musicien parfait (c.1575-1600) découverte par E. Lowinsky à Rome en 1948³⁹. À propos du chanteur chargé de la voix de basse, Zenobi défend qu' « il ne pourra pas être qualifié de vraie basse à moins d'avoir une étendue de 22 notes avec une uniformité de souffle du grave à l'aigu »⁴⁰ – cela veut dire une extension de trois octaves. En effet, toujours selon Zenobi, le bon musicien et le bon chef doivent posséder cette qualité vocale pour pouvoir à tout moment corriger n'importe quel chanteur qui se serait trompé.

Une particularité vocale qui peut être associée à cette qualité, sans être le même phénomène, est le chant sur un ambitus large, et ce particulièrement pour les voix de basse. Ceci nous le rencontrons à la fin du recueil de Tobias Hume « *The first part of Ayres* »⁴¹, édité à Londres en 1605. Dans l'air *Alas poore men* le chanteur, avec un accompagnement obligé pour la viole de gambe, doit être capable de couvrir trois octaves de F_0 à *ff*. C'est de toute évidence une œuvre écrite pour un « chanteur de trois voix », une basse capable de chanter aisément aussi en voix de fausset. Cet air a encore la particularité d'avoir une note introductive qui le présente comme

³⁴ « *Teue muito excelente uox, porque todas vozes cantava muito perfeitamente e muitas uezes as uesperas e terças de hũ cantava octava e do outro contra baxa tão formada que elle soo fazia o choro bastante* ». [Pinho, 1981], p. 209 ; [Azevedo, 1918], p. 138 (décès n^o 108).

³⁵ « *Cantava no choro todas as vozes perfeitissimam^{te}* ». [Pinho, 1981], p. 209.

³⁶ « *bem podia cantar quantas uozes quisesse* ». [Pinho, 1981], p. 208 ; [Azevedo, 1918], p. 127 (décès n^o 77).

³⁷ *Canto* est un terme qui peut éventuellement aussi être lu comme contrepoint (*Canto de órgão*).

³⁸ « *truera [sic] em mancebo muito excelente uox, e podiasse dizer 3 uozes, porque cantou muito grande contra baxa, tenor e também dava contra alta muito suave com muita garganta, e sabia muito bem canto [...]* » [Pinho, 1981], p. 210 ; [Azevedo, 1918], p. 145 (décès n^o 138).

³⁹ [Blackburn & Lowinsky, 1993].

⁴⁰ « *né si potrà dire realmente Basso, se non va ventidue voci alto, e basso con eguale tondezza di tuba.* » [Blackburn - Lowinsky, 1993], p. 82.

⁴¹ [Hume, 1605], p. 114.

étant une œuvre composée à l'imitation de la musique d'église où le chanteur chante à l'orgue, la viole remplaçant l'orgue⁴². Après une introduction où l'on demande au violiste de faire sonner les cordes avec ses doigts (*pizz*), il doit reprendre l'archet et jouer aussi fort que le chanteur⁴³.

Ce même exploit vocal se retrouve encore exprimée à la fin du recueil « *Selva de varii passaggi* »⁴⁴ de Francesco Rognoni, édité à Milan en 1620. L'air *Sfoga con le stelle* présente des diminutions écrites par Ottavio Valeta⁴⁵ demandant toujours trois octaves de tessiture vocale. Cette pièce (ainsi que *Tempesta di dolcezza* du même auteur) choisie pour terminer un traité sur l'art de bien chanter, démontre parfaitement l'admiration pour les voix capables de parcourir de grandes tessitures.

10.1.2. Une voix sonore

De retour aux sources issues du monastère de *Santa Cruz*, nous rencontrons également à plusieurs reprises des éloges adressés aux voix très sonores capables de bien soutenir le chœur. Frei Manuel († 24.09.1569) est salué pour avoir une « très forte et bonne voix de basse ».⁴⁶ À propos de Dom Aleixo, mentionné plus haut, le chroniqueur Dom Gabriel de Santa Maria écrit qu'« il se suffisait à lui tout seul pour chanter dans le chœur ; et [en chantant] dans le cloître du chœur et sur le balcon des croix on pouvait bien l'entendre dans l'infirmerie »⁴⁷. Le chanoine Dom Gaspar († 1588) est également décrit comme un chanteur avec « une très forte voix de basse et à lui tout seul il a soutenu la *capela* du monastère pendant de nombreuses années »⁴⁸. Du chanteur Dom Jerónimo († 26.12.1606), le chroniqueur Dom Marcos note qu'« il avait une voix de basse très belle et très sonore »⁴⁹. Et Dom Gabriel nous décrit le même Dom Jerónimo comme ayant été également « très bon et serviable pour la Religion car il avait une voix de basse

⁴² « *The Imitation of Church Musicke, singing to the organes, but here you must use the Viole de Gambo for the Organe, playing the burthen strongly with the Bow, singing lowed,* » : [Hume, 1605], p. 114.

⁴³ Voir aussi « Une voix sonore », en bas.

⁴⁴ [Rognoni, 1620].

⁴⁵ « *Musica del Moto Illustre signor. Ottavio Valeta & da lui Cantata con gli Istessi Pasaggi* ». [Rognoni, 1620], f. 71v-75.

⁴⁶ « *tinha muito grande e boa contra baxa* » [Pinho, 1981], p. 207 ; [Azevedo, 1918], p. 125 (décès n° 70).

⁴⁷ « *elle soo bastaua cantando no coro, e na claustro do coro, e na uaranda das cruzeas muito bem se ouvia na enfermaria.* » [Pinho, 1981], p. 208 ; [Azevedo, 1918], p. 127 (décès n° 77).

⁴⁸ « *muito grande contra baxa, e soo sustentou a capela deste moesteiro muitos annos* » [Pinho, 1981], p. 209 ; [Azevedo, 1918], p. 138 (décès n° 108).

⁴⁹ « *Tinha huma contrabaixa fermocissima e m^{to}. sonora* ». [Pinho, 1981], p. 212.

très suave et sonore qui plaisait beaucoup à tous ceux qui l'entendaient »⁵⁰. Ce dernier témoignage est assez curieux, car le chroniqueur conjugue deux adjectifs apparemment contraires de nos jours. Ceci démontre que ces voix bien qu'elles fussent sonores n'étaient pas pour autant dures.

Un autre chanteur de talent était Dom Filipe dos Santos († 03.06.1613) qui « connaissait très bien le chant (*canto*⁵¹) et chantait très bien le contralto avec une voix très grande et sonore ; même dans la musique à six et à huit parties, sa voix surmontait celle des autres »⁵². Dom Marcos indique que ce même chanteur « avait une voix de basse très large »⁵³.

L'indication selon laquelle les chanteurs de voix sonore pouvaient chanter seuls dans le chœur ou soutenir seuls la *capela* doit être soulignée, car elle est fréquente. Le fait de chanter seul semble avoir été en effet une situation habituelle, attestée dans les sources littéraires souvent par les termes *cantar ao orgão* (chanter à l'orgue) ou *cantar aos instrumentos* (chanter aux instruments), en opposition au chant à la *capela*. Dans les *Cartapácios* se trouve un autre terme curieux – *vos de fora*⁵⁴ (voix extérieure) – caractérisant une partie vocale spécifique qui se détache dans une l'écriture polychorale et, par conséquent, possiblement destinée à un chanteur de voix sonore. Un témoignage remarquable d'un chant solo (avec accompagnement de basse instrumentale) est celui de la *Calenda de Natal* présent dans le MM 51, très exigeant à plusieurs niveaux, comme nous verrons dans « 10.2. *Canto glossado* : virtuosité vocale dans le MM 51 ».

Nous pouvons par ailleurs remarquer que ce sont les voix de basse qui portent le plus souvent cette qualité de volume sonore et ce, en accord avec leur fonction de fondement de l'harmonie. Cette admiration pour les voix de basses influence sûrement l'esthétique générale et peut même renforcer éventuellement la théorie de la transposition vers le grave de toute la musique écrite aiguë. En résumé, les voix sonores étaient appréciées pour leur capacité de soutien de la chapelle, pour éventuellement chanter seules, et pour être bien entendues de loin.

⁵⁰ « *Foi muito bom e proveitoso a Religiã porque teue hũa mui suave e sonora comtra baxa que a todos os que a ouuiã satisfazia muito* » [Pinho, 1981], p. 212 ; [Azevedo, 1918], p. 160 (décès n° 189).

⁵¹ Comme énoncé ultérieurement, *canto* est un terme qui peut aussi être lu comme contrepoint (*Canto de órgão*).

⁵² « *O seu talento era corista cantor emtendia muito bem o canto e cantaua muito destro hũ comtra alto muito grande e sonoro inda, que a musica fosse de seis e outo uozes sempre sobre todos se ouuia* » [Pinho, 1981], p. 213 ; [Azevedo, 1918], p. 167 (décès n°217).

⁵³ « *era músico e tinha hũa contralta muy larga* ». [Pinho, 1981], p. 213.

⁵⁴ « *A8 com vos de fora* » (MM 49, f. 1) ; « *este Tiple he de fora do oito* » (MM 236, f. 12v).

10.1.3. La disposition de la gorge

Une autre caractéristique vocale très appréciée à *Santa Cruz* est le chant dit avec « beaucoup de gorge » (*muita garganta*) ou « avec la disposition de la gorge » (*disposição de garganta*). Ceci énonce vraisemblablement une aptitude technique et une capacité d'ornementation appliquée à la musique écrite, selon la pratique courante de l'époque. Comme nous le verrons plus loin, c'est très probablement un témoignage d'une culture du chant orné nous précisant que ces ornements sont articulés avec la gorge.

Le chanteur Dom Pedro, déjà nommé comme pouvant chanter dans les tessitures de trois voix distinctes, est présenté également comme ayant une « voix d'alto très suave et avec beaucoup de gorge ».⁵⁵ Cette capacité spécifique de l'ornementation vocale est aussi décrite d'une façon très expressive dans l'obituaire de Dom Francisco da Esperança († 24.12.1604), surnommé *l'Orfeo de Santa Cruz* : « En son temps, il était le dessus mué avec le plus de disposition de la gorge »⁵⁶. Et encore : « Il était le meilleur dessus de son époque à la *capella*, à l'orgue, à la harpe et plus d'instruments et aux chants simples (*singileiros*)⁵⁷, car grâce à sa voix il n'était jamais nommé autrement qu'Orphée ; il prêchait bien également »⁵⁸. Le biographe Dom Nicolau rajoute en plus la description d'un épisode touchant : « Mais ce qui nous a tous le plus impressionné, c'était de voir le Père Dom Francisco, après avoir descendu de la chaire, participer au chant d'une *chançoneta* avec les autres musiciens, pendant l'élévation à la messe, avec une telle dextérité, une telle présence, une telle grâce, une telle disposition de la gorge et avec une voix si brillante que tous disaient à une voix : Vive le Père *Orfeo de Santa Cruz* ! Confessant n'avoir jamais vu nom si bien porté que celui d'*Orfeo* pour le Père Dom Francisco »⁵⁹.

⁵⁵ « *dava contra alta muito suave com muita garganta* » [Pinho, 1981], p. 210 ; [Azevedo, 1918], p. 145 (décès n°138).

⁵⁶ « *em o seu tempo não se viu tipre mudado com tanta dispozição de graganta^[sic], como a sua* » [Pinho, 1981], p. 211-212.

⁵⁷ Ce terme avait été mal recopié par [Pinho, 1981], p. 211, comme étant *gingileiros*, pourtant dans sa source, la transcription de [Azevedo, 1918], p. 158-159, nous pouvons bien lire *singileiros*. Si la première orthographe ne nous amène à aucune signification, la dernière (*singileiros* = *singeleiros*) peut être associée aux chants simples (selon [Bluteau, 1712] *singelo* signifie « sans compagnie »), éventuellement en solo, en opposition aux chants de la *capella*. Voir la note de bas de page qui suit.

⁵⁸ « *milhor tipre que todos os dos seu tempo assim na Capella como ao orgaõ arpa e mais estromentos e gingileiros... por que alem da uoz ser tal que vulgarmente não se chamaua se não e Orfeo também pregaua bem...* » [Pinho, 1981], p. 211.

« *cantou melhor tipre que todos os de seu tempo assi na capela como ao orgaõ arpa e mais estromentos e singileiros [...] por que alem da uoz ser tal que vulgarmente não se chamaua se não o orfeo tamben pregaua bem [...]* » [Azevedo, 1918], p. 158-159 (décès n° 183).

⁵⁹ « *Mas o que acabou de pór em admiração a todos, foi ver o dito Padre Dom Francisco, depois que deceo do púlpito, ajudar a cantar hũa chançoneta aos musicos ao levantar a Deos na Missa, com tanta destreza, & tanto àr, & graça, & disposição de garganta, & voz tam argentada, que todos diziaõ a hũa voz: Viua o*

Ce chant dit de gorge est, en effet, l'objet principal du huitième livre⁶⁰ dans le volumineux traité de Pedro Cerone (1566-1625), publié à Naples en 1613. Cerone explique que le chant de gorge se produit avec l'union de plusieurs croches et doubles croches dans un moment donné de la mesure, ce qui caractérise l'art de la diminution. L'auteur instruit également que celui qui souhaite faire cette profession a besoin de deux qualités⁶¹ : force de poitrine (« *fuerza de pecho* »), pour amener à bon terme une grande quantité de figures de petites valeurs, ce que nous comprenons par le souffle et le soutien ; et disposition de la gorge (« *disposicion de garganta* »), pour pouvoir bien prononcer ces figures avec clarté, ce que nous comprenons par une articulation nette avec la gorge. Le théoricien italien dans le territoire sous domination de Castille, remarque encore que le terme castillan *Cantar de garganta* peut se comparer avec celui utilisé par les Italiens *Cantar de gorgia*, et que les deux désignent exactement la même technique⁶².

De nombreuses sources européennes, depuis le début du XVI^e siècle, sont en effet d'accord sur le fait que les beaux ornements sont toujours articulés avec la gorge. Cette capacité et technique d'articulation est le plus souvent nommée dans les différentes régions sous le même terme « disposition de la gorge » et permet aux chanteurs de faire des diminutions agiles et bien articulées⁶³. Nous pouvons bien évidemment questionner la validité d'un rapport sémantique entre les diverses langues où nous rencontrons ce terme. Néanmoins la précision et l'épaisseur du sens de l'étymologie latine de « disposition » peuvent probablement renforcer une origine commune et par conséquent un partage de la signification entre ces différentes langues. Le terme est en effet issu directement du latin *dispositio* (du grec *διάθεσις*) qui est le deuxième canon dans la rhétorique classique⁶⁴, science répandue dans toute l'Europe humaniste, et qui signifie alors l'élaboration et la transmission d'un discours. Dans l'univers de

Padre Orfeo de Santa Cruz. Confessando que nunca virão nome tam bem posto, como chamar ao Padre D. Francisco: O Orfeo ». [Pinho, 1981], p. 211-212.

⁶⁰ « *Libro octavo en el qual se ponen las reglas para cantar glossado y de garganta* » : [Cerone, 1613].

⁶¹ « *Se requieren dos cosas à quien quiere hazer esta profession, fuerza de pecho y dispusicion de garganta: fuerça de pecho, para poder conducir à termino justo una semejante cantidad, y un tanto numero de Figuras: y disposicion de garganta, para poderlas pronunciar facilmente y sin trabajo. Porque muchos no teniendo fuerça de pecho, en quatro Figuras convienen interromper sus diseños, ò con interrompido medio acaban lo demás; y otros por defecto de garganta, no sueltan las Figuras tan rezio (es a saber, no las pronuncian tan especificadas y claras) que sea conocida por glosa.* » [Cerone, 1613], p. 548.

⁶² « *Este modo de cantar y estas gracias y hermosuras, del vulgo comúnmente es llamado, Cantar de garganta, (que es lo mesmo que Cantar de gorgia, según el vocablo de los Italianos.) Y otra cosa no es, q~ una unión de muchas Corcheas y Semicorcheas cogidas y unidas debaxo de qualquiera parte de Compas.* » [Cerone, 1613], p. 541.

⁶³ [Greenlee, 1987], p. 47-55.

⁶⁴ Les cinq parties de la rhétorique classique sont *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* et *pronuntiatio*.

l'esthétique vocale des XVI^e et XVII^e siècles, les diverses sources nous amènent à une définition où il semble que la « disposition de la gorge » soit précisément la capacité de bien élaborer, produire et transmettre par la gorge des diminutions vocales, comme nous le verrons après. Le partage de l'étymologie classique de ce terme dans toute l'Europe humaniste nous permet ainsi d'affirmer la possibilité d'affinité terminologique entre les différents idiomes⁶⁵.

Sylvestro Ganassi dans *La Fontegara* (Venise, 1535) évoque la *dispositione di gorgia*⁶⁶ du bon chanteur pour désigner son habileté vocale pour faire des diminutions. Giovanni Camillo Maffei, dans *Delle lettere del Sr Gio. Camillo Maffei da Solofra libri due* (Naples, 1562), offre également aux lecteurs un court catalogue de formules de diminutions simples se rapportant au travail sur *la dispositione della gorga*. Dans la *Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scolaro* (Rome, 1593) Giovanni Luca Conforto présente également plusieurs séquences de formules de diminutions avec le propos-même de faire acquérir la *dispositione*⁶⁷. Dans la déclaration qui se trouve à la fin du traité, après ses exemples musicaux, Conforto revient souvent sur ce sujet.⁶⁸

Giovanni Battista Bovicelli, dans l'avertissement de son traité *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati* (Venise, 1594), considère que la capacité d'exécuter les ornements dépend de la *buona dispositione* et que cette disposition de la gorge (*dispositione della gorga*) devrait être acquise petit à petit⁶⁹. Bovicelli défend encore que si quelqu'un lui dit que ses ornements sont impossibles à chanter il lui répondra que si tous les chanteurs avaient la bonne disposition vocale ils feraient des diminutions encore plus virtuoses⁷⁰. Dans la préface des *Nuove Musiche* (Florence, 1602), Giulio Caccini avertit aussi que dans l'exécution du *trillo* et du *grosso*, il s'agit de rebattre chaque note avec la gorge (*ribattere ciascuna nota con la gola*)⁷¹. Adriano Banchieri, dans sa *Cartella musicale nel canto figurato, fermo et contrapunto* (Venise, 1614), nous parle de cette *dispositione* affirmant que : « Celui qui possède cette disposition

⁶⁵ En portugais *disposição de garganta*, en espagnol *disposicion de garganta*, en italien *dispositione di gorgia* ou *della gorga*, en français *disposition de la gorge*.

⁶⁶ [Ganassi, 1535], p. [16].

⁶⁷ « *Breve et facile maneira d'essercitarsi ad ogni scolaro, non solamente a far passaggi sopra tutte le note che si desidera per cantare, et far la dispositione leggiadra, et in diversi modi nel loro lavoro con le cadenze, ma ancora per potere da se senza maestri scrivere ogni opera, et aria passeggiata che vorranno, et come si notano [...]* » : [Conforto, 1593], frontispice.

⁶⁸ [Conforto, 1593], *Dichiaratione sopra li passaggi*.

⁶⁹ [Bovicelli, 1594], *Avertimenti...*, p.23.

⁷⁰ « *Et se altri per aventura dicessero, che io havessi posto alcuni Passaggi, che paiono impossibiliti a farsi con viva voce, risponderò loro, che essendo essi dalla natura dottati di buona dispositione di voce ne faranno anco di più difficili assai.* » [Bovicelli, 1594], *Ai lettori*.

⁷¹ [Caccini, 1602], préface.

vocale s'exerce en chantant seul avec un orgue, clavecin, luth, guitare, harpe ou tout instrument similaire, jouant ainsi intelligemment la musique du compositeur avec ces ornements »⁷².

Dans certaines sources françaises l'importance de cette disposition de la gorge est également soulignée, notamment dans *L'Harmonie universelle* (Paris, 1636) de Marin Mersenne où l'auteur recommande de veiller à ce que les vocalises/diminutions soient toujours articulées avec la gorge et non pas avec la langue ni avec le diaphragme⁷³.

L'exigence de l'articulation des ornements se trouve également décrite dans les sources en dehors de l'univers latin. Sans pourtant mentionner l'utilisation de la gorge, Michael Praetorius défend à propos des *tirate*, dans le volume III du *Syntagma musici* (Wolfenbüttel, 1619), que toutes les petites notes doivent être bien détachées pour être plaisantes : « Plus les petites notes seront réalisées de manière vite et compréhensible, de telle manière que chacun puisse entendre chaque note clairement et distinctement, plus elles seront plaisantes »⁷⁴.

Enfin, il est à remarquer que, dans les sources du monastère de *Santa Cruz*, cette qualité vocale est signalée particulièrement dans les voix d'alto (*contralta*) et de dessus (*tipre*). Les sources européennes confirment également que cette technique est principalement demandée aux chanteurs des voix aiguës. Notamment dans la lettre sur le musicien parfait de Luigi Zenobi (c. 1547 – après 1602), il est clair que le dessus est la voix la plus ornementale et « a l'obligation et la totale liberté d'embellir la musique avec de bonnes diminutions »⁷⁵.

En résumé, il semble évident que les chanteurs les plus appréciés de cette période sont ceux qui possèdent la « disposition de la gorge », disposition que nous rencontrons à *Santa Cruz*, les chanteurs étant salués pour ces qualités, et qui rapproche l'activité musicale du monastère de

⁷² [Banchieri, 1614], doc.24, Della Gorga..., p. 49-50.

⁷³ « Ces cadences sont les plus difficiles à faire de tout ce qu'il y a dans les Chants, à raison qu'il faut seulement battre l'air de la gorge, qui doit faire quantité de tremblements sans l'aide de la langue. Mais elles sont d'autant plus agréables qu'elles sont plus difficiles, car si les autres mouvements font les couleurs et les nuances, l'on peut dire que les cadences en font les rayons & la lumière. Ceux qui n'ont pas la disposition de la gorge pour faire les dites cadences & les passages, se servent des mouvements de la langue, qui ne sont pas si agréables, [...] Pour les tremblements de lèvres, ils ne sont pas agréables, ny permis, non plus que ceux qui semblent estre tirez de l'estomach. » [Mersenne, 1636], seconde partie De l'art d'embellir la voix, les récits..., Livre sixième de l'art de bien chanter, 2^{de} Partie, Proposition VI, p. 355.

⁷⁴ [Praetorius, 1619], p. 236.

⁷⁵ « Resta il soprano il quale è veramente l'ornamento di tutte l'altre parti sicome il Basso è fondamento. Il Soprano dunque ha l'obbligo, e campo franco di passeggiare, di scherzare, e d'abbellire in somma un corpo musicale, ma se ciò non fa con arte, con leggiadria, e con giuditio, è noioso a sentire, duro a diggerire, e stomacoso a sopportare. » [Blackburn - Lowinsky, 1993], p.83-84.

l'esthétique vocale courante dans toute l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles⁷⁶. Cela nous conduit aussi au soutien et au développement d'un travail sérieux d'ornementation et de diminution sur toute la musique issue de *Santa Cruz*, spécialement dans les parties vocales aiguës. Et nous ajoutons que, comme l'avertit Pedro Cerone⁷⁷, ce travail exige beaucoup de patience et d'assiduité.

10.1.4. Avec beaucoup de grâce

Un adjectif qui qualifie souvent la voix plaisante des meilleurs chanteurs de *Santa Cruz* est la grâce (*voz com graça, voz graciosa ou engraçada*). Dom Dionísio da Anunciação († 20.10.1603) « est rentré au monastère très jeune et il a conservé une voix de dessus mué avec laquelle il chantait avec beaucoup de grâce »⁷⁸. Dom Ambrósio de Santo Agostinho († 06.12.1624), qui est resté au monastère de Coimbra pendant 48 ans, est décrit comme un « chanteur avec une voix d'alto doucement fine et gracieuse avec laquelle il aidait beaucoup au lutrin et chantant aux instruments ; et il avait de la grâce particulière pour les acclamations de la Passion⁷⁹ et les bénédictions du cierge pascal »⁸⁰. Rentré au monastère le 6 novembre de 1593, Dom Luís de Santo Agostinho est décrit après sa mort, dans une note marginale au f. 74 du *Livro do Recebimento dos Noviços*⁸¹, comme ayant « chanté ténor nombreuses années et ayant eu une excellente voix et très gracieuse, et a été *cantor mor* deux fois dirigeant le chœur et la chapelle »⁸². Et enfin nous avons déjà vu que Dom Francisco da Esperança – dit *l'Orfeo de Santa Cruz* – était un dessus mué qui, en plus de sa bonne disposition de gorge, chantait avec beaucoup de grâce.

⁷⁶ Voir [Dongois (éd.), 2014]. Nous tenons à remercier William Dongois, Christian Pointet et Romain Bockler, compagnons dans la recherche de l'art vocal au XVI^e et XVII^e siècles, de nous avoir dirigés vers quelques citations de sources ici exposées, sur la « disposition » et la « grâce ».

⁷⁷ « *Los que quisieren pues hazerse señores de los sobredichos y de los siguientes exemplos, armense primero de paciencia, y después estúdienlos à menudo; que las fatigas con el largo estudio, facilmente les cumpliran los desseos.* » [Cerone, 1613], p. 545.

⁷⁸ « *Tomou o hábito pequeno e ficou-lhe muito bom tipre mudado que cantava com muita graça* » : [Pinho, 1981, p. 211].

⁷⁹ Pour une étude sur le chant de la Passion, voir [Cardoso, 2006].

⁸⁰ « *Teve excelente contralta atiperadam.^{te} fina e graciosa com que ajudava m.^{to} na estante, como cantando aos instrumentos e tinha p.^{af} graça p.^a bradados das paixoens e bençoas do cirio paschoal* » : [Pinho, 1981], p. 214.

⁸¹ *Livro do Recebimento dos Noviços : o qual se ordenou & mandou ã o Capitulo Geral q se celebrou ã o anno d'1551* : [Pinho, 1981], p. 17.

⁸² « *cantou tenor muitos annos e teue excellente voz e mui engraçada E foi cantor mor 2 uezes governou o choro regeo [a Capela de] Canto* » : [Pinho, 1981], p. 195.

Aucune source lusophone à notre connaissance ne donne une définition précise et technique du « chant avec grâce ». De son étymologie *gratia*, le terme « grâce » reste attaché dans le monde latin au principe théologique d'« un don divin donné gratuitement à la créature intellectuelle »⁸³. C'est un attribut qui, selon le premier dictionnaire lusophone [Bluteau, 1713], peut se trouver employée dans plusieurs contextes constamment pour attribuer des valeurs qui plaisent. Dans son contexte vocal, c'est une qualité qui semble être liée à une sorte d'éloquence et de dextérité.

C'est encore dans le huitième livre de Pedro Cerone que le musicien espagnol nous donne une explication technique plus développée. L'auteur explique que toutes les opérations humaines demandent de la grâce et il en est ainsi pour le chant. Le chanteur doit toujours chanter avec grâce, en d'autres termes, démontrer dextérité et facilité⁸⁴, – nous ajoutons – notion proche de la *sprezzatura*. Selon Cerone, la grâce dans le chant est, en effet, intimement liée au chant de gorge⁸⁵ et est atteinte par la maîtrise des ornements et la qualité de leur articulation avec la gorge. Les termes employés pour désigner les ornements sont multiples : *glosas* (diminutions), *accentos*, *hermosuras*, *floretes de garganta* et, enfin, *gracias*. La « grâce », parallèlement à une qualité vocale, devient également un synonyme d'ornement. En résumé, pour donner de la « grâce » à son chant, le chanteur fait des « grâces ».

⁸³ « GRAÇA. Segundo a doutrina Theologica, he hum dom Divino, gratuitamente dado à criatura intelectual. [...] O estado da innocencia, opposto ao peccado mortal [...] Favor. Mercê. Beneficio. [...] Benevolencia. Valimento [...] De graça. Sem premio. [...] Graça nas feiçoens do rosto [...] Graça no fallar. Discurso que tem graça. [...] Ter hum orador graça nas palavras, & nas aççoens, quando falla em publico. Deume as graças com muita graça. [...] Tem huma certa graça que os nossos Oradores não tem. [...] Graça em outras aççoens humanas [...] A graça de huma lingoa. [...] Ditto gracioso, galantaria, chiste, facecia, [...] Dizer alguã cousa por graça. [...] Graças. São as indulgencias, que nos concede~ os Pontifices. [...] Graças. Aggradecimento. [...] As tres graças, Eraõ tres fabulosas Deidades. [...] Graças a Deos. [...] » : [Bluteau, 1713], vol. IV, Letra G, p. 107-112.

⁸⁴ « En todas las operaciones humanas, de qualquiera suerte que sean, se requiere gracia y destreza: no digo garcia, por entender de aquella, que tienen los súbditos particulares debaxo los Reyes y Emperadores, si no por aquella que tienen los hombres, quando en hazer una cosa muestran de hazer sin fatiga; y à la destreza, añaden la gracia y la hermosa. [...] Porque no basta el ser moderado en todas aquellas acciones que lo puedan afean : mas se requiere también, que su manera de cantar sea acompañada con gracia y destreza. » [Cerone, 1613], p. 541.

⁸⁵ « Este modo de cantar y estas gracias y hermosuras, del vulgo comúnmente es llamado, Cantar de garganta, (que es lo mesmo que Cantar de gorgia, según el vocablo de los Itaianos.) Y otra cosa no es, q~ una unión de muchas Corcheas y Semicorcheas cogidas y unidas debaxo de qualquiera parte de Compas. [...] Entonces el Cantor acompaña las acciones con gracia, todas as vezes que cantando, acompaña las voces con hermosos y graciosos acentos. »

Dans d'autres pays, le même terme semble évoquer la même chose, dans le milieu de la technique vocale de l'époque. Le chant « avec grâce » est, en effet, un concept que nous rencontrons décrit dans de nombreuses sources. Plusieurs traités présentent un répertoire de petits ornements qui doivent être employés pour conférer de la grâce au chant, et notamment nommés souvent *grazie* dans les sources italiennes (comme chez Cerone). Encore une fois, plus qu'un hasard linguistique, nous sommes vraisemblablement devant une terminologie latine commune. Et, comme pour le cas du terme « disposition de la gorge », plus que le partage d'une terminologie dans plusieurs régions européennes, c'est le témoignage d'une esthétique vocale commune qu'il nous semble important de formuler en hypothèse⁸⁶.

Giovanni Battista Bovicelli, dans les susmentionnées *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati* (Venise, 1594), enseigne que l'on pourra donner de la grâce au chant (*gratia alla voce*) en commençant une phrase par une tierce ou une quarte en dessous, selon les consonances avec les autres parties. Et il ajoute que ce *cercar della nota* sera d'autant plus gracieux si la première note est allongée et la deuxième plus vélocité⁸⁷. Francesco Rognono Taegio présente lui aussi très spécifiquement dans le tableau qui ouvre sa *Selva de varii passaggi* (Milan, 1620) une liste d'ornements pour parvenir à chanter avec grâce. Le titre descriptif de ce tableau est ainsi rédigé : « Les vrais principes pour bien chanter, contenant la façon de porter la voix, de donner grâce au début des notes⁸⁸, de faire les *tremoli*, les *gruppi*, le *trillo*, et avec quelques exclamations bien utiles à ceux qui désirent chanter avec grâce et bon goût »⁸⁹. Le terme de « grâce » est également abondamment employé par Zenobi qui dit notamment que pour chanter sa partie réellement bien, il faut le faire avec grâce (*con gratia*), bon goût, art et nobles ornements. Toujours selon Zenobi, cette qualité du chant doit en outre être primordiale et

⁸⁶ Une recherche dans les domaines de la linguistique et de la technique vocale, extérieure au but de la présente thèse, pourrait éclaircir davantage le rapport sémantique possible aux XVI^e et XVII^e siècles, ici proposé, entre les divers idiomes européens utilisant les termes « disposition » et « grâce » appliqués à la voix.

⁸⁷ « *Pero lo più quando si canta, per dar gratia alla voce, o nel principio, o dovunque si sia (però in questo, come in tutto il resto vi vol giuditio) si comincia una terza, o una quarta più basso, secondo la consonanza dell'altri parti, e particolarmente nel Contralto, dove facilmente il Soprano può tocar l'unissono. [...] In questo però si deve avvertire, che quanto più si tiene la prima nota, e la seconda è più veloce, si dà anco maggior gratia alla voce: la qual gratia non vi può esser ogni volta, che le note sono d'uno stesso valore* » [Bovicelli, 1595 (Musedita, 2009)], p. 9.

⁸⁸ Le *principiar sotto la nota* de Rognono est équivalent au *cercar la nota* décrit par Bovicelli et au *pronunciar con accento y gracia* de Cerone.

⁸⁹ « *I veri principij per cantar polito, e bene. Dove si contiene il modo di portar la voce, del dar la gratia nel principiar delle note, de tremoli, de gruppi, del trillo, con alcune esclamationi non poco utile à chi desidera cantar con gratia, e maniera.* » [Rognoni, 1620], f. 1.

toujours présente puisque même quand on chante un chant simple (i.e. sans diminutions) il doit être fait avec *gratia, trillo, tremolo, ondeggiamento* et *esclamazione*⁹⁰.

Lodovico Zacconi (1555-1627) dédie un chapitre d'un de ces ouvrages aux manières d'ajouter de la grâce au chant évoquant une attitude et la dextérité : « De quelle manière on peut chanter les notes avec grâce ». Il explique que « dans toutes les entreprises humaines [...] on recherche grâce et [belle] attitude, [...] celle qu'ont les hommes quand, en faisant une action, ils démontrent la faire sans fatigue ; à l'agilité, ils ajoutent « la grâce » et « la prestance »⁹¹.

Nous ajoutons encore que Lodovico da Viadana (c.1560-1627) associe la « disposition » et la « grâce » dans la préface de ses *Cento concerti ecclesiastici* (1602). Il affirme avoir équilibré ses compositions de passages et de cadences ornées au moyen d'autres non ornées pour que les chanteurs puissent tester leur disposition et leur grâce⁹².

Dans les sources françaises, nous rencontrons également le terme « grâce » associé à des agréments qui doivent être ajoutés au chant. Même à la fin du XVII^e siècle, ce terme est encore employé par nul autre que Bertrand de Bacilly. Notamment dans l'*Avis de Conséquence des Airs Spirituels* (Paris, 1688), le célèbre auteur de *L'art de bien chanter* avertit les chanteurs qu'ils doivent « s'adresser à ceux qui non seulement sçachent la maniere de chanter, & bien appliquer tous les ornemens, toute la grace & sur tout le mouvement, & l'expression conforme au sens de ces paroles si naturelles [...] »⁹³.

Nous tenons par ailleurs encore à souligner que cette terminologie a également migré vers les îles britanniques. Dans le traité anglais *Musick's Monument* (1676), Thomas Mace dédie deux chapitres⁹⁴ à la description des divers ornements utilisés pour embellir la musique et mentionne que ceux-ci se nomment *graces*⁹⁵.

⁹⁰ « [...] *il canto chiettoo, cioè senza passo alcuno ma solo con gratia, trillo, tremolo, ondeggiamento, et exclamazione.* » [Blackburn - Lowinsky, 1993], p. 84.

⁹¹ « *In che modo si possano le figure Musicali cantar con gratia : [...] In tutte le operationi humane, [...] si ricerca gratia, & attitudine [...] quella ch'hanno g'i huomini quando in fare un attione dimostrano di farla senza fatica ; & all'agilità, aggiungano le vaghezze e'l garbo.* » [Zacconi, 1596], p. 55v.

⁹² « *Non ho mancato di apportare à tempo, & à loco alcuni passi, e cadenze con altri lochi accommodati per Accentuare, per Passeggiare, e per fare altre prove della dispositione, e gratia dei Cantori [...]* » [Viadana, 1602], f. 1. Préface en italien, anglais et allemand accessible sur internet sur : <http://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/181405>.

⁹³ [Bacilly, 1688], *Avis de consequence, Touchant la Nouvelle Edition des Airs Spirituels de Mr de Bacilly*.

⁹⁴ [Mace, 1676], p. 102-110.

⁹⁵ « *I will now, in these 2 Chapters following, lay down, all the other Curiosities, and Necities, in reference to the Adorning of your Play: (for your foundations being surely Laid, and your Building well Rear'd you may proceed to the Beautifying, and Painting of your Fabrick) And those, we call the Graces in our Play.* » : [Mace, 1676], p. 102.

Nous proposons donc enfin que cette « grâce » dont parlent souvent les chroniqueurs de *Santa Cruz* puisse évoquer, en plus d'une certaine éloquence vocale, la capacité du chanteur d'enrichir son chant par le moyen de plusieurs ornements, à l'image de l'esthétique vocale documentée dans d'autres centres culturels européens de l'époque. Ces ornements⁹⁶, plus subtils que les diminutions, donnent de la grâce au chant et requièrent une agilité et une souplesse vocales que nous cherchons à cultiver dans nos exécutions et qui, de nos jours, sont trop souvent absentes des interprétations des polyphonies des XVI^e et XVII^e siècles.

⁹⁶ Une description technique et précise de chaque ornement nous amènerait en dehors des limites de notre travail, nous éloignant de nos sources primaires, et nous nous limitons à la sensibilisation du lecteur vers l'importance essentielle de ce sujet. Pour une étude des techniques vocales décrites dans les sources des XVI^e et XVII^e siècles voir : [Uberti & Lindley, 1981] ; [Greenlee, 1987], p. 47-55 ; [Dongois (éd.), 2014].

10.2. *Canto glossado* : virtuosité vocale dans le MM 51

Un exemple extraordinaire et unique de virtuosité vocale dans les sources musicales issues du monastère de *Santa Cruz*, exigeant précisément la grâce et la disposition, est sans doute celui de la *Calenda do Natal* présente dans le MM 51 (f. 2v-6). Cette longue pièce à voix seule sur *guião* témoigne d'une démonstration de la disposition de la gorge avec plusieurs suites de diminutions vocales, avec des enchaînements jusqu'à trente-deux doubles croches (m. 85-86) et couvrant une tessiture totale d'une octave et une quinte. Il se trouve même une *tirata*, ou gamme en doubles croches, qui balaye une octave et une tierce (m. 45), visible dans la figure suivante. Nous rencontrons également des exemples d'une liberté agogique amenée par des irrégularités rythmiques fréquentes, que nous observerons plus bas.



Figure 10.1 - MM 51, f. 3 : « 3. Octavo calendas Januarii », m. 45 : *tirata* d'une octave et une tierce.

Nous pouvons facilement imaginer que le chanteur aurait encore ajouté à ces vocalises écrites des cadences ornées et de petits ornements pour donner de la grâce au chant⁹⁷. Cela aurait été très probablement attendu par ses auditeurs, comme le décrit Pedro Cerone⁹⁸, et nous l'avons ainsi travaillé. Il s'agit clairement d'une pièce digne d'un héritier du titre du déjà cité Dom Francisco da Esperança – *l'Orfeo de Santa Cruz*⁹⁹.

⁹⁷ Pour une étude de ces petits ornements et leur référence au sein du monastère de *Santa Cruz*, voir « 10.1. La voix, la grâce et la disposition : qualités vocales à *Santa Cruz* » (vol. 1, p. 335).

⁹⁸ « *Los lugares que combidan al Cantante à hazer floretes de garganta y hermosas glosas, son las Clausulas; la quales son de tal naturaleza, que quien no las haze bien, les quita toda hermosura, y à nuestros oydos las haze parecer llenas de disformidad y fealdad. Adonde por mostrar en platica algunas pocas, se forman estos exem[plos].* » [Cerone, 1613], p. 545.

⁹⁹ Voir « 10.1. La voix, la grâce et la disposition : qualités vocales à *Santa Cruz* » (vol. 1, p. 335).

Pedro Cerone défend que les *glosas* (ou le *cantar de garganta*) doivent être réservées au contexte de concert, à voix basse, et non pas avec le plein chœur¹⁰⁰. Il condamne, en outre, l'emploi de *glosas* dans la musique profane. La meilleure occasion pour la démonstration de leur talent étant dans le chant liturgique seul, avec l'accompagnement d'un l'orgue ou autre instrument¹⁰¹. Et ceci est effectivement le cas exemplaire de cette *Calenda* de Noël du MM 51.

Le chant solo de cette *Calenda* se présente comme une sorte de plain-chant orné sur une basse continue très probablement exécutée à l'orgue. Les ornements écrits sont des vocalises sous la forme de *glosas* sur certaines syllabes rallongées. La première *glosa* arrive dans la première ligne dans la syllabe *ge* du mot *Vigesima* (m. 10-11).



Figure 10.2 - MM 51, f. 2v (m. 9-12) : première *glosa* de « 3. Octavo calendas Januarii ».

Ces *glosas* sont conçues dans un style très vocal, privilégiant les mouvements conjoints. Nous rencontrons cependant quelques sauts, au maximum d'une quinte, qui ponctuent les grandes lignes de vocalises (m. 10, m. 45). Les mots ornés ne sont pas toujours chargés d'une signification particulière qui justifierait la diminution¹⁰² et occasionnellement la vocalise n'est pas exposée sur la syllabe longue du mot, ce qui serait attendu par égard à la bonne prosodie¹⁰³. Ceci témoigne de la gratuité de la *glosa* comme une démonstration virtuose en soi. Ce fait est

¹⁰⁰ « [...] *Noten que esto se ha de entender cantando en concierto y con submissa voz, y no en Choro lleno* ». [Cerone, 1613], p. 551.

¹⁰¹ « *Y siendo Musica à lo humano, podrá usar algunas honestas afectaciones y avezes algunos accentos; pero Glosa (cantando de garganta) nunca jamas. Si caso no cantasse solo en el Organo ò con otro instrumento, sin acompañamiento de otra parte, ò quanto mucho con una sola: que en tal ocasion, para mostrar que sabe exercitar su parte à lugar y tiempo, le conviene, antes es tenido por hora suya cantar glosado y con tiradas de garganta, subiendo y baxando todo lo que pudiere comodamente. Lo qual con mucho gusto y satisfacion mio oy hazer diversas vezes en Roma, el año del lubileo de mil y seiscientos; particularmente à un tal Paulone, a las Visperas que se hizieron S. Iuan Laterano, el dia de la Circuncision de N. Señor.* » [Cerone, 1613], p. 551.

¹⁰² Plusieurs vocalises se trouvent sur des nombres (p.ex. *decimo, secundo, nono, vigesima*) et même sur des articles (p.ex. *de*).

¹⁰³ P. ex. la syllabe *se* de *secundo*, la syllabe *con* de *consecrare*.

singulier dans les *Cartapácios* car dans les rares occasions où l'on rencontre des glosas écrites celles-ci sont généralement justifiées par le sens du mot orné. Dans le MM 50, f. 67v, dans le texte *Los Rayos, los Rayos Negros* (les rayons, les rayons noirs) il y a seize doubles croches, suivies de huit doubles croches. Il s'agit sûrement d'une figure rhétorique pour représenter les orages et donc une fonction différente des vocalises démonstratives de la *Calenda*. Néanmoins la calligraphie et le dessin mélodique vocal sont très similaires. D'autres *glosas* dans les *Cartapácios*, toujours assez courtes, se rencontrent dans : MM 236, f. 220 ; MM 238, f. 13v-14 ; MM 239, f.21-21v ; MM 243, f.21v.

Comme nous l'avons déjà annoncé et étudié dans « 5.1.3. Notation musicale », une des particularités de ces *glosas* est leur irrégularité rythmique occasionnelle. Nous rencontrons onze cas d'irrégularité rythmique avec cinq, six, sept, dix et onze doubles croches pour une ou deux semi-minimes. Avec un regard contemporain, cette irrégularité semble étonnante. Toutefois, plusieurs sources témoignent de leur emploi dans les diminutions aux XVI^e et XVII^e siècles. Pedro Cerone, notamment, dédie un chapitre de son ouvrage *El melopeo* à ce phénomène : « Comment dans le *glosas* et *cantar de garganta* il n'est pas nécessaire de placer exactement huit croches ou seize doubles croches par mesure, et autres avertissements. Chap. VII ». Dans ce chapitre, Pedro Cerone explique que l'essentiel est de ne pas provoquer de dissonances en arrivant avant ou après le temps et que le nombre de notes par mesure peut être plus grand ou plus petit que celui établi par la mensuration. Dans cette pratique le chanteur doit faire preuve de dextérité, de légèreté, de clarté et de maîtrise du temps. Cerone explique également qu'il existe beaucoup de chanteurs capables de diminuer avec un nombre irrégulier de notes dans la mesure, « produisant un agréable plaisir, et que personne (ni chanteur ni compositeur confirmés) ne s'aperçoit des notes en trop »¹⁰⁴. [González Marín, 2001] identifie

¹⁰⁴ « De como en las Glosas y cantar de garganta, no es necesario el poner numeralmente 8 Corcheas ò 16 Semicorcheas al Compas: y otros de diversos avisos. Cap. VII.: Todas estas gracias y hermosuras, requieren destreza, ligereza, claridad y tiempo; sin las quales, no se haze nada: y el Cantor en usarlas ò en servirse dellas, ha de tener este aviso, de tomar tantas Figuras en un resuello, quantas puede pronunciar cómodamente. Esto se dize y advierte, porque muchos en el glosar pasan el numero de ocho Corcheas por Compas: mas porque las ponen bien, causan agradable placer, y nadie (por acabado Cantante ò Compositor que sea) cae en la cuenta de las que ay de mas. Antes, si pusiessen el numero determinado debaxo de sus Compases, y que dicho numero no cayesse en tiempo, fuera siempre juzgado que oiesse ay: alguna Figura de mas ò de menos. Por esto advierto los nuevos glosadores, que aunque en las glosas el numero de las Figuras, Corcheas ò Semicorcheas que fueren, no correspondieren al numero de las Figuras que ha de haver en el Compas, no haze el caso, todas vezes caygan sin defeto debaxo de una medida ò Compas; y que en pronunciarlas no se le conozca defecto ni disonancia. La perfeccion pues del cantar semejantes gracias, mas consiste en el tiempo, y en la medida, que en el correr con ligereza: porque se se llega al fin determinado mas tarde ò mas presto, todo lo hecho vale nada. » [Cerone, 1613], p. 548-549.

encore d'autres sources ibériques de cette période présentant des cas d'irrégularité rythmique similaires¹⁰⁵.

En Italie, cette pratique est également décrite, notamment par Lodovico Zacconi en 1596 : « J'avertis donc les élèves que si dans leurs vocalises le nombre de notes ne correspond pas au nombre de notes [normal] de la mesure, ce n'est pas grave ; pourvu que cela tombe sans erreur sur la mesure et sur le temps ; et que, à l'exécution, on n'y reconnaisse pas d'erreur, et de dissonance : parce que dans cette faculté et profession ; beaucoup font des vocalises gracieuses et de beaux *passaggi*, que si on les mettait par écrit, comporteraient toujours plus ou moins de notes ; et néanmoins on n'y voit aucun défaut ni manquement »¹⁰⁶. Cet avertissement est effectivement très similaire à la description de Cerone. Tous deux témoignent du fait qu'il est possible de jouer plus de notes qu'il n'en faudrait, mais que ce n'est ni grave ni disgracieux si l'on arrive tout de même sur la mesure suivante sans provoquer de faute de contrepoint.

Cette pratique de diminutions selon différentes proportions est déjà largement représentée en 1535 dans l'ouvrage *La Fontegara* de Sylvestro Ganassi. Le musicien du Doge de Venise présente un long catalogue de formules organisées selon la division de la mesure : en quatre, en cinq, en six et en sept. Pour Ganassi l'important est de savoir s'accommoder à la battue à travers la maîtrise de la mesure¹⁰⁷.

Du point de vue de l'exécution des formules présentes dans « 3. *Octavo calendas januarii* », nous proposons alors de les considérer comme une notation qui évoque une liberté à l'intérieur de la mesure. La battue doit être claire et stable, et les diverses *glosas* rendent alors le discours vivant et fluide. C'est sans doute un exemple dans la lignée des témoignages d'une flexibilité du discours, comparable au *rubatto*, où la souplesse rythmique est au service d'une liberté agogique.

¹⁰⁵ « Ha de observarse que, en glosas y pasajes de garganta escritos, es frecuente encontrar cantidades irregulares de figuras de valor reducido —escritas normalmente como semicorcheas—, que en su estricto valor exceden o no llenan la unidad de tiempo que sustituyen (por ejemplo, nueve o siete semicorcheas contra una mínima): seguramente se trata del reflejo escrito de un estilo de canto con tiempo rubato. » [González Marín, 2001], p. 91.

¹⁰⁶ « Per questo avvertisco i scolari che se bene nelle gorgie loro il numero delle figure non corrispondano al numero delle figure del tatto, non fa caso ; pur che caschino senza difetto sotto una misura, & tempo ; & che nel prononciarle non se li conoschi difetto, & dissernanza : per che in questa facultà, & professione ; molti che gorgheggiano bene fanno vaghi, & bei passaggi, che chi in iscrittura li ponesse se gli se ne troveria sempre di piu over di manco ; & nondimeno non se li conosce pur un minimo difetto ò mancamento » : [Zacconi, 1596], p. 62v. Nous remercions Sarah Dubus pour le partage de ces recherches et notamment pour cette traduction française.

¹⁰⁷ « dato che il piu deli cantori & sonatori non considerano altro che lo acomodarsi dela batuda [sic.] per tanto farai nel modo che a te piacera pur che tu intendi la lor differentia » : [Ganassi, 1535], p. [15-16].

10.3. Le plain-chant

Le seul extrait de plain-chant noté dans le manuscrit MM 51 est l'intonation du psaume « 26. *Credidi* » au f. 41v. La première partie du premier verset (*Credidi propter quod locutus sum*) est écrite en brèves devant le 1^o Baixo. Cette intonation (figure 10.3) reproduit le modèle ibérique des intonations simples pour les psaumes du 1^{er} mode, comme observé également dans [Talésio, 1628] (figure 10.4).

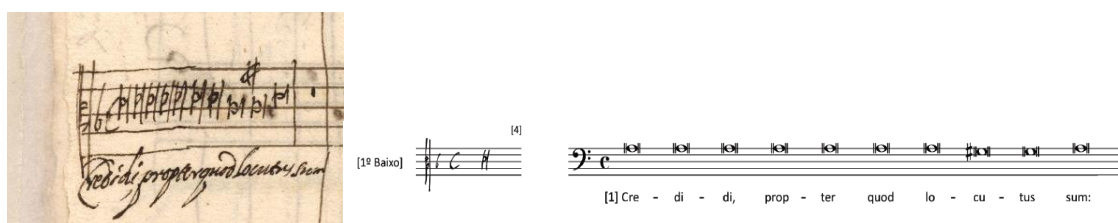


Figure 10.3 - Incipit en plain-chant du psaume *Credidi* dans la source (f. 41v) et dans l'édition.



Figure 10.4 - Intonation simple de psaume dans le premier ton : [Talésio, 1628], p. 56.

D'après la comparaison de ces deux exemples, le lecteur observera que l'intonation du *Credidi* a la particularité d'avoir un demi-ton entre la corde de récitation ou cinquième degré du mode ($d [a]$) et le quatrième degré ($c \# [G \#]$), tandis que l'exemple exposé par le théoricien de Coimbra Pedro Talésio, présente un ton entier¹⁰⁸. En effet les exemples de la transformation chromatique du plain-chant sont courants au milieu du XVII^e siècle au Portugal. Au sein des *Cartapácios*, dans

¹⁰⁸ Le lecteur remarquera que l'exemple de Talésio est une quarte en dessous de l'incipit original du *Credidi* du MM 51, ce qui témoigne également de la pratique courante des transpositions. Cette confrontation avec les exemples d'intonations des psaumes de Talésio propose également la transposition courante par nature, à la quarte basse, des psaumes du MM 51. La solution éditoriale se trouve à la même hauteur que l'exemple de Talésio. Voir « 9.1. Transpositions, modes, clefs » (vol. 1, p. 319).

les extraits théoriques du MM 236 (f. 236) on trouve des intonations des huit modes, le premier mode étant présenté avec ce demi-ton caractéristique. Le même fait est observé dans plusieurs autres sources ibériques de plain-chant, notamment Pedro Cerone (1613), Antonio Fernandes (1626), Nunes da Silva (1685). Cette transformation chromatique reflète la pratique de *musica ficta* sur les modèles modaux de plain-chant et se retrouve aussi, en effet, dans d'autres sources polyphoniques comme le psaume *Dixit Dominus*, au f. 1 du MM 49, que l'on doit à la même main que celle du MM 51.

Dans les *Cartapácios*, le plain-chant est toujours noté mesuré, allongeant parfois les syllabes longues latines. Dans l'intonation du « 26. *Credidi* », toutes les notes ont la même durée de brève. Mais d'autres intonations, comme celle du *Dixit Dominus* déjà cité (MM 49, f. 1), sont notées avec l'emploi de rythmes variés. Cette observation confirme que l'intonation du *Credidi* par le 1^o *Tenor* doit sûrement être exécutée selon une récitation en rythme régulier et non pas de manière libre. Au début de la polyphonie, un *triple* prend le relais du *tenor* en commençant avec une déclamation syllabique de rythme également régulier. Cherchant la continuité de la déclamation, nous avons fait le choix d'une équivalence.

Il nous semble encore important de signaler que les études sur la présence musicale dans les offices nous indiquent que l'intégralité de la liturgie semble avoir été chantée principalement en plain-chant et que l'introduction polyphonique se fait occasionnellement à certains moments de l'office, surtout dans les fêtes principales du calendrier liturgique. C'est, d'ailleurs, grâce aussi à cette présence primordiale du plain-chant au sein des offices que les mélodies grégoriennes deviennent le matériel de base de nombreuses compositions¹⁰⁹ et que diverses œuvres sont composées structurellement en alternance avec le plain-chant¹¹⁰. D'où la complicité entre le plain-chant et la polyphonie, dont l'ouverture du psaume « 26. *Credidi* » est un modeste témoignage.

¹⁰⁹ Voir « 4. Genres et pratiques compositionnelles portugaises et ibériques » (vol. 1, p. 81).

¹¹⁰ Voir « 11.1. La pratique de l'*alternatim* » (vol. 1, p. 357).

10.4. Reconstruction : *Et alibi aliorum...* un texte sans musique ?

À la fin de la *calenda* pour voix seule du MM 51 (f. 6) se trouve une phrase qui, énigmatiquement, n'est pas mise en musique : « *& alibi aliorum plurimorum sanctorum martirum & confessorum atque sanctarum virginum* »¹¹¹ (« Et ailleurs, beaucoup d'autres saints martyrs, confesseurs et saintes vierges »)¹¹².



Figure 10.5 - Fin de la *Calenda do Natal*, f. 6 (« 3. Octavo calendas Januarii »).

Le musicologue pionnier Manuel Joaquim, dans les *Fichas verdes*¹¹³, interprète cette phrase comme une indication extra-musicale qui signale la réutilisation de la même musique pour différents jours, en changeant le texte. Il s'avère pourtant que cette phrase est la fin liturgique commune à toutes les *calendas* pour tous les jours de l'année. C'est la formule qui accompagne et clôt la lecture de tous les textes du jour issus du Martyrologe romain, comme nous l'avons indiqué dans le texte du Martyrologe transcrit dans « 4.4. Calendas de Noël ». Cette formule finale se retrouve également à la fin des quatre *Kalendas* de Jorge de Santa Maria du manuscrit Ms. 1 de la cathédrale de Tolède, où une seule est écrite pour Noël : les autres sont pour la St. Jacques (25 juillet), la St. Jean Baptiste (24 juin) et la St. Jean Evangéliste (6 mai)¹¹⁴. En outre, chaque diocèse et/ou chaque ordre religieux ajoute, au calendrier commun, des fêtes qui, de

¹¹¹ Dans le Martyrologe romain se trouve « *Et alibi aliorum plurimorum sanctorum Martyrum et Confessorum, atque sanctarum Virginum. R./Deo gratias* ». : *Martyrologium Romanum*, Vatican, Editio altera - Typis Vaticanis, 2004.

¹¹² Traduction selon : Dom J. Baudot, Dom F. Gilbert (trads.), *Martyrologe Romain*, Editio altera - Dom Albert M. Schmitt ed., Casterman, 1953, p. 41.

¹¹³ *Fichas verdes M.M. 51*, F.C.G.

¹¹⁴ « One interesting feature of this group by Santa María concerns the inclusion of an identical textual verse, or 'refrain', at the end of each of the four settings: 'Et alibi aliorum plurimorum sanctorum martirum et confessorum, atque sanctarum virginum'. (This refrain is also included in the setting for Christmas.) The sequence would have concluded with 'Deo gratias' ». : [Nelson, 2010, p. 45]. Nelson ne conclut pourtant pas que la spécificité de cette phrase finale est en effet ordinaire à toutes les *calendas*.

droit ou par concession, leur sont propres, et dont l'ordonnance modifie pour eux l'ordonnance du Bréviaire et du Missel et, par conséquent, celle aussi du Martyrologe. La spécificité de chaque lieu explique en effet le début de la formule « Et ailleurs » (« & *alibi aliorum* »)¹¹⁵. À cette formule la communauté répond *Deo Gratias*, comme cela est écrit dans le Martyrologe romain.

L'absence de musique accompagnant cette formule ne prouve pourtant pas l'absence d'une exécution musicale. Vraisemblablement la solution musicale pour la clôture de la *calenda* serait simplement tacite car connue de tous puisqu'elle est identique tous les jours.

Dans les exemples de *calendas* de Talésio se trouve la solution musicale pour les clausules « *atque Sanctarum Virginum* »¹¹⁶ témoignant de la mise en musique de la formule. Talésio nous apprend que cette clausule se fera avec un saut sur *F*, dans le V^e ton, à l'image des toutes les fins de phrases à l'intérieur de la *calenda*.



Figure 10.6 - Clausule de la *Kalenda ordinaria* dans [Talésio, 1628], p. 90.

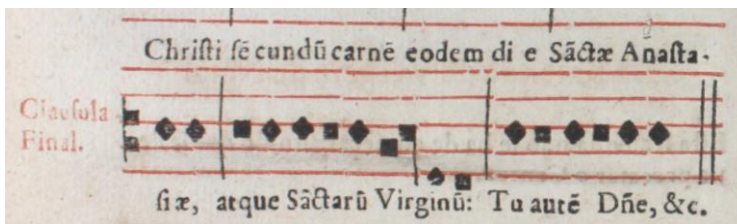


Figure 10.7 - Clausule de la *Kalenda de Vespera de Natal* dans [Talésio, 1628], p. 92.


Toutes les cadences dans la *calenda* de Talésio étant également *c-F*, la solution musicale pour la clausule de la formule finale de la *calenda* du MM 51 (« 3. *Octavo calendas Ianuarii* »), dans le V^e ton, peut aussi être identique aux cadences internes. Une hypothèse interprétative, en

¹¹⁵ [Baudot, Gilbert, 1953], p. 30.

¹¹⁶ La formule finale est indiquée en lettres rouges par le terme *Suspensio final* dans la page 90 et *clausula final* dans la page 92 : [Talésio, 1628], p. 90-92.

plain-chant, pour ce texte final sans musique serait alors semblable à une phrase ordinaire de l'intérieur de la *calenda* : un récit sur la corde de récitation *cc* et une cadence avec un saut descendant de quarte *bb-f*. La réponse *Deo gratias* peut suivre le même mouvement, comme l'exprime Talésio. Voici une solution :

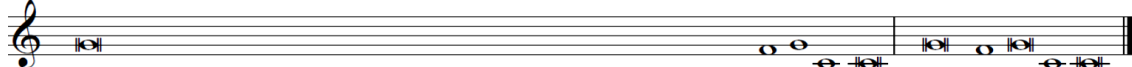
[Só] [Côro]



Et alibi alliorum plurimorum sanctorum martirum et confessorum atque sanctarum vir - gi - num. Deo gra - ti - as.

Pour la *calenda* à huit voix (« 2. *Octavo calendas Januarii* »), écrite dans le VIII^e ton, la solution interprétative peut probablement suivre les mêmes indications de Talésio avec la transposition modale sur *G* : un récit sur la corde de récitation *dd [gg]* et une clausule par un saut descendant *dd-g [gg-cc]*. Voici une solution, transposée à la quinte inférieure comme dans notre édition :

[Só] [Côro]



Et alibi alliorum plurimorum sanctorum martirum et confessorum atque sanctarum vir - gi - num. Deo gra - ti - as.

Chapitre 11

Les instruments

11.1. La présence instrumentale dans la polyphonie vocale

La présence des instruments dans la polyphonie sacrée du XVII^e siècle, dans les principales institutions portugaises est aujourd'hui bien documentée, notamment grâce au travail de [Estudante, 2007]. Dans notre laboratoire pratique, nous avons alors fait l'expérience de nous doter d'un parc instrumental aussi varié que celui décrit par les sources proches de *Santa Cruz*, notamment pour les offices principaux du calendrier liturgique comme le Noël, l'Ascension et le *Corpus Christi*, qui sont les célébrations contemplées dans le MM 51.

L'emploi de divers instruments dans le soutien de la musique polyphonique au monastère de *Santa Cruz* est largement documenté dans le chapitre IV de [Pinho, 1981]¹¹⁷. Parmi les nombreux instruments, l'orgue semble occuper une place d'excellence. Son intervention dans les cérémonies est définie dès 1563 dans l'*Ordinário e Ceremonial* de la congrégation qui complète la règle des chanoines¹¹⁸. En effet, concernant l'emploi de l'orgue au sein de la liturgie, le travail

¹¹⁷ [Pinho, 1981], p. 123-157.

¹¹⁸ Voir [Pinho 1981], p. 125-126. Le rôle de l'orgue comme instrument accompagnateur du chant est attesté également dans les sources musicales issues du Monastère de *Santa Cruz* depuis au moins la deuxième moitié du XVI^e siècle : dans MM 53 (f. 32), dans une œuvre attribuée à Pedro de Cristo se trouve l'indication *p^a cantar ao órgão* (pour chanter à l'orgue). Dans les *Cartapácios* nous rencontrons des indications de l'emploi de l'orgue notamment dans le MM 239, f. 49 (*orgão. Ola Barqueiros*) et le MM 49, f. 46v (*Gloria Patri. Canto Cham. Sicut erat. Orgão*). Pour une étude de ce dernier exemple, voir « 11.2. La pratique de l'*alternatim* ».

de [Nelson, 1986] atteste son rôle fondamental de soutien et d'alternance avec le chant dans le panorama ibérique¹¹⁹. Au-delà de l'orgue, nombreux sont les instruments qui prennent place dans l'exécution de la polyphonie vocale. Parmi eux, le *baixão* (doulciane basse), employé pour le soutien de la partie grave, semble être l'instrument mélodique qui s'installe le plus tôt et de la manière la plus assidue¹²⁰. Les autorités de l'Ordre des chanoines réguliers admettent le *baixão* pour accompagner les chants liturgiques au moins à partir de 1590¹²¹. De plus, comme le propose Paulo Estudante, il est probable que cette autorisation concerne le soutien non seulement du chant polyphonique, mais aussi du plain-chant¹²². Les voix extrêmes semblent en effet être les parties privilégiées pour la présence instrumentale et la *corneta* (cornet à bouquin) devient l'instrument d'excellence pour le soutien des voix aiguës. Dans la ville de Coimbra, la première mention trouvée de la présence d'un cornetiste apparaît à la Cathédrale uniquement en 1628, mais il est très probable que l'instrument ait été employé avant, dès le début du siècle¹²³. À la chapelle de l'Université de Coimbra, la présence instrumentale parmi les chanteurs est avérée au moins dès le dernier quart du XVI^e siècle. À l'occasion des principales fêtes dans les années 1630, nous avons également des exemples d'une présence quasi-systématique de la *corneta* et du *baixão* aux côtés des chanteurs¹²⁴. Cet appui apporté aux extrêmes polyphoniques (*triple* et *baixo*) est également exposé par Pedro Cerone dans sa description de l'écriture musicale à deux et trois chœurs, ainsi que la doublure par des instruments sonores comme le cornet et la doulciane¹²⁵. Au monastère de *Santa Cruz*, la présence de ces instruments est attestée à plusieurs

¹¹⁹ Voir [Nelson, 1986].

¹²⁰ « De toute évidence, dès le début du XVII^e siècle voire bien avant, l'exécution polyphonique dans les institutions ecclésiastiques ibériques ne doit se faire que très rarement *a cappella*. Si la participation d'un grand nombre d'instrumentistes est réservée aux fêtes plus solennelles, l'accompagnement des chanteurs par le *baixão*, en *basso seguente*, est, en revanche, constant ». [Estudante, 2007], p. 265.

¹²¹ « [...] dès 1590 et très probablement à la suite d'une période d'essai, les autorités de l'Ordre autorisent que leurs différentes maisons, dont *Santa Cruz*, à utiliser le *baixão* dans les services liturgiques. » [Estudante, 2007], p. 173 (« [...] e Deuse L.^{ca} q nos nossos Choros se podesse uzar de baixoens. » : voir P-Cug, *Crónica da Fundação de S. Vicente de Fora, da Cidade de Lisboa par D. Marcos da Cruz*, Ms 632, f. 132).

¹²² Nous pouvons ainsi imaginer divers rôles pour le *baixão* : soutien du plain-chant, remplacement d'un chanteur basse, soutien d'un chanteur basse, exécution du *guião*.

¹²³ « En réalité, le premier registre de la *corneta* à Coimbra date de 1628, par la main de l'instrumentiste Manuel de Moura ; toutefois, puisque le musicien est au service de la cathédrale au moins dès 1609, il est plus que probable qu'à cette date il joue déjà l'instrument ». [Estudante, 2007], p. 172.

¹²⁴ « [...] Or, on remarque, en plus de la quasi omniprésence dans chaque chœur de la *corneta* et du *baixão*, l'apparente absence de chanteurs pour le registre grave. Il semble que dans pratiquement toutes ces œuvres polychorales interprétées à la Chapelle de l'Université de Coimbra, d'une part la *corneta* est appelée pour renforcer la voix supérieure, et d'autre part la partie de la basse est entièrement assurée par les instrumentistes, notamment le joueur de *baixão*. La présence instrumentale parmi les chanteurs est alors certaine. Dès au moins le dernier quart du XVI^e siècle, soit par nécessité soit pour des raisons esthétiques, quelques *ministriles* participent régulièrement au chant polyphonique ». [Estudante, 2007], p. 259.

¹²⁵ « [...] *El primer Choro de ordinario se suele componer artificioso, alegre y fugado, cantando con mucha gracia, y mucha garganta; y para esto, en el se ponen las mejores piezas, y los mas diestros Cantantes: mas*

reprises au sein des *Cartapácios*. Dans le MM 50 se trouve l'indication *fagote* (= *baixão* ?)¹²⁶ et *corneta* au f. 81. Les instruments doublent les voix non seulement dans le *tutti* mais également dans les solos, probablement en raison du texte chanté : « *y con sonoros clarines tributan festiba salba* ». Au MM 238, dans une pièce vernaculaire décrivant une bataille, se trouvent deux parties obligées pour deux cornets au f. 5v¹²⁷. Au MM 240, sont mentionnés à deux reprises les indications des instruments *Baixão*, *Tenorete*, *1ª Corneta*, *2ª Corneta* (f. 2v et f. 7v). Ces deux sections instrumentales semblent alterner avec le chant d'un *vilancico* pour Noël (*Natal 1645*, *Hola hau*)¹²⁸. Dans notre travail pratique nous avons privilégié la présence de ces instruments à vent dans l'encadrement des voix extrêmes de la polyphonie.

Parmi les instruments polyphoniques, la harpe apparaît fréquemment avec un rôle d'accompagnement. Le monastère de *Santa Cruz* de Coimbra semble, à l'image d'autres institutions ibériques, avoir adopté la harpe depuis le XVI^e siècle, car deux de ses plus importants personnages, D. Heliodoro de Paiva (†1552) et D. Pedro de Cristo (†1618), en jouent¹²⁹. La guitare (ou *viola de mão*), à son tour, est principalement associée à l'exécution de *vilancicos*, notamment pour les cérémonies de Noël et du *Corpus Christi*. Cet instrument fait souvent l'objet de contestations et, vers la deuxième moitié du XVII^e siècle, cet instrument semble lentement remplacé par la harpe pour des questions de volume sonore¹³⁰. Dans notre laboratoire pratique, la guitare remplit un rôle d'accompagnateur des *vilancicos*, soit doublée par la harpe, soit en alternance avec la harpe. Les deux instruments à cordes pincées s'avèrent d'une grande complémentarité : la guitare développe un accompagnement essentiellement vertical, dynamique et rythmique, tandis que la harpe élabore une toile contrapuntique horizontale.

el segundo no ha de ser tan artificioso, ni tan fugado: y el tercero ha de ser compuesto sin artificio y sin Fugas, y ha de ser graue, sonoro, lleno, y de mucha magestad. El primero Choro se canta en el Organo con quatro bozes senzillas: el segundo se tañe con vn concierto de diuersos instrumentos formado, acompañando à cada instrumento su boz; ò por lo menos à la parte del Tiple y Baxo, paraque expliquen las palabras: mas el tercero (que es el fundamento de toda la Musica) se canta con mucha chusma; poniendo tres, quatro, y mas Cantantes por parte; acompañandolos con algunos instrumentos llenos y de cuerpo, como son las Cornetas, los Sacabuches, los Fagodes y otros semejantes: que quanto mas cantare lleno y à turba, tanto mas perfecto serà el Choro. [...] » [Cerone, 1613], p. 675-676.

¹²⁶ Concernant la problématique des désignations *baixão* et *fagote*, voir [Rodrigues Gomes, 2011], p. 6-9 ; [Jansen, 1978-1981] ; [Kilbey, 2002].

¹²⁷ Pour une observation de cette présence instrumentale et la réflexion sur la transposition lors de son exécution, voir « 9.1. Transpositions, modes, clés » (vol. 1, p. 319).

¹²⁸ Pour une étude des parties instrumentales obligées dans la musique vocale de *Santa Cruz*, voir [Brito, 1989].

¹²⁹ Voir [Pinho, 1981], p. 140 et 142.

¹³⁰ Notamment en 1605, le Chapitre général de l'Ordre de *Santa Cruz* condamne le scandale provoqué par le jeu de ces instruments (les *violas* [*de mão*]), les *chitaras* et les *bandurrias*) et limite leur usage aux granges et fermes des maisons de la congrégation [Pinho, 1981], p. 148-149, [Estudante, 2007], p. 178.

Enfin, la viole de gambe (*viola de arco*) fait également partie de l'*instrumentarium* du monastère de *Santa Cruz* au plus tard au milieu du XVI^e siècle et il est fort probable que son emploi perdure pendant le siècle suivant¹³¹. Son emploi dans notre laboratoire élargit la palette sonore, en remplissant des parties intermédiaires et/ou en jouant le *guião* en 8 ou 16 pieds, rôle confié au violone (*rabecão* en portugais) à partir de la deuxième moitié du XVII^e siècle et pendant le XVIII^e siècle¹³².

Dans le MM 51, aucune partie instrumentale obligée n'est indiquée, à l'exception du *guião* dans la majorité des pièces¹³³. Il existe pourtant une œuvre qui semble pouvoir être destinée à un accompagnement instrumental : le répons bref « 22. *Ascendo ad Patrem meum* » (f. 33-33v, avec le titre *Versos A4*). Contrairement à toutes les œuvres du manuscrit, seul le 1^o *Tiple*, écrit en valeurs longues (*cantus firmus*), présente un texte. Les trois autres voix en contrepoint fleuri et imitatif n'ont pas de texte. Essayer d'introduire le texte du *cantus firmus* dans les autres voix s'est avéré très problématique : les motifs mélodiques obligent souvent à des prosodies improbables et différentes selon chaque voix¹³⁴ ; les trois voix présentent souvent des profils mélodiques peu vocaux et rares dans toutes les autres pièces instrumentales du manuscrit, tels que des sauts d'octaves¹³⁵. Notre hypothèse est qu'une (ou plusieurs) voix chante le *cantus firmus* et que des instruments jouent les trois autres parties. Cette proposition est déjà soutenue par Bernadette Nelson, présentant cette pièce comme un exemple de musique pour voix avec accompagnement instrumental¹³⁶, proposition reformulée par Paulo Estudante¹³⁷. Dans notre

¹³¹ [Estudante, 2007], p. 177. Dans le *cartapácio* MM 233 (f. 13v), on trouve l'indication *Solo de contralto p^a viola* (solo de contralto pour viole) sans pourtant savoir s'il s'agit d'une *viola de mão* (viole de main ou guitare) ou d'une *viola de arco* (viole de gambe). Dans les deux cas, cette indication est un rare témoignage, datant du milieu du XVII^e siècle, d'un accompagnement par un instrument à cordes.

¹³² Pour plus d'informations sur l'intervention des instrumentistes dans le service liturgique, d'après des sources portugaises et ibériques des XVI^e et XVII^e siècles, voir [Estudante, 2007], p. 203-322.

¹³³ Voir « 2.2. Effectifs et combinaisons des voix ».

¹³⁴ Quelques rythmes du contrepoint fleuri proposent un emplacement possible : *Ascendo* avec trois notes en mouvement ascendant ; *Alleluya* avec quatre notes, la première avec un rythme pointé. Mais nous rencontrons rapidement des problèmes de prosodie bien plus nombreux et qui nous font proposer ces deux exemples comme des motifs instrumentaux d'inspiration vocale. Pourtant, selon [Canguilhem, 2016], le Manuscrit de Segovia semble témoigner que les chanteurs qui improvisent sur le *cantus firmus* le font souvent sans la préoccupation de l'emplacement du texte, ce qui donne des résultats comparables à ceux ici observés. Dans le contexte de toute la musique vocale des *Cartapácios*, tout comme des *concertados* (voir « 4.5. Répons bref », vol. 1, p. 139), nous sommes toutefois persuadés que cette œuvre n'est pas un exemple de cette pratique.

¹³⁵ 2^o *Tiple* : m. 8, 16 ; *Alto* : m. 56 ; *Tenor* : m. 35.

¹³⁶ [Nelson, 1986], p. 144.

¹³⁷ [Estudante, 2007], p. 311.

interprétation de cette pièce, nous suivons les effectifs d'instruments à vent mentionnés dans le MM 50, le MM 238 et le MM 240 : deux cornets et une douciane¹³⁸.

Au-delà de l'indication explicite de parties instrumentales obligées (absente du MM 51 mais éventuellement tacite dans « 22. *Ascendo ad Patrem meum* »), l'univers instrumental est également décrit dans les textes chantés. Dans le MM 51 nous rencontrons une référence poétique à l'emploi des instruments. Dans le *vilancico* « 16. *Sale alumbrando a la tierra* », probablement pour le *Corpus Christi*, les chanteurs déclament *Salgan bailando y dançando con instrumentos* (Sortez en dansant avec des instruments)¹³⁹ évoquant peut-être l'occasion d'une procession. Par ailleurs, dans des pièces vernaculaires au sein des *Cartapácios*, plusieurs exemples d'images sonores similaires dans les textes décrivent une présence instrumentale. Dans les MM 227 et MM 228, lors de batailles entre Castellans et Portugais, les chanteurs réclament que les instruments sonnent¹⁴⁰. Et dans le MM 232, c'est dans une ambiance festive que les instruments agrémentent une description sonore¹⁴¹. Dans les *vilancicos* de Noël, la cornemuse est souvent décrite avec un rôle actif dans l'action. Sur le MM 239, l'instrument attribué aux bergers apparaît à deux occasions¹⁴². Aussi dans le MM 50 et dans le MM 227, dans des *vilancicos de Negro* pour les fêtes de Noël, la cornemuse fait son apparition¹⁴³. Ce genre vernaculaire en particulier est en effet très propice aux descriptions d'instruments, employés notamment pour mieux illustrer l'ambiance festive amenée par les Noirs¹⁴⁴. On y trouve toute

¹³⁸ Pour une observation sur la solution prise concernant la hauteur du son lors de son exécution, voir « 9.1. Transpositions, modes, clés » (vol. 1, p. 319).

¹³⁹ MM 51, f. 16v-17.

¹⁴⁰ MM 227, f. 32 : *Suenen los instrumentos, Toquen toquen* (sonnez les instruments, jouez, jouez) ; MM 228, f. 11v : *Al Arma toquen chirimías* (Aux armes, sonnez les chalemies).

¹⁴¹ MM 232, f. 31 : *Resuenan los Clarines, Repican las Canparas, Los Pifanos se bilan, Las Trompas y las caxas* (Résonnent les clairons, sonnent les cloches, les fifres, les trompes et les caisses claires).

¹⁴² MM 239, f. 44v : *Os gaiteiros do lugar com os Vaqueiros do valle todos iuntos em folia* (les cornemuseux de l'endroit avec les bergers de la vallée, tous ensemble en fête). MM 239, f. 72 : la didascalie *Tangem a Gaita primº que entrem* (ils jouent la cornemuse avant le rentrer), suivie par l'indication d'une partie de cornemuse (*gaita*).

¹⁴³ MM 50, f.3v : *toca os gaita* (joue la cornemuse). MM 227, f. 17-20 : *toca gaitia* (joue la cornemuse). Motivés par la forte référence à cet instrument dans les répertoires de Noël et pour l'exécution dudit *vilancico* du MM 227 (*Al Neglio de Mandiga*), nous avons entrepris la commande d'une cornemuse selon des modèles portugais anciens de la région de Coimbra et d'après l'iconographie de la période (voir « 9.1. Transpositions, modes, clés », vol. 1, p. 319).

¹⁴⁴ MM 50, f.15v : *Para concluir la festa cantó una dança de Negros com instrumentos graciosos* (pour conclure la fête, il chante une danse de Noirs avec des instruments gracieux). MM 227, f. 17-20 : *Guitarria y casticabé* (guitare et grelots) [...] *Toca gaitia* (joue la cornemuse) [...] *Con el panderitio* (avec le petit tambourin) [...] *con el panderete* (avec le tambourin) [...] *toca sonasia y casticabé* (joue les clochettes et les grelots). MM 236, f. 7v : *y levemo la instrumenta Panderyo y sonasya, tamborya y guitarria, tambole* (amenent les instruments: tambourin et clochettes, tambours et guitare) [...] *chiriminga y corni flauta*

sorte d'instruments, à la fois savants et exotiques : la guitare, la harpe, la chalemie, le cornet mais aussi le berimbau, les tambourins, les clochettes, les grelots. Cette variété nous invite à faire également rentrer dans notre *instrumentarium* diverses sortes de percussions, spécialement pour ce répertoire vernaculaire.

En dehors des textes des *Vilancicos*, aucune source ibérique du XVII^e siècle, à notre connaissance, ne mentionne l'emploi de percussions dans la musique dévotionnelle. Malgré cela, nous faisons le choix de son emploi, reproduisant l'imaginaire sonore décrit. C'est encore pour faire écho au sens du texte que nous nous sommes permis de faire l'expérience d'introductions ponctuelles de percussion dans la musique liturgique latine¹⁴⁵, sans qu'aucune source historique n'en atteste leur utilisation. La question du recours aux percussions reste, dans ce contexte, mystérieuse.

Nous avons développé des expériences où la percussion soutient le phrasé musical en exploitant divers principes inhérents au répertoire : la structure rythmique des danses ; les polyrythmies (les syncopes, les hémioles, etc.) ; la complémentarité rythmique d'un contrepoint avec les accents toniques de la langue chantée, évitant une homorythmie constante qui alourdirait le discours musical. D'après nos expériences, l'emploi de la percussion peut unifier l'ensemble sonore et clarifier le phrasé des chanteurs et des instrumentistes.

(chalemie, cornet et flûte). MM 233, f. 37-37v : *cos birimbao, cos viola, cos arpa e cascavé* (avec le berimbau, avec la guitare, avec la harpe et les grelots).

¹⁴⁵ Soulignant ici la joie de l'armée des anges dans le premier répons de Noël (*Gaudet exercitus angelorum...*) ou encore le discours des bergers dans le troisième répons de Noël (*Natum vidimus...*).

11.2. La pratique de l'*alternatim*

Quelques œuvres liturgiques du MM 51 présentent uniquement certaines parties du texte mises en musique. Ceci est le cas de deux hymnes et deux psaumes : l'hymne « 14. *Christe redemptor omnium* » avec les strophes 1, 3, 5 et 7¹⁴⁶ ; l'hymne « 18. *Rerum Deus tenax vigor* », avec la première des trois strophes ; le psaume « 19. *Mirabilia testimonia tua* » avec les versets 2, 6, 7, 11, 12, 13 ; et le psaume « 21. *Principes persecuti* » avec les versets 5, 10 et 15.

Notre édition des œuvres liturgiques du MM 51 offre systématiquement, sur le frontispice de chaque œuvre, l'intégralité du texte liturgique correspondant à la forme concernée. Ceci permet d'informer les interprètes et les lecteurs sur la forme liturgique complète de chaque œuvre, même si toutefois des parties du texte ne sont pas mises en musique polyphonique dans la source. L'exécution des parties éventuellement manquantes dans la source, sans une mise en polyphonie par l'auteur, est laissée ouverte à l'interprète, comme à l'époque, selon les coutumes, les moyens et l'esthétique souhaitée.

Comme nous l'avons observé lors de l'étude des hymnes¹⁴⁷, la composition polyphonique en alternance, soit des versets paires, soit des versets impaires, fait partie de la tradition. Ces œuvres évoquent tacitement la pratique de l'*alternatim* qui consiste en l'alternance de la polyphonie avec le plain-chant et/ou avec de la musique instrumentale (notamment à l'orgue). Au XVII^e siècle, l'*alternatim* coexiste avec le traitement polyphonique de la totalité du texte et ceci est visible dans notre manuscrit, notamment dans les trois psaumes de None : chaque psaume présente une solution différente, le « 20. *Clamavi in toto corde meo* » étant le seul entièrement en polyphonie. [O'Regan, 1988] et [Abreu, 2002], p. 104, observent que les psaumes à huit voix sont le plus souvent *ad longum*, probablement car leur structure est déjà variée et le texte est chanté plus rapidement¹⁴⁸. Dans le MM 51, parmi les cinq psaumes présents, deux d'entre eux demandent la pratique de l'*alternatim* (« 19. » et « 21. »).

Les témoignages de la pratique de l'*alternatim* dans les sources ibériques, notamment avec l'introduction de l'orgue, ont été étudiés particulièrement par [Nelson, 1986, 1994]. En effet, de nombreuses sources espagnoles donnent des informations sur le rôle de l'orgue dans les

¹⁴⁶ Les strophes 3, 5 et 7 exposent en polyphonie uniquement leur deuxième section. Voir « 4.3. Hymnes ».

¹⁴⁷ Voir « 4.3. Hymnes » (vol. 1, p. 114).

¹⁴⁸ Aux origines de la polychoralité, l'exposition polyphonique du texte liturgique se fait souvent à travers l'alternance des versets entre deux chœurs.

fonctions liturgiques¹⁴⁹. Concrètement le règlement du fonctionnement de la Cathédrale de Saragosse en 1607 établit que l'orgue doit alterner avec le chœur (*Coro*) ou la chapelle (*Capilla*), l'organiste ne commençant que dans le deuxième verset¹⁵⁰.

Tout au long du XVII^e siècle, l'alternance du chant avec l'orgue devient une pratique commune dans les cathédrales et chapelles ibériques. L'orgue remplace le plain-chant, dans une continuité de prière et pour le repos des chanteurs, avec des versets instrumentaux qui ont la responsabilité de garder le ton (*cuerda*), comme le décrit le musicien et religieux Pablo Nassarre (1650-1730) encore au début du XVIII^e siècle¹⁵¹. Une grande quantité de ces versets (*versos*) incluent effectivement des motifs thématiques d'après les tons psalmiques correspondants. Parmi les sources musicales issues de *Santa Cruz*, le MM 242 (daté probablement du troisième quart du XVI^e siècle¹⁵²) est un manuscrit qui présente plusieurs pièces instrumentales, vraisemblablement pour l'orgue, basées sur les mélodies grégoriennes¹⁵³. Ces pièces peuvent ainsi être employées en *alternatim* lors de l'exécution des œuvres dont la mise en polyphonie n'est pas *ad longum*.

Pablo Nassarre propose, en outre, une distinction entre le rôle de l'orgue et celui des instruments mélodiques (cordes et vents) qui peut éventuellement s'appliquer au XVII^e siècle également : l'orgue alterne avec le chœur tandis que les instruments accompagnent la polyphonie vocale¹⁵⁴.

Dans les *Cartapácios* nous rencontrons un témoignage concret et évident du partage de ces différents agents sonores au sein d'une même œuvre. Aux f. 43-46v du MM 49, le psaume

¹⁴⁹ [Nelson, 1986], p. 148-157.

¹⁵⁰ « *Los Kyries, Gloria, Sanctus y Agnus de las misas se tañen alternativamente con el Coro, advirtiendo que la Capilla, o Coro han de comenzar el primer Sanctus y no el órgano; al gradual y ofertorio y después de los Sanctus tañe música suave hasta el per omnia secula seculorum exclusive y al Deo gratias del Ite misa est; el Credo nunca se tañe ni parte de él porque siempre se ha de cantar todo. El órgano no comienza Himno, Cántico o Salmo sino el segundo verso; tampoco ha de tañer ningún verso de Gloria Patri ni otro ninguno en que el Coro haya de estar arrodillado como, Te ergo quesumus, Tamtun ergo, O crux ave spes unica, Ave maris stella y semejantes, sino en caso que juntamente cante alguna voz con el órgano* ». *Estatutos del Cabildo de la Seo, Saragosse, 1607, "Capítulo 27. Del oficio y obligaciones del organista"* : [Calahorra Martínez, 1977], p. 25.

¹⁵¹ « [...] y el organista tocando sobre el Canto Llano el Verso que le pertenece, mantiene la cuerda mientras descansa el Coro, y llama la atención para entrar en ella con firmeza el Verso siguiente. Por esta razón deben aplicarse los Organistas científicos en no apartarse del Canto Llano en todo quanto tocan alternativamente con el Coro » : [Nelson, 1994], p. 239-240 ; [Nassarre, 1723-1724], vol. ii, libre 4, chap. 19, p. 481.

¹⁵² Pour une analyse du MM 242, voir [Rees, 1995], p. 325-364.

¹⁵³ Pour une étude des œuvres instrumentales sur des mélodies grégoriennes du MM 242, voir [Oliveira, 2015].

¹⁵⁴ [Nelson, 1994], p. 240 et 255 ; [Nassarre, 1724-1724], vol. ii, livre 4, chap. 11, p. 437.

Confitebor tibi est mis entièrement en polyphonie, sauf la doxologie. Et au f. 46v, juste après la dernière note du *guião*, se trouve l'indication *Gloria patri Canto Cham. Sicut erat Orgão* (figure 11.1). Cette note précieuse révèle sûrement que la doxologie est exécutée en plain-chant, puis par l'orgue : le verset *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto* est exécuté en plain-chant et le verset *Sicut erat in principiu et nunc et semper. Amen.* est ensuite exécuté à l'orgue.

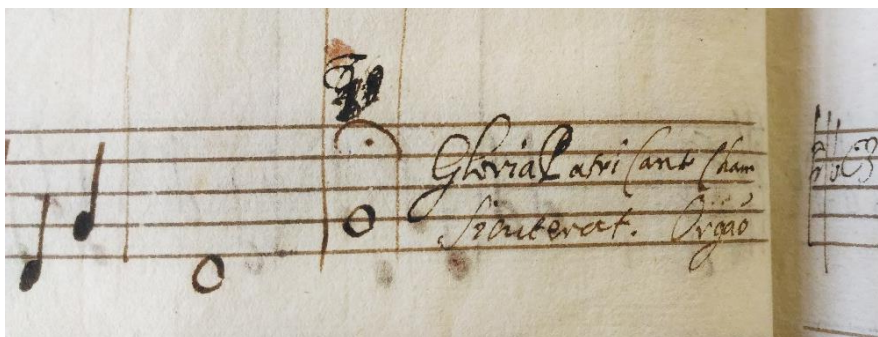


Figure 11.1 - Témoignage de la pratique de l'*alternatim* dans le MM 49, f. 46v (*Gloria Patri Canto Cham. Sicut erat Orgão*).

Le psaume *Confitebor tibi*, comme tout le MM 49, est écrit par la même main que le MM 51. Ce fait valide l'appropriation directe de cette caractéristique pour l'exécution des psaumes dans notre manuscrit qui ne sont pas écrits *ad longum* (19. et 21.), comme des hymnes (14. et 18.).

Cette configuration donne effectivement des résultats d'une grande diversité sonore et d'une remarquable variété de couleurs et de textures. L'exécution d'une œuvre en *alternatim* peut alors englober, selon diverses combinaisons, trois agents : polyphonie (canto d'orgão)¹⁵⁵, avec ou sans instruments ; plain-chant (*canto cham* ou *canto chão*) ; et musique instrumentale, principalement à l'orgue (*orgão*).

¹⁵⁵ L'exécution de psaumes et hymnes peut inclure, en outre, la technique polyphonique du faux-bourdon (*fabordão*) improvisée ou écrite. Cette technique base de la création polyphonique perdure tout au long du XVII^e siècle et peut être exécuté également en *alternatim* avec le plain-chant et avec l'orgue. Pour plus d'informations sur le *fabordão*, voir [Nelson, 1984], p. 279-311 et [Oliveira, 2015].

11.3. Reconstruction : un *guião* absent ?

La deuxième partie polyphonique de la *calenda* « 3. *Octavo calendas Januarii* » constitue très probablement la basse instrumentale, nommée *guião*, qui accompagne le chant solo. Ce *guião* est présent uniquement les sept premières mesures qui forment la première phrase, finissant par une cadence. Cette deuxième portée est préparée et semble réservée tout du long de la pièce pour recevoir de la musique, avec la clef *C4* dans chaque système. Le *guião* reste pourtant vide après la huitième mesure. Plusieurs questions se posent concernant ce vide de la suite. Tout d'abord, pourquoi disparaît-il ensuite ? L'auteur aurait-il laissé la place pour l'écrire plus tard ? Est-ce que cette absence montre que l'œuvre n'a jamais été interprétée ? Cette partie serait-elle improvisée, étant donnée la possibilité d'accompagner ces chants solo ornés issus du plain-chant¹⁵⁶ ? En effet, cette œuvre n'est pas la seule du manuscrit qui soit sans *guião* ou avec le *guião* incomplet. Il nous semble probable que ce fait est provoqué par l'inachèvement du dernier stade de l'écriture – celui du *guião*¹⁵⁷.



Figure 11.2 - MM 51, f. 2v-3 : début de « 3. *Octavo calendas Januarii* ».

Le musicologue Manuel Joaquim propose dans les *Fichas Verdes* (MM 51) que ce solo soit chanté sans accompagnement, à l'exception des sept premières mesures. Par contre, il nous semble clair que la place réservée à la suite du *guião* a été prévue – la ligne de basse présente systématiquement la clé *c4* en début de ligne et les barres des mesures sont tracées sur les deux portées. Le fait que la ligne de solo soit toujours par-dessus une portée en clé *c4* vide dénote le projet d'écriture d'une voix de basse, qui tout simplement n'a pas été concrétisée sur ce support. De même que nous pouvons imaginer que les *glosas* pouvaient être improvisées par

¹⁵⁶ Voir « 2.2. Effectifs et combinaisons des voix » (vol. 1, p. 54).

¹⁵⁷ Voir « 8.2. Écriture du *guião* » (vol. 1, p. 286).

les chanteurs professionnels, le *guião* aussi pourrait, en effet, être improvisé au vu de la simplicité de la ligne mélodique et la reprise courante des mêmes formules. La maîtrise des musiciens de l'époque et leur connaissance du répertoire nous laissent imaginer leur capacité à improviser un accompagnement. La présente édition critique propose une solution possible pour cette basse manquante.

Suivant les règles de contrepoint de cette période et prenant les sept premières mesures comme guide essentiel des enchaînements harmoniques possibles, nous avons reconstruit une ligne de *guião* hypothétique à fin de nous permettre d'avoir une idée proche du son final de cette *calenda*.

Considérations finales

Recherche et pratique

Le travail présenté dans cette partie repose sur une méthodologie itérative construite selon des parcours multiples, entre la recherche et la pratique où l'une informe directement l'autre et vice-versa. Nos recherches nous ont permis de constater que nos préoccupations et solutions pratiques sont souvent similaires à celles des chanoines musiciens de *Santa Cruz*, notamment concernant les choix de transposition. La recherche a établi le diapason A=466hz comme étant vraisemblablement celui de l'exécution du répertoire en étude. La pratique a confirmé l'adéquation de ce diapason. La recherche a évalué les qualités vocales décrites à *Santa Cruz* comme étant analogues à l'esthétique vocale en vogue dans les principaux centres culturels européens. La pratique a nourri nos exécutions selon le vocabulaire ornemental varié décrit par les sources. La recherche nous a informés sur des stratégies à suivre dans la reconstruction de certains passages, sous demande de la pratique. La pratique a pu restaurer la diversité sonore attestée par les sources, concernant notamment la pratique de l'*alternatim* et la présence instrumentale.

Enfin, cette troisième partie du travail vise principalement l'expérience de la réalisation sonore du *cartapácio*. Par conséquent, contrairement aux deux parties précédentes, les considérations

finales ne sont pas toutes formulables, car elles relèvent surtout de l'ordre du sonore¹⁵⁸. Nous soulignons encore qu'il y a nécessairement un décalage entre le produit de la recherche et sa mise en application immédiate, notre protocole d'expérimentation ne nous permettant évidemment pas de tout tester. Nous sommes notamment confrontés à la résistance des pratiques généralisées dans le monde de la « musique ancienne ». L'expérience d'une autre esthétique vocale se voit contrainte par la technique et les habitudes des chanteurs « modernes » et les tests des transpositions et des instrumentations sont limités par le parc instrumental disponible. Nous avons pu, néanmoins, élargir significativement notre imaginaire sonore et construire la conscience du long travail exigeant à parcourir, dont la description serait hors des limites de cette thèse.

¹⁵⁸ Des résultats du laboratoire musical *Capella Sanctae Crucis* seront audibles lors du concert de soutenance de thèse, programmé dans le cadre du Festival d'Ambronay 2017, et dans l'enregistrement autoproduit par l'ensemble, lauréat de la nouvelle collection « Harmonia Nova » du label « Harmonia Mundi », à paraître en septembre 2017.

CONCLUSION

Le manuscrit musical 51 de la Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra a été le point de départ et le corpus générateur de toutes nos réflexions. Inséré dans une collection de seize manuscrits pratiquement inédits – les *Cartapácios* de Coimbra –, il s'affirme avant tout comme un produit utilitaire de son temps et de son milieu, qui traduit le processus de travail d'un musicien et répond aux exigences liturgiques concrètes, au service d'une communauté religieuse. Son contenu musical varié est un digne héritier du principe classique, primordial au XVII^e siècle portugais et européen, selon lequel un discours doit remplir trois fonctions : instruire, plaire et émouvoir (*docere, delectare, movere*)¹.

« Pour amener à notre sentiment ceux qui nous écoutent, il y a trois moyens différents : instruire, plaire et émouvoir »².

Cicéron (106–43 av. J.-C.)

« [...] à la clarté de l'expression doit s'ajouter une imagination qui contient toutes les ressources capables de plaire et d'émouvoir [...] »³.

António Vieira (1608-1697)⁴

¹ Ces trois principes sont en effet au centre de toutes les transformations artistiques du XVII^e siècle européen et sont notamment des agents essentiels de la doctrine jésuite qui imprime une forte influence au Portugal ainsi bien que dans tous les territoires liés à l'expansion maritime, commerciale et missionnaire. Pour des études sur la présence des jésuites au Portugal, voir notamment les nombreux travaux de Margarida Miranda et Carlota Miranda Urbano.

² CICÉRON (M. NISARD, trad.), *De l'Orateur*, Livre II, LXXVII, Paris, Firmin Didot Frères, 1869.

³ VIEIRA, António, *Sermões escolhidos*, Vol. 14, Biblioteca Ulisseia, 1984, p. 35.

⁴ Le prêtre António Vieira, philosophe, écrivain et orateur portugais, est une des figures principales des jésuites au Portugal et au Brésil. Traversant tout le XVII^e siècle, il est l'auteur d'une immense œuvre qui s'affirme d'une forte influence politique et oratoire.

Bien que sûrement incomplète, cette collection précieuse se trouve réunie à la Bibliothèque de Coimbra en grande partie grâce au travail mené par Mário de Sampayo Ribeiro, vers les années 1940. Plusieurs indices désignent les chanoines réguliers du Monastère de *Santa Cruz* de Coimbra, stratèges diplomatiques extrêmement sensibles aux affaires sociales et culturelles, comme les producteurs de cette collection. Après un début de siècle troublé par des crises politiques, sociales, économiques et sanitaires, le royaume et la ville de Coimbra regagnent progressivement leur vigueur à partir de 1640. Les *Cartapácios* datent de cette période de virage et de rétablissement pendant laquelle les chanoines réguliers se montrent musicalement très prolifiques⁵.

Néanmoins, au cours du XX^e siècle ainsi que dans la première décennie du XXI^e siècle, l'historiographie portugaise survole l'activité musicale de *Santa Cruz* du XVII^e siècle. Au-delà des informations diffusées dans la seule monographie pionnière [Pinho, 1981], le peu d'études détaillées sur la période a surtout privilégié le répertoire vernaculaire et la présence instrumentale, sans qu'un travail plus approfondi n'ait été mené, jusqu'à aujourd'hui.

Ce que nous relevons tout d'abord est l'appartenance de la musique du MM 51 à un langage typiquement ibérique. En effet, selon Louise Stein⁶, la musique ibérique de la première moitié du XVII^e siècle se caractérise principalement par une forte flexibilité formelle, des grands contrastes de texture, une organisation harmonique claire, le soin de la déclamation et de l'expression sensible du texte, que ce soit sur textes latins ou des textes vernaculaires et cela quel que soit l'effectif. Toutes ces caractéristiques se retrouvent dans le MM 51. Les propositions polyphoniques que ce manuscrit offre sont multiples et variées, souvent au sein d'une même œuvre. La majorité de la musique est écrite à huit voix, toujours en polychoralité et accompagnée d'un *guião*, avec divers contrastes produits notamment par un style *concertato*. Nous y rencontrons également de la mélodie accompagnée (en solo et en duo) aussi bien que de la polyphonie à trois et à quatre voix, avec ou sans *guião*. La clarté du texte est largement respectée avec l'emploi fréquent de la déclamation homophonique et diversifiée en permanence par le biais de plusieurs procédés antiphoniques, des passages en imitation ou en contrepoint sur *cantus firmus*. Le MM 51 représente sans doute un témoignage exemplaire de

⁵ Les dates qui figurent à l'intérieur des *Cartapácios* conservés vont de 1642 à 1663.

⁶ [Stein & Haar (éd.), 2006], p. 455.

la diversité des formes polyphoniques, aux antipodes d'une polyphonie univalente. C'est dans la richesse de cette diversité que résident les « ressources capables de plaire et d'émouvoir ».

Cette diversité trouve, de plus, un parallèle dans la variété des genres présents. Le manuscrit est un cahier principalement rempli de façon chronologique et regroupant généralement les œuvres selon le calendrier liturgique. La quasi-totalité de la musique sur textes latins s'avère destinée à trois moments très particuliers et festifs du calendrier chrétien : Noël de 1649, Ascension de 1650 et la Fête Dieu (*Corpus Christi*). Les musiques pour Noël sont destinées principalement aux offices de None et de Matines et ses formes sont uniques dans les sources portugaises. L'office de None de l'Ascension est celui dont la présence polyphonique est la plus complète du manuscrit, ce qui renforce l'importance de cette cérémonie dans le panorama portugais. Les pièces vernaculaires, qui semblent pour la plupart pouvoir être également destinées à ces trois solennités, se mêlent aux pièces latines liturgiques. Cette proximité entre textes latins et textes vernaculaires, partageant aussi des mêmes procédés compositionnels, témoigne de l'importance de la musique vernaculaire dans l'espace liturgique. Il est, pour autant, tout à fait possible que cette musique puisse avoir connu d'autres fonctions en dehors de son contexte « originel » identifié dans notre étude.

Les quelques œuvres du manuscrit visiblement non destinées aux trois solennités citées ci-dessus semblent témoigner d'un phénomène de « remplissage », courant dans les manuscrits d'usage personnel. En effet, d'après notre étude philologique, le MM 51 s'avère un cahier d'usage personnel, propre d'un musicien à l'œuvre. Rempli de toutes sortes de corrections et de certaines variantes⁷, le manuscrit traduit, pour la plupart, une phase de brouillon, souvent proche de la finition. Il s'agit très probablement du travail d'un seul calligraphe, à notre avis le plus actif dans la confection des *Cartapácios*.

Toutes les œuvres se présentent de manière anonyme. Toutefois, il est possible, par le biais d'une concordance, d'attribuer une œuvre à l'un des maîtres de chapelle du Monastère de *Santa Cruz*, Dom Francisco de Santa Maria (†1597). De plus, l'analyse poussée et du manuscrit et de la collection nous laisse penser que le MM 51 est une source en bonne partie autographe⁸,

⁷ Plusieurs œuvres figurent également de manière fragmentée dans le manuscrit ce qui exclut souvent la possibilité d'une exécution directe sur la source.

⁸ Mise à part l'œuvre copiée de Dom Francisco de Santa Maria, seules deux autres œuvres ne semblent pas autographes : celles-ci n'ont aucune transformation d'écriture musicale et présentent des signes vraisemblablement d'analyse contrapuntique.

vraisemblablement de la plume de Dom Gabriel de São João (†1658), chanoine de *Santa Cruz* reconnu pour son excellence musicale lors de son décès.

Plus qu'une enquête à la recherche de l'identité de l'auteur, ce travail de codicologie et de philologie appliquées a été mené pour déchiffrer le processus de travail entourant ces œuvres et déceler la dimension humaine de ces manuscrits. À travers l'analyse des plusieurs gestes, la source figée devient vivante et l'action du calligraphe et/ou de l'auteur devient tangible⁹.

Toujours dans l'esprit de redonner vie au manuscrit, l'expérimentation musicale a été un élément fondamental de notre projet de doctorat. Nous sommes en effet confrontés à des répertoires dont la musique écrite n'est qu'un prétexte et dont le résultat sonore est très loin d'être une traduction de la notation musicale. L'interaction entre la recherche et la pratique se révèle donc essentielle dans les choix vers la construction du discours et cela avec différentes portées : d'une complémentarité directe à une symbiose ineffable.

Tout d'abord, nombreux sont les fruits concrets de cette interaction : la définition des solutions formelles spécifiques à chaque genre, les choix de transpositions, de combinaisons vocales, d'instrumentation et d'agencement des différents éléments sonores (plain-chant, polyphonie, musique instrumentale). De même pour l'enrichissement des propriétés du son et du langage, à travers l'exploration d'une gamme variée d'ornements et d'agréments qui doivent rendre de la « grâce » aux chants. Dans une étude comparée, nous avons pu rapprocher l'esthétique vocale des chanoines réguliers de Coimbra à celle décrite dans plusieurs sources européennes.

Au-delà de la musique du MM 51, nous avons travaillé sur d'autres musiques issues de la bibliothèque de *Santa Cruz*, contemporaines et antérieures au manuscrit étudié, soutenus par l'étude des contextes des œuvres. Ceci nous a permis de nourrir notre vision sur l'univers sonore des chanoines réguliers et d'approfondir les caractéristiques remarquables du répertoire du MM 51 : en particulier les grands contrastes de texture et l'expression sensible du texte.

Par ailleurs, la recherche élargit également l'imaginaire d'une manière intangible qui augmente l'épaisseur du sens du discours musical. Selon nous, chez le musicien praticien, la connaissance et la conscience des sources et des répertoires qu'il étudie amènent de nouvelles enquêtes qui participent du « devenir » humain.

⁹ Cet exercice exhaustif sur le MM 51 pourra servir de référence aux futurs regards analytiques sur les *cartapácios* restants.

Enfin, notre travail se manifeste comme une clé qui ouvre de nouvelles perspectives. Plus que des conclusions, cette thèse nous révèle de nouveaux débuts : le début d'un regard renouvelé sur l'activité musicale à Coimbra et au Portugal au XVII^e siècle ; le début d'un vaste projet en cours et à venir sur les *Cartapácios* de Coimbra ; le début d'une nouvelle conscience d'une unité esthétique ibérique au XVII^e siècle¹⁰ ; le début d'un projet musical consacré aux sources musicales inédites portugaises (*Capella Sanctae Crucis*).

Ce n'est sûrement pas une coïncidence, si ces « débuts » s'inscrivent dans un mouvement de relecture critique de l'Histoire de la Musique occidentale. De plus en plus éloignée du modèle « le compositeur et son œuvre », une nouvelle façon de construire l'histoire de la musique se concentre davantage sur le tissu social et culturel sur lequel est bâtie l'activité musicale¹¹.

En effet, malgré les travaux de Noël O'Regan qui révélaient la pluralité et la cohabitation de styles différents dans un même contexte au XVII^e siècle, nous apercevons encore une certaine résistance de l'historiographie qui cultive notamment la polarité *stile antico / stile moderno*. De la même manière, dans l'historiographie portugaise persistent des généralisations réductrices qui visent principalement à des labélisations, des études qui détachent les répertoires de leurs fonctions primaires, ou encore des analyses fragmentaires des sources musicales. Il est alors important d'envisager une prise de recul par rapport à cette historiographie, en créant une nouvelle approche critique.

L'historiographie qui juge la polyphonie portugaise du XVII^e siècle archaïque ou conservatrice est principalement concentrée sur les sources imprimées, pour la plupart certainement éditées plusieurs années après leur écriture (Manuel Cardoso, Filipe Magalhães ou Duarte Lobo). De même, cette vision privilégie les formes qui circulent dans ces sources, comme les messes et les motets, omettant ainsi la réelle diversité de genres (latins et vernaculaires). Notre étude de la variété de genres présents dans le MM 51 nous a permis de porter un regard sur d'autres genres qui circulent essentiellement dans des sources manuscrites et qui sont souvent invisibles dans l'historiographie.

Simultanément, le peu de musique des *Cartapácios* de Coimbra connue et étudiée jusqu'à aujourd'hui est majoritairement vernaculaire et souvent observée hors de son contexte, les

¹⁰ Le récent ouvrage [Torrente (éd.), 2016], dont la lecture critique n'a pas pu être intégrée en temps utile au terme de la présente thèse, obligerait sûrement à la relecture et à l'élargissement de la perspective terminologique et historiographique du panorama espagnol dans le corps de nos réflexions.

¹¹ Dans cette lignée méthodologique, nous citons notamment la nouvelle collection Norton : Richard Freedman, *Music in the Renaissance, Western Music in Context* (éd. Walter Frisch), New York, Norton, 2013 ; Margot Fassler, *Music in the Medieval West, Western Music in Context* (éd. Walter Frisch), New York, Norton, 2014.

répertoires sur textes latins étant relégués au deuxième plan. Concernant la polychoralité au Portugal, l'historiographie définie généralement l'œuvre de João Lourenço Rebelo comme étant un cas unique et néglige les nombreuses pièces polychorales dans la collection de Coimbra, aussi bien que celles de Francisco Garro. Notre analyse de la polychoralité dans le MM 51 et des psaumes polychoraux dans les *Cartapácios* apporte de nouvelles données qui contribuent à une lecture plus riche.

Mais, principalement, ces théories d'une polyphonie « en retard » nous semblent prisonnières d'une part d'un évolutionnisme qui élabore une comparaison rapide avec les modèles italiens et d'autre part d'un universalisme qui oublie le contexte culturel ibérique générateur d'une forte identité locale. Nos diverses constatations nous font proposer que la musique liturgique portugaise du XVII^e siècle, dans le contexte global européen, n'est pas un phénomène périphérique en retard mais plutôt le fruit d'un choix esthétique ibérique conscient, manifesté par la communion de procédés compositionnels différents et par l'expression des textes vernaculaires dans l'espace liturgique.

Dans le laboratoire musical mené par la *Capella Sanctae Crucis*, le travail sur ces sources inédites nous a invité à une grande versatilité, en réponse à la diversité rencontrée dans les sources : de la gravité polyphonique de certaines œuvres sur textes latins jusqu'à la légèreté syncopée des *vilancicos*, de la ferveur d'un discours liturgique biblique à la comédie d'un *vilancico de negro*, de la rigueur d'une déclamation homophonique à la souplesse agogique d'un *canto glossado*, sans oublier l'association du plain-chant et de la musique instrumentale. À nos yeux, au-delà de l'émotion de l'interprétation de l'inédit, c'est cette versatilité et cette diversité (combinant les genres, les formes, les langages, les langues, les timbres, etc.) qui conduisent sans doute à une expérience sonore méconnue et enrichissante, et pour le public et pour le musicien, vers la satiété utopique de l'infinie curiosité humaine.

BIBLIOGRAPHIE

Sources liturgiques

- [*Antiphonale monasticum*, 1934] *Antiphonale monasticum*, Tournai, Société de Saint-Jean-l'Évangéliste et Desclée et Cie., 1934.
- [*Diurnal monastique*, 1841] *Diurnal monastique (ordre de saint Benoît) latin-français*, Editions de la Source, Paris, 1957.
- [Gueranger, 1902] GUERANGER, Dom Prosper, *L'année Liturgique*, Mans, Feuriot Imprimeur–Libraire–Éditeur, 1841, réédition (12^e) H. Oudin Éditeur, 1902.
- [*Liber Usualis*, 1961] *Liber Usualis*, Tournai, Desclée et Cie., 1961.
- [*Martyrologio romano*, 1748] Prêtres jésuites (trad. Port.), *Martyrologio romano...*, Lisbonne, Regia Officina Sylviana e da Academia Real, 1748 (1^{ère} édition Coimbra, 1591 ; 2^e édition Lisbonne, 1681) : P-Cug 1-12-8-83.
- [*Martyrologe Romain*, 1953] BAUDOT, Dom J. & GILBERT, Dom F. (trads.), *Martyrologe Romain*, Editio altera - Dom Albert M. Schmitt ed., Casterman, 1953.
- [*Martyrologium Romanum*, 2004] *Martyrologium Romanum*, Vatican, Editio altera - Typis Vaticanis, 2004.

Sources avant 1800

Les *Cartapácios* : P-Cug MM 49, 50, 51, 227, 228, 229, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240 et 243.

Autres manuscrits musicaux issus de la P-Cug : MM 18, 32, 53, 221, 242, 254.

- [Bacilly, 1688] BACILLY, *Les Airs Spirituels De Mr. De Bacilly*, Paris, Chez G. De Luine, 1688.
- [Banchieri, 1614] BANCHIERI, Adriano, *Cartella musicale nel canto figurato, fermo et contrapunto*, Venise, Giacomo Vincenti, 1614.
- [Bermudo, 1555] BERMUDO, Juan, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de Leon, 1555 (éd. en facsimilé, Editorail Maxtor, Valladolid, 2009).
- [Bluteau, 1712-1728] BLUTEAU, Raphael, *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico...*, 8 volumes, Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728.
- [Bovicelli, 1594] BOVICELLI, Giovanni Battista, *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati*, Venise, Giacomo Vincenti, 1594 (transcription diplomatique, Musedita, 2009).
- [Burmeister, 1601] BURMEISTER, Joachim, *Musica αυτοσχεδιαστικη*, Rostock, Reusner, 1601.
- [Burmeister, 1606] BURMEISTER, Joachim, *Musica poetica*, Rostock, Myliander, 1606.
- [Caccini, 1602] CACCINI, Giulio, *Nuove Musiche*, Florence, Giulio Marescotti, 1602.
- [Cerone, 1613] CERONE, Pedro, *El melopeo y maestro*, Naples, Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Lucci, 1613.
- [Conforto, 1593] CONFORTO, Giovanni Luca, *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi*, Rome, Gardano, 1593.
- [Du Mont, 1652] DU MONT, Henry, *Cantica Sacra...*, Paris, Robert Ballard, 1652.

Bibliographie

- [Fernandes, 1626] FERNANDES, António, *Arte de Musica de Canto Dorgam, e Canto Cham, & Proporçoens de Musica divididas harmonicamente*, Lisbonne, Pedro Craesbeeck, 1626.
- [Fernandez de Huete, 1704] FERNANDEZ DE HUETE, Diego, *Compendio numeroso de zifras armonicas...*, Madrid, Imprenta de Musica, 1704.
- [Ganassi, 1535] GANASSI, Syllvestro, *Opera intitulata La Fontegara*, Venise, édition d'auteur, 1535.
- [Garro, 1609] GARRO, Francisco, *Missae quatuor, octonis vocibus tres, & una duodenis...*, Lisbonne, Pedro Craesbeeck, 1609.
- [Hume, 1605] HUME, Tobias, *The first part of Ayres...*, Londres, John Windet, 1605 (éd. en facsimilé, préface de Frank Traficante, Yorkshire, Brian Jordan in association with Scholar Press, 1985).
- [Kircher, 1650] KIRCHER, Athanasius, *Musurgia universalis*, Rome, Francesco Corbelletti, 1650.
- [Lorente, 1672] LORENTE, Andres, *El porque de la Musica*, Alcalà de Henares, Nicolas de Xamarés, 1672.
- [Mace, 1676] MACE, Thomas, *Musick's Monument*, Londres, T. Ratcliffe & N. Thompson, 1676 (éd. en facsimilé, Collection Le Choeur des Muses, Paris, Éditions du Centre National de Recherche scientifique, 1966).
- [Macedo, 1645] MACEDO, Frei Francisco de Santo Agotinho de, *Philippica Portuguesa contra la invectiva Castellana*, Lisbonne, Antonio Alvarez, 1645 (éd. en facsimilé, Livraria Alcalá, Lisbonne, 2003).
- [Mendoza, 1728] MENDOZA, Antonio Hurtado de, *Obras liricas, y comicas, divinas y humanas*, Madrid (2^e impression), Juan de Zuñiga & Francisco Medel del Castillo, 1728.
- [Mersenne, 1636] MERSENNE, Marin, *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1636.

Bibliographie

- [Nassarre, 1723-1724] NASSARRE, Pablo, *Escuela Musica según la práctica moderna*, 2 vols., Zaragoza, 1723-1724 (éd. en facsimilé, L. G. Siemens Hernandez, Zaragoza, 1980).
- [Navarro, 1590] NAVARRO, Juan (Ioannis Nauarri hispalen), *Psalmi, hymni ac magnificat totius anni, secundum ritum sanctae romanae Ecclesiae, quatuor, quinque, ac sex vocibus concinendi*, Rome, Typographia Iacobi Tornerii, 1590.
- [Nucius, 1613] NUCIUS, Johannes, *Musices poeticæ...*, Neisse, 1613.
- [Nunes da Silva, 1685] NUNES DA SILVA, *Arte Minima*, Lisboa, João Galvão, 1685.
- [Oudin, 1607] OUDIN, César, *Tesoro de las dos lenguas francesa y Española. Thresor des deux langues Françoise et Espagnole*, Paris, Marc Orry, 1607.
- [Rognoni, 1620] ROGNONI, Francesco, *Selva de varii passaggi*, Milan, Filippo Lomazzo, 1620 (éd. en facsimilé, préface de Guglielmo Barblan, Bologne, Arnaldo Forni, 2011).
- [Pádua, 1626] PÁDUA, João, *Manuale Chori*, Lisbonne, Pedro Craesbeeck, 1626.
- [Praetorius, 1619] PRAETORIUS, Michael, *Syntagmatis musici - Tomus Tertius*, Wolfenbüttel, In Verlegung des Autoris, 1619.
- [Talésio, 1628] TALÉSIO, Pedro, *Arte de canto chão*, Coimbra, Diogo Gomez de Loureyro, 1628.
- [Viadana, 1602] VIADANA, Lodovico da, *Cento concerti ecclesiastici, a una, a due, a tre & a quattro voci. Opera duodecima*, Rome, 1602.
- [Villa-Lobos, 1688] VILLA-LOBOS, Mathias de Sousa, *Arte de Cantochão*, Coimbra, 1688.
- [Zacconi, 1596] ZACCONI, Lodovico, *Prattica di Musica*, Venise, Bartolomeo Carampello, 1596.

Sources après 1800

- [Abreu, 2002] ABREU, José, *Sacred polychoral repertory in Portugal ca. 1580-1660*, Thèse de doctorat inédite, Surrey, University of Surrey, 2002.
- [Abreu, 2013] ABREU, José, *Duarte Lobo - Opuscula 1602, vol. I.1*, *Mundos e Fundos*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.
- [Abreu & Estudante, 2011] ABREU, José & ESTUDANTE, Paulo, « A propósito dos livros de polifonia impressa existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra », *Revista de História das Ideias*, Vol. 32, 2011, p. 81-130.
- [Alegria, 1982] ALEGRIA, José Augusto (éd.), *João Lourenço Rebelo, Psalmi Tum Vesperarum, Tum Completorii: Item Magnificat Lamentationes e Miserere*, 4 vols. (Portugaliae Musica XXXIX, LX, LXI, LXII), Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- [Alegria, 1985] ALEGRIA, José Augusto (éd.), *António Marques Lésbio: Vilancicos e Tonos* (Portugaliae Musica XXXXVI), Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- [Alvarenga, 1989] ALVARENGA, João Pedro d', *Dom Pedro da Esperança (d.1660) : Four Christmas Responsories, transcribed and edited with continuo realisation*, London, Mapa Mundi, 1989.
- [Alvarenga, 2005] ALVARENGA, João Pedro d', *Polifonia portuguesa sacra tardo-quincentista: estudo de fontes e edição crítica do Livro de São Vicente, manuscrito P-Lf FSVL 1P/H-6*, Thèse de doctorat inédite, Évora, Université d'Évora, 2005.
- [Amaral, 1949, 1950, 1952, 1954] AMARAL, João, « Algumas marcas de água de papéis dos séculos XV, XVI, XVII e XVIII », *Beira Alta*, Viseu, Junta de Província, vol. VIII (1949), vol. IX (1950), vol. XI (1952), vol. XIII (1954).
- [Artero, 1941] ARTERO, José, « Música española en la Biblioteca de Coimbra », *Ritmo - Revista musical ilustrada*, Año XII - Nº 142, 1941.
- [Ascencio, 2011] ASCENSIO, Juan Carlos, *El canto gregoriano*, Madrid, Alianza Editorial, 2011.

Bibliographie

- [Ataíde e Melo, 1926] ATAÍDE E MELO, Arnaldo Faria de, *O Papel como Elemento de Identificação*, Lisbonne, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1926.
- [Azevedo, 1972] AZEVEDO, Carlos de, *Baroque Organ-Cases of Portugal*, Amsterdam, Uitgeverij Frits Knuf, 1972.
- [Azevedo, 1918] AZEVEDO, Pedro de, « Rol dos cónegos Regrantes de Santo Agostinho, por D. Gabriel de S. Maria », *Boletim de Segunda Classe da Academia das Ciências de Lisboa*, vol. XI, p. 104-177, Coimbra, 1918.
- [Barbieri, 1991] BARBIERI, P., « Chiavette and modal transposition in Italian practice (c. 1500-1837) », *Recercare* (III), 1991, p. 5-79.
- [Barbieri, 2009] BARBIERI, P., « Chiavette », *Grove Music Online*, Oxford Music Online, page consultée le 21 mars 2017, URL : <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/05567>
- [Barbosa Machado, 1965] BARBOSA MACHADO, Diogo, *Bibliotheca Lusitana*, 4 volumes, Coimbra, Atlântida Editora, 1965.
- [Becquart, 1967] BECQUART, P., *Musiciens néerlandais à la cour de Madrid: Philippe Rogier et son école (1500–1647)*, Bruxelles, 1967.
- [Bernal, 2005] BERNAL, Miguel, « Francisco Correa de Arauxo, teórico de la segunda prattica: tratamiento de la dissonância y casuística moral », *Revista de Musicologia*, vol. XXVIII - Nº 2, Madrid, Sociedad Española de Musicologia, 2005.
- [Blackburn & Lowinsky, 1993] BLACKBURN, Bonnie J. & LOWINSKY, Edward E., *Luigi Zenobi and His letter on the perfect musician*, Florence, Leo S. Olschki Editore, 1993.
- [Bonastre, 2002] BONASTRE, Francesc, « Tono (I) », *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols. (ISBN Obra Completa 84-8048-303-2), Volume 10 (ISBN. 84-8048-313-X), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE), 2002, p. 352-353.
- [Bordering, 1997] BORGERDING, Todd M., *The motet and Spanish Religiosity, ca.1550-1610*, these doctorale inédite, Université de Michigan, 1997.

Bibliographie

- [Bordering & Stein, 2006] BORGERDING, Todd M. & STEIN, Louise K., « Spain I, 1530-1600 », HAAR, James (ed.), *European music, 1520-1640*, The Boydell Press, 2006, p. 422-454.
- [Borges Coelho, 2015] BORGES COELHO, António, *Os Filipes - História de Portugal vol. V*, Alfragide, Caminho, 2015.
- [Bouza Alvarez, 2000] BOUZA ALVAREZ, Fernando J., *Portugal no tempo dos Filipes: política, cultura, representações (1580-1668)*, Lisbonne, Edições Cosmos, 2000.
- [Brandão, 1948] BRANDÃO, Mário, *A inquisição e os professores do colégio das Artes*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1948.
- [Briquet, 1907] BRIQUET, Charles-Moïse, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques de papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 volumes, Genève, 1907.
- [Brito, 1979] BRITO, Manuel Carlos de, « A Little-Known Collection of Portuguese Baroque Villancicos and Romances », *Royal Musical Association Research Chronicle*, Nº 15, London, King's College - University of London, 1979, p. 17-37.
- [Brito, 1983] BRITO, Manuel Carlos (éd.), *Vilancicos do Mosteiro de Santa Cruz (Portugaliae Musica XLIII)*, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- [Brito, 1989] BRITO, Manuel Carlos de, « Partes instrumentais obrigadas na polifonia vocal de Santa Cruz de Coimbra », *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisbonne, Editorial Estampa, 1989, p. 55-63.
- [Brito, 1989 (2)] BRITO, Manuel Carlos de, « As Relações musicais portuguesas com a Espanha, a Itália e os Países Baixos durante a Renascença », *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisbonne, Editorial Estampa, 1989, p. 43-54.
- [Brito, 1990] BRITO, Manuel Carlos de, « Renascença, maneirismo, barroco: O problema da periodização histórica na música portuguesa dos séculos XVI e XVII », *De Musica Hispana et aliis*, Université de Saint Jacques de Compostelle, 1990, p. 539-554.
- [Brito, 1992] BRITO, Manuel Carlos de & CYMBRON, Luísa, *História da Música Portuguesa*, Lisbonne, Universidade Aberta, 1992.

Bibliographie

- [Buelow, 2004] BUELOW, George J., *A History of Baroque Music: Music in the Seventeenth and First Half of the Eighteenth Centuries*, Blooming & Indianapolis, Indiana University Press, 2004.
- [Buescu, 2004] BUESCU, Ana Isabel, « Aspectos do Bilinguismo Português-Castelhano na época moderna », *Hispania*, LXIV/1, n. 216, 2004, p. 13-38.
- [Caballero Fernández-Rufete, 1990] CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo, « Miguel Gómez Camargo : correspondencia », *Anuario Musical*, 45, 1990, p. 67-102.
- [Caballero Fernández-Rufete, 1991] CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo, « Aportación documental al estudio de Miguel Gómez Camargo », *Revista portuguesa de Musicologia Nº 1*, 1991, p. 109-127.
- [Caballero Fernández-Rufete, 1997] CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo, *Arded, corazón, arded – Tonos humanos del Barroco en la Península Ibérica*, Música Española del Barroco vol. I, Universidad de Valladolid, 1997.
- [Caballero Fernández-Rufete, 2004] CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo, *Al sacro esplendor – Villancicos barrocos en la catedral de Valladolid*, Música Española del Barroco vol. II, Universidad de Valladolid, 2004.
- [Caballero Fernández-Rufete, 2004 (2)] CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo, *El Barroco musical en Castilla y León – Estudios en torno a Miguel Gómez Camargo*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 2004.
- [Cabral, 2006] CABRAL, Rui, *O vilancico na capela real portuguesa (1640-1716): o testemunho das fontes textuais*, thèse doctorale inédite, Universidade de Évora, 2006.
- [Calahorra Martínez, 1977] CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro, *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1977.
- [Calahorra Martínez, 1988] CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro, *Obras de los maestros de las capillas de música de Zaragoza en los siglos XV, XVI y XVII*, Polifonia Aragonesa 1, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988.
- [Caldwell, 1985] CALDWELL, John, *Editing Early Music*, Early Music Series 5, Oxford, Clarendon Press, 1985 (2^e Edition 1995).
- [Canguilhem, 2015] CANGUILHEM, Philippe, *L'Improvisation polyphonique à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

Bibliographie

- [Cardoso, 2006] CARDOSO, José Maria Pedrosa, *O Canto da Paixão nos Séculos XVI e XVII: A Singularidade Portuguesa*, Coimbra, Université de Coimbra, 2006.
- [Carneiro, 1959] CARNEIRO, Álvaro, *A Música em Braga: biografias de artistas que nesta cidade se distinguiram como profissionais ou amadores*, Braga, Theologica, 1959.
- [Carreras, 2010] CARRERAS, Juan José & FENLON, Iain (eds.), *Polychoralities – music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World*, Kassel, Reichnerberger, 2010.
- [Carter & Butt, 2005] CARTER, Tim & BUTT, John (eds.), *The Cambridge History of Seventeenth-century music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- [Carver, 1988] CARVER, Anthony F., *Cori spezzati*, 2 vols., Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- [Caseres Rodicio, 2000] CASERES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la Musica Española e Hispanoamericana*, 10 volumes, Sociedad General de Autores y Editores, 2000.
- [Cea Galán, 2014] CEA GALÁN, Andrés, *La cifra hispana. Música, tañedores, instrumentos (siglos XVI-XVIII)*, Thèse de doctorat inédite, Madrid, Universidad Complutense, 2014.
- [Climent, 1977] CLIMENT, José, *Juan Bautista Comes (1582 ? - 1643)*, Valencia, Piles – Editorial de Música, 1977.
- [Copeman, 1990] COPEMAN, Harold, *Singing in Latin or Pronunciation explor'd*, Oxford, édition d'auteur, 1990.
- [Correia, 2009] CORREIA, Maria João Pinto, « A escultura portuguesa entre o final do século XVI e o final do século XVII », *Arte Portuguesa: A Escultura nos séculos XV a XVII*, vol. 7, Fubu editores, 2009, p. 73-142.
- [Craveiro, 2011] CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Coimbra, Direcção Regional de Cultura do Centro, 2011.
- [Cruz & Pimentel, 1937] CRUZ, António Augusto Ferreira da & PIMENTEL, Carlos Ferreira (préface par Macário Santiago Kastner), *Inventário dos inéditos e impressos musicais (subsídios para um catálogo)*, Coimbra, Oficinas Atlântida, 1937.

Bibliographie

- [Davies, 2001] DAVIES, Drew Edward, « Seventeenth-century portuguese polyphony : toward a more precise interpretation », *Revista Portuguesa de Musicologia*, N°11, Lisbonne, 2001, p.47-74.
- [Decobert, 2011] DECOBERT, Laurence, *Henry Du Mont (1610-1684)*, Wavre, Éditions Mardaga, 2011.
- [Dongois, 2014] DONGOIS, William (éd.), *Semplice ou passeggiato - Diminution et ornamentation dans l'exécution de la musique de Palestrina et du stile antico*, Genève, Haute école de musique de Genève, 2014.
- [Eggebrecht, 2002] EGGEBRECHT, Hans Heinrich, *Musik im Abenland*, Munich, Piper Verlag, 2002.
- [Escalas, 2003] ESCALAS, Romà, « Les instruments à vent de la cathédrale de Salamanque entre histoire, acoustique et organologie », *Musique. Images. Instruments*, N° 5, Paris, CNSRS Éditions, 2003, p. 99-118.
- [Estudante, 2006] ESTUDANTE, Paulo, « A new 17th-century Iberian source of instrumental music », *Early Music*, Vol. 34, No. 4, 2006, p. 645-660.
- [Estudante, 2007] ESTUDANTE, Paulo, *Les Pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique. XVI^e-XVII^e siècles*, Thèse de doctorat inédite, Paris ; Évora, Université de Paris Sorbonne ; Universidade de Évora, 2007.
- [Estudante, 2010] ESTUDANTE, Paulo, « Para um maior protagonismo da Universidade de Coimbra perante o seu património musical », *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, Vol. 44, 2010, p. 35-42.
- [Estudante, 2014] ESTUDANTE, Paulo, « “Por sere mto nescenarios para o Incorporação permanente dos seruido desta See” charamelas no serviço musical da Sé de Coimbra (sécs. XVI-XVII) », *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, Vol. 27, 2014, p. 295-339.
- [Estudante, 2017] ESTUDANTE, Paulo, « História recente dos Cartapácios de Coimbra », 2017 (à paraître).
- [Etzion, 2001] ETZION, Judith, « Latin polyphony in the early Spanish baroque : suggestions for stylistic criteria », *Anuario Musical* 56, Madrid, 2001.
- [Feder, 2011] FEDER, Georg, *Music philology*, Monographs in Musicology N°14, Hillsdale NY, Pendragon Press, 2011.

- [Figueiredo, 2014] FIGUEIREDO, João, *O género musical Concertado em três manuscritos do século XVII do fundo musical da Universidade de Coimbra: do contraponto improvisado à composição*, mémoire de Master inédite, Universidade de Coimbra, 2014.
- [Fonseca, 1995] FONSECA, Fernando Taveira da, *A Universidade de Coimbra (1700-1771) (Estudo social e económico)*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1995.
- [Freire Costa, 2006] FREIRE COSTA, Leonor & SOARES DA CUNHA, Mafalda, *D. João IV*, Lisbonne, Círculo de Leitores, 2006.
- [Gandara Eiroa, 2009] GANDARA EIROA, Xosé Crisanto, *Estudio y edición filológica y musical del manuscrito M-471 del Archivo Distrital de Braga*, Thèse de doctorat inédite, Coruña, Universidad de Coruña, 2009.
- [Gonçalves, 2010] GONÇALVES, José Jorge David de Freitas, *A Imprensa em Coimbra no Século XVII*, Thèse de doctorat inédite, Universidade Nova de Lisboa, 2010.
- [González Marín, 2001] GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, « Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: voces y ejecución vocal », *Anuario Musical*, 56, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, p. 84-95.
- [Giron-Panel & Goulet, 2012] GIRON-PANEL, Caroline & GOULET, Anne-Madeleine (dir.), *La Musique à Rome au XVIIe siècle : études et perspectives de recherche*, Rome, Collection de l'École Française de Rome - 466, 2012.
- [Gomes, 2000] GOMES, Saúl, *In Limine Conscriptio. Documentos, Chancelaria e Cultura no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra - Séculos XII a XIV*, Thèse de doctorat inédite, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2000.
- [Gómez, 2012] GÓMEZ, Maricarmen (éd), *Historia de la Música es España e Hispano-América, vol. 2 – De los Reyes católicos a Felipe II*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2012.
- [Greenlee, 1987] GREENLEE, Robert, « Dispositione di voce: Passage to Florid Singing », *Early Music*, Vol. XV, Nº 1, 1987, p. 47-55.

Bibliographie

- [Gresillon, 1994] GRESILLON, Almuth, *Éléments de critique génétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- [Grier, 1996] GRIER, James, *The critical editing of music : history, method and practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- [Harper, 1991] HARPER, John, *The Forms and orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century. A Historical Introduction and Guide for Students and Musicians*, Oxford, Claredon Press, 1991 (réédition 2001).
- [Haynes, 2002] HAYNES, Bruce, *History of Performing Pitch: The Story of "A"*, Lanham, Scarecrow Press, 2002.
- [Iglesias, 2002] IGLESIAS, Alejandro L., *La colección de villancicos de João IV, Rey de Portugal*, 2 vols., Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2002.
- [Iriso, 2011] IRISO, Silvia, *El gran libro de los Villancicos*, Barcelona, El Aleph Editores, 2011.
- [Jambou, 1976] JAMBOU, Louis, « Andrés Lorente, compositeur : essai d'identification de la tablature du MS. M. 1358 de la Bibliothèque Nationale de Madrid », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tome XII, 1976, p. 251-269.
- [Jansen, 1978-1981] JANSEN, W., *The Bassoon: its History, Construction, Makers, Players and Music*, 5 vols., Buren, 1978-1981.
- [Joaquim, 1953] JOAQUIM, Manuel, *Vinte livros de Música Polifónica do Paço Ducal de Vila Viçosa catalogados, descritos e anotados por Manuel Joaquim*, Lisboa, Casa de Ramos - Afonso & Moita, Lda., 1953.
- [Joaquim, 1961] JOAQUIM, Manuel (éd.), *Estêvão Lopes de Morago, Várias obras de Música Religiosa « A Cappella »* (Portugaliae Musicae IV), Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1961.
- [Kendrick, 2002] KENDRICK, Robert L., *The sound of Milan 1585–1650*, Oxford University Press, 2002.
- [Kilbey, 2002] KILBEY, M., *Curtal, Dulcian, Bajón: A History of the Precursor of the Bassoon*, St Albans, 2002.
- [Knighton & Torrente, 2007] KNIGHTON, Tess & TORRENTE, Álvaro (Eds.), *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800*, Hampshire, Ashgate, 2007.

Bibliographie

- [Knighton & Nelson, 2011] KNIGHTON, Tess & NELSON, Bernadette (éds.), *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World*, Kassel, Reichenberger, 2011.
- [Kreitner, 2009] KREITNER, Kenneth, « The Repertory of the Spanish Cathedral Bands », *Early Music*, Vol. 37, No. 2, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 267-286.
- [Kurtzman, 1994] KURTZMAN, Jeffrey, « Tones, Modes, Clefs and Pitch in Roman Cyclic Magnificats of the 16th Century », *Early Music*, 22 (4), 1994, p. 641-664.
- [Kurtzman, 1999] KURTZMAN, Jeffrey, *The Monteverdi Vespers of 1610 – music, context, performance*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- [Kurtzman, 2008] KURTZMAN, Jeffrey, « Stylistic diversity in Vesper Psalms and Magnificats in Italy in the Seventeenth-Century », *International Conference in Musicology - Round table III*, Krakow, 2008.
- [Laird, 1997] LAIRD, Paul R., *Towards a History of the Spanish Villancico*, Michigan, Harmonie Park Press, 1997.
- [Lambea & Josa, 2006] LAMBEA, Mariano & JOSA, Lola, *La Música y la Poesía en Cancioneros polifónicos del siglo XVII - Cancionero poético-musical hispánico de Lisboa*, 2 vols., Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2006.
- [Latino, 2001] LATINO, Adriana, *Instituições, Eventos e Músicos : Uma abordagem à música em Portugal no século XVII*, 2 vols., Thèse de doctorat inédite, Lisbonne, Universidade Nova de Lisboa, 2001.
- [Lemos, 1980] LEMOS, Maria Luísa, « Impressos musicais da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra », *Boletim da Universidade de Coimbra*, Coimbra, 1980.
- [Lenti, 1993] LENTI, Vincent A., *Urban VIII and the Revision of the Latin Hymnal*, 1993, page consultée le 19 février 2016, URL : <http://www.ewtn.com/library/liturgy/revishym.txt>.
- [Lobo, 2006] LOBO, Rui, *Santa Cruz e a Rua de Sofia. Arquitectura e Urbanismo*, Coimbra, EDARQ, 2006.
- [López-Calo, 1963] LÓPEZ-CALO, José, « Corresponsales de Miguel de Irizar (I) », *Anuario Musical*, 18, 1963, p. 197-22.
- [López-Calo, 1965] LÓPEZ-CALO, José, « Corresponsales de Miguel de Irizar (II) », *Anuario Musical*, 20, 1965, p. 209.

Bibliographie

- [López-Calo, 1971] LÓPEZ-CALO, José, « Vespers in Baroque Spain », *The Musical Times*, vol. 112, N° 1539, Musical Times Publications Ltd., 1971, p. 439.
- [López-Calo, 1972] LÓPEZ-CALO, José, « The Spanish Baroque and Francisco Valls », *The Musical Times*, vol. 113, N° 1550, Musical Times Publications Ltd., 1972, p. 353-356.
- [Lousada, 2007] LOUSADA, Abílio, « Portugal na Monarquia Dual : O Tempo dos Filipes (1580-1640) », S. 2, n.º 4, Lisbonne, Universidade Lusíada, 2007.
- [Luper, 1950] LUPER, A. T., « Portuguese Polyphony in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries », *JAMS III*, 1950, p. 93-112.
- [Maniates, 1979] MANIATES, Maria Rika, *Mannerism in Italian Music and Culture, 150-1630*, Manchester University Press, 1979.
- [Martins, 2003] MARTINS, Armando Alberto, *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra na Idade Média*, Lisbonne, Universidade de Lisboa, 2003.
- [Matta, 2008] MATTA, Jorge (éd.), *Manuscrito 50 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Vilancicos, romances e chasonetas de Santa Cruz de Coimbra, século XVII, Parte I*, Lisbonne, CESEM/Colibri, 2008.
- [Matta, 2012] MATTA, Jorge (éd.), *Manuscrito 50 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Vilancicos, romances, tonos e um Te Deum de Santa Cruz de Coimbra, Parte 2*, Lisbonne, CESEM/Colibri, 2012.
- [Mazza, 1944-1945] MAZZA, José, *Dicionário biográfico de músicos Portugueses*, Lisboa, Editora Império, 1944-1945.
- [Miranda, 2001] MIRANDA, Pedro Carlos Lopes de, *D. Francisco de Sta. Maria. Cantor Mor de Santa Cruz de Coimbra*, Mémoire de master inédit, Coimbra, Université de Coimbra, 2001.
- [Murray, 1977] MURRAY, Linda, *The High Renaissance and Mannerism*, Londres, Thames and Hudson, 1977.
- [Nelson, 1986] NELSON, Bernadette, *The integration of Spanish and Portuguese organ music within the liturgy from the latter half of the sixteenth to the eighteenth century*, Thèse de doctorat inédite, Oxford University, 1986.

Bibliographie

- [Nelson, 1994] NELSON, Bernadette, « Alternatim Practice in 17th-Century Spain: The Integration of Organ Versets and Plainchant in Psalms and Canticles », *Early Music*, Vol. 22, n° 2, Iberian Discoveries II (May), Oxford University Press, 1994, p. 239-259.
- [Nelson, 2010] NELSON, Bernadette, « A little known part-book from Toledo. Music by Morales, Guerrero, Jorge de Santa María, Alonso Lobo and others in Barcelona, Instituto Español de Musicología, Fondo Reserva, MS 1 », *Anuario Musical*, n° 65 (janvier-décembre), 2010, p. 25-56.
- [Nelson, 2011] NELSON, Bernadette « A Polyphonic Hymn Cycle in Coimbra », KNIGHTON, Tess & NELSON, Bernadette (éds.), *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World*, Kassel, Reichenberger, 2011, p. 167-205.
- [Nery, 1984] NERY, Rui Vieira, *A Música no Ciclo da « Bibliotheca Lusitana »*, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- [Nery, 1985] NERY, Rui Vieira, « New sources for the Study of the Portuguese Seventeenth-Century Consort Music », *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, Vol. XXII, 1985, p. 9-28.
- [Nery, 1990] NERY, Rui Vieira, *The Music Manuscripts in the Library of King D. João IV of Portugal (1604–1656): A Study of Iberian Music Repertoire in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Thèse de doctorat inédite, Université du Texas - Austin, 1990.
- [Nery, 1997] NERY, Rui Vieira, « O vilancico português no século XVII: Um fenómeno intercultural », CASTELO BRANCO, Salwa El-Shawan (éd.), *O Portugal e o Mundo – O Encontro de Culturas na Música*, Lisbonne, Publicações Dom Quixote, 1997, p. 91-102.
- [Nery, 1991] NERY, Rui Vieira & CASTRO, Paulo Ferreira de, *Histoire de la Musique – synthèse de la culture portugaise*, Lisbonne, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991.
- [Nettel, 1946] NETTEL, R., « Historical Introduction to 'la Calinda' », *Music & Letters* 27 (1), Oxford University Press, 1946, p. 59–62.
- [Neves Sarriegui, 2015] NEVES SARRIEGUI, Juan Ignacio, *Os salmos a quatro vozes de João Lourenço Rebelo: Estudo e edição crítica*, mémoire inédit de Master, Universidade de Coimbra, 2015.

Bibliographie

- [Oliveira, 1990] OLIVEIRA, António de, *Poder e oposição política em Portugal no período filipino (1580-1640)*, Lisbonne, Difel, 1990.
- [Oliveira, 2002] OLIVEIRA, António de, *Movimentos Sociais e Poder em Portugal no Século XVII*, Coimbra, Instituto de História Económica e Social da Faculdade de Letras de Coimbra, 2002.
- [Oliveira, 2016] OLIVEIRA, António de, *A vida económica e social de Coimbra de 1537 a 1640*, Coimbra, Palimage, 1971 (1^{ère} édition), 2016 (édition digitale).
- [Oliveira, 2015] OLIVEIRA, Filipe Mesquita de, « The Verset and Fabordão Genres in The Context of Music Manuscript 242 from the Coimbra University Library », *Revista Portuguesa de Musicologia* (2/1), 2015, p. 41-60.
- [Oliveira, 1940] OLIVEIRA, Miguel de, *História eclesiástica de Portugal*, Lisbonne, União gráfica, 1940.
- [O'regan, 1988] O'REGAN, Thomas Noel, *Sacred Polychoral Music in Rome*, Thèse de doctorat inédite, University of Oxford, 1988.
- [Owens, 1997] OWENS, Jessie Ann, *Composers at work*, New York, Oxford University Press, 1997.
- [Pais da Silva, 1982] PAIS DA SILVA, Jorge Henriques, *Estudos sobre o Maneirismo*, Lisboa, Estampa, 1982.
- [Parrott, 1984] PARROTT, Andrew, « Transposition in Monteverdi's Vespers of 1610: an "aberration" defended », *Early music*, (12), 1984, p. 490-516.
- [Parrott, 2004] PARROTT, Andrew, « Monteverdi: onwards and downwards », *Early Music*, 32 (2), 2004, p. 303-315.
- [Pereira & Várzeas, 2010] PEREIRA, Belmiro & VÁRZEAS, Marta (éd.), *Retórica e Teatro: a palavra em acção*, Porto, Editora UP, 2010.
- [Pimentel & Monteiro, 2011] PIMENTEL, Maria do Rosário & MONTEIRO, Maria do Rosário (éds.), *D. Francisco Manuel de Melo – O Mundo é Comédia*, Lisbonne, Edições Colibri, 2011.
- [Pinho, 1981] PINHO, Ernesto Gonçalves de, *Santa Cruz de Coimbra – Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

Bibliographie

- [Querol Gavaldá, 1956] QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Romances y letras a tres voces (siglo XVIII)*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología (Monumentos de la Música Española, XVIII), 1956.
- [Querol Gavaldá, 1959] QUEROL GAVALDÁ, Miguel, « Corresponsales de Miguel Gómez Camago », *Anuario Musical*, 14, 1959, p. 165-177
- [Querol Gavaldá, 1963] QUEROL GAVALDÁ, Miguel, « La polyphonie religieuse espagnole au XVII^e siècle », *Les Colloques de Wégimont IV/I (Le « Baroque » Musical)*, Paris, Société des Éditions de « Belles Lettres », 1963, p. 91-185.
- [Querol Gavaldá, 1970] QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Música Barroca Española – Vol. I – Polifonia Profana (Cancioneros Españoles des Siglo XVII)*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología (Monumentos de la Música Española, XXXII), 1970.
- [Querol Gavaldá, 1972] QUEROL GAVALDÁ, Miguel (éd.), *Estêvão de Brito – Vol. 1, Portugaliae Musica XXI*, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- [Querol Gavaldá, 1982] QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Música Barroca Española – Vol. II – Polifonia Policoral Litúrgica*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología (Monumentos de la Música Española, XLI), 1982.
- [Querol Gavaldá, 1982 (2)] QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Música Barroca Española – Vol. III – Villancicos polifónicos del siglo XVII*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología (Monumentos de la Música Española, XLII), 1982.
- [Rasch, 2001] RASCH, Rudolph, « Modes, Clefs, and Transpositions in the Early Seventeenth Century », *Théorie et analyse musicales 1450-1650*, Louvain-la-Neuve, Département d’Histoire de l’Art et d’Archéologie – Université Catholique de Louvain, 2001, p. 403-432.
- [Rees, 1995] REES, Owen, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620: sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*, Londres - New York, Garland, 1995.

Bibliographie

- [Rees, 1998] REES, Owen (éd.), *Music by Pedro de Cristo. An Edition of the Motets from Coimbra Biblioteca Geral da Universidade, MM33*, Amsterdam, Harwood Academic, 1998.
- [Rodrigues Gomes, 2011] RODRIGUES GOMES, José, *Bayxaõ – “Estromẽto Músico”: 17th-, 18th-centuries’ and modern days’ traces of the Dulcian’s presence in Portugal*, Mémoire de master inédit, Conservatorium van Amsterdam, 2011.
- [Rubio, 1982] RUBIO, Héctor Edmundo, *Der Manierismus in der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhundert*, Tutzing, Schneider, 1982.
- [Sampayo Ribeiro, 1952] SAMPAYO RIBEIRO, Mário de, “El-Rei D. João, o Quinto e a música no seu tempo”, *D. João V – Conferências e estudos comemorativos do segundo centenário da sua morte (1750-1950)*, Lisboa, Publicações culturais da Câmara Municipal de Lisboa, 1952, p. 67-89.
- [Sampayo Ribeiro, 1958] SAMPAYO RIBEIRO, Mário de, *El-Rei D. João IV príncipe-músico e príncipe da música*, Academia Portuguesa da História, Lisboa, 1958.
- [Sampayo Ribeiro, 1965] SAMPAYO RIBEIRO, Mário de, (préf., introd. et commentaires), *Defensa de la musica moderna contra la errada opinion del obispo Cyrilo Franco, El-Rei D. João IV*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1965.
- [Sampayo Ribeiro, 1967] SAMPAYO RIBEIRO, Mário de, *Livraria de música de El-Rei D. João IV: Estudo musical, histórico e bibliográfico*, Lisboa, 1967.
- [Santos, 2015] SANTOS, Maria José Ferreira dos, *Marcas de água : séculos XIV-XIX*, Santa Maria da Feira, Tecnicelpa, 2015.
- [Serrão, 1982] SERRÃO, Vítor, *A Pintura Maneirista em Portugal*, Biblioteca Breve, Lisbonne, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.
- [Serrão, 1983] SERRÃO, Vítor, *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*, Lisbonne, INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.
- [Serrão, 1990] SERRÃO, Vítor, *Estudos de pintura maneirista e barroca*, Lisboa, Caminho, 1990.
- [Serrão, 2000] SERRÃO, Vítor, *Pintura Protobarroca em Portugal : 1612-1657 : o triunfo do naturalismo e do tenebrismo*, Lisbonne, Colibri, 2000.

Bibliographie

- [Serrão, 2009] SERRÃO, Vítor, *Arte Portuguesa: A pintura maneirista e proto-barroca*, vol. 11, Fubu Editores, 2009.
- [Silva Dias, 1969] SILVA DIAS, José Sebastião da, *A Política cultural da época de D. João III*, Coimbra, Instituto de Estudos Filosóficos: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1969, 2 vols.
- [Smith, 2011] SMITH, Anne, *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- [Smyth, 1992] SMYTH, Craig Hugh, *Mannerism and Maniera*, Vienna, IRSA, 1992.
- [Snow, 1996] SNOW, Robert J., *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service: Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4*, University of Chicago Press, 1996.
- [Soromenho, 2009] SOROMENHO, Miguel, *Arte Portuguesa: A arquitectura do ciclo Filipino*, vol. 10, Fubu Editores, 2009.
- [Sousa Viterbo, 1900] SOUSA VITERBO, Francisco Marques de, *A livraria de música de D. João IV e o seu index*, Lisbonne, 1900.
- [Sousa Viterbo, 1932] SOUSA VITERBO, Francisco Marques de, *Subsídios para a História da Música em Portugal*, Coimbra, Université de Coimbra, 1932.
- [Stein, 2006] STEIN, Louise K., « Spain II, 1600-1640 », HAAR, James (ed.), *European music, 1520-1640*, The Boydell Press, 2006, p. 455-471.
- [Stevenson, 1961] STEVENSON, Robert, *Spanish cathedral music in the Golden Age*, Berkeley, University of California Press, 1961.
- [Stevenson, 1968] STEVENSON, Robert, "The Afro-american Musical Legacy to 1800", *The Musical Quarterly* 54 (4), Oxford University Press, 1968, p. 475–502.
- [Stevenson, 1976] STEVENSON, Robert (éd.), *Autores vários : Vilancicos Portugueses, Portugaliae Musica XXIX*, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.
- [Strohm, 1993] STROHM, Reinhard, *The rise of European Music 1380-1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- [Suárez Martos, 2006] SUÁREZ MARTOS, Juan María, « El Archivo Musical de la Catedral de Sevilla en 1724: Génesis y Pervivencia de Libros Manuales y de Facistol », *Revista Musicalia*, número 5, 2006, page consultée le 5 octobre 2016, URL :

<http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-5/227-el-archivo-musical-de-la-catedral-de-sevilla-en-1724-genesis-y-pervivencia-de-libros-manuales-y-de-facistol>.

- [Suárez Martos, 2007] SUÁREZ MARTOS, Juan María, *Música Sacra Barroca en la Catedral Hispalense: Los maestros del s. XVII*, thèse de doctorat inédite, Universidad de Sevilla, 2007.
- [Swiardon Martinez, 2000] SWIARDON MARTINEZ, Glenn Michael, *Los Villancicos de Negro en el siglo XVII*, Thèse de doctorat inédite, Universidad de Mexico, 2000.
- [Teixeira de Carvalho, 1921] TEIXEIRA DE CARVALHO, Joaquim Manuel, *A Livraria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Coimbra, 1921.
- [Tinhorão, 1988] TINHORÃO, José Ramos, *Os Negros em Portugal*, Lisbonne, Caminho – colecção universitária, 1988 (2^e édition 1997).
- [Torrente, 2016] TORRENTE, Álvaro (éd), *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 3, La música en el siglo XVII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- [Uberti & Lindley, 1981] UBERTI, Mauro & LINDLEY, Mark, « Vocal Techniques in Italy in the Second Half of the 16th Century », *Early Music*, Vol. IX, n^o 4, 1981, p. 486-495.
- [Vasconcelos e Sousa, 2006] VASCONCELOS E SOUSA, Bernardo (éd.), *Ordens Religiosas em Portugal. Das origens a Trento – Guia histórico*, Lisbonne, Livros Horizonte, 2006.
- [Vasconcellos, 1870] VASCONCELLOS, Joaquim de, *Os musicos portugueses : biographia-bibliographia*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1870.
- [Vasconcellos, 1873] VASCONCELLOS, Joaquim de, *Ensaio crítico sobre o catálogo d'El-Rey D. João IV*, Porto, 1873.
- [Vasconcellos, 1874] VASCONCELLOS, Joaquim de, *Primeira parte do Index da Livraria de Musica do rei Dom João o IV...*, 2^a edição, Porto, Imprensa Portuguesa, 1874.
- [Vasconcellos, 1900] VASCONCELLOS, Joaquim de (éd.), *El-Rey D. João o 4^{to}*, Porto, Typografia Universal, 1900.
- [Vásquez Cuesta, 1988] VÁSQUEZ CUESTA, Pilar, *A língua e a cultura portuguesas no tempo dos Filipes*, Mem-Martins, Publicações Europa-América, 1988.

Bibliographie

- [Vera, 2002] VERA, Alejandro, *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: el 'Libro de Tonos Humanos' (1656)*, Lleida, Institut d' Estudis Ilerdencs, 2002.
- [Verheyen, 1969] VERHEYEN L., o. praem, *La règle de saint-Augustin I. La tradition manuscrite*, Paris, 1969, p. 417-437.
- [Vieira, 1900] VIEIRA, Ernesto, *Diccionario biographico de musicos portugueses: História e bibliographia da musica em Portugal, 1900* (éd. en facsimilé, Lisbonne, Arquimedes Livros, 2007).
- [Walkley, 2010] WALKLEY, Clive, *Juan Esquivel: A Master of Sacred Music during the Spanish Golden Age*, Collection Studies in Medieval and Renaissance Music, Suffolk, NED - New edition, Boydell & Brewer, 2010.
- [Wiering, 2001] WIERING, Frans, *The Language of the Modes: Studies in the History of Polyphonic Modality*, Londres – New York, Routledge, 2001.

ANNEXES

Annexe A

Les Répons de Noël à quatre voix de D. Lobo dans *Opuscula*, Anvers, Officina Plantiniana, 1602

Répons	Section	Voix	Mesure	Ton
1	Répons	3 (SAT)	C - C3	I sur G
	Réclame	4 (SATB)	C3 – C	
	Versets	3 (SAT)	C	
	Doxologie	3 (SAT)	C	
2	Répons	4 (SATB)	C	I sur G
	Réclame	4 (SATB)	C - C3	
	Verset	3 (ATB)	C	
3	Répons	3 (SAT)	C	I sur G
	Réclame	4 (SATB)	C - C3	
	Versets	3 (SAT)	C	
	Doxologie	3 (SAT)	C	
4	Répons	4 (SATB)	C	II sur G
	Réclame	4 (SATB)	C	
	Verset	3 (ATB)	C	
5	Répons	4 (SATB)	C	II sur G
	Réclame	4 (SATB)	C3	
	Verset	3 (ATB)	C	
6	Répons	4 (SATB)	C	II sur G
	Réclame	4 (SATB)	C - C3	
	Versets	3 (SAT)	C	
	Doxologie	3 (SAT)	C	
7	Répons	4 (SATB)	C	VII/VIII sur G
	Réclame	4 (SATB)	C - C3 – C	
	Verset	3 (ATB)	C	
8	Répons	4 (SATB)	C	VII/VIII sur G
	Réclame	4 (SATB)	C3 – C	
	Versets	3 (SAT)	C	
	Doxologie	3 (SAT)	C	

Annexe BLes Répons de Noël à huit voix de Duarte Lobo dans *Opuscula*, Anvers, Officina Plantiniana, 1602

Répons	Section	Voix	Mesure	Ton
1	Répons	3 (SAT) 1 ^o Ch	C - C3	VI sur F
	Réclame	8 (SATB+SATB)	C3 – C	
	Versets	3 (SAT) 1 ^o Ch	C	
	Doxologie	3 (SAT) 2 ^o Ch	C	
2	Répons	8 (SATB+SATB)	C	VI sur F
	Réclame	8 (SATB+SATB)	C - C3	
	Verset	3 (ATB) 1 ^o Ch	C	
3	Répons	8 (SATB+SATB)	C	III ou IX sur A
	Réclame	8 (SATB+SATB)	C - C3	
	Versets	3 (SAT) 1 ^o Ch	C	
	Doxologie	3 (SAT) 1 ^o Ch	C	
4	Répons	8 (SATB+SATB)	C	II sur G
	Réclame	8 (SATB+SATB)	C	
	Verset	3 (SAT) 1 ^o Ch	C	
5	Répons	8 (SATB+SATB)	C	II sur G
	Réclame	8 (SATB+SATB)	C - C3	
	Verset	3 (SAT) 1 ^o Ch	C	
6	Répons	8 (SATB+SATB)	C	V (?) sur G
	Réclame	8 (SATB+SATB)	C - C3	
	Versets	3 (ATB) 2 ^o Ch	C	
	Doxologie	3 (ATB) 2 ^o Ch	C	
7	Répons	8 (SATB+SATB)	C	VIII sur G
	Réclame	8 (SATB+SATB)	C - C3 - C	
	Verset	3 (SAT) 2 ^o Ch	C	
8	Répons	8 (SATB+SATB)	C	VIII sur G
	Réclame	8 (SATB+SATB)	C	
	Versets	3 (SAT) 2 ^o Ch	C	
	Doxologie	3 (STB) 1 ^o Ch	C	

Annexe C

Les Répons de Noël d'Estêvão Lopes de Morago, dans le manuscrit Cod. 3 des archives du District de Viseu.

Répons	Section	Voix	Mesure	Ton
1	Répons	4 (SATB)	C3	I
	Réclame	4 (SATB)	C3	
	Versets	3 (SAT)	C3	
	Doxologie	3 (SAT)	C3	
2	Répons	4 (SATB)	C3	I
	Réclame	4 (SATB)	C3	
	Verset	4 (SATB)	C	
3	Répons	3 (SAT)	C3	I
	Réclame	4 (SATB)	C3	
	Verset	3 (SAT)	C3	
	Doxologie	4 (SATB)	C	
4	Répons	4 (SATB)	C - C3	I
	Réclame	4 (SATB)	C3	
	Verset	3 (SAT)	C	
5	Répons	4 (SATB)	C3	VII
	Réclame	4 (SATB)	C3	
	Verset	4 (SATB)	C3	
6	Répons	4 (SATB)	C3	I
	Réclame	4 (SATB)	C3	
	Verset	3 (SAT)	C	
	Doxologie	3 (SAT)	C	
7	Répons	4 (SATB)	C3	III
	Réclame	4 (SATB)	C3	
	Verset	4 (SATB)	C3	
8	Répons	4 (SATB)	C - C3	VII
	Réclame	4 (SATB)	C3	
	Versets	4 (SATB)	C3	
	Doxologie	4 (SATB)	C3	

Annexe D

Hymnes polychoraux dans l'*Index*, 1649.

Le tableau suivant relève tous les hymnes polychoraux de l'*Index* (catalogue de la Bibliothèque Royale de Dom João IV), composé d'après la liste des œuvres liturgiques polychorales manuscrites du dit catalogue présente dans l'Annexe 3 de [Abreu, 2002], p. 156-170. Il est ordonné par compositeur en ordre alphabétique et avec les entrées suivantes :

Hymne : incipit de l'hymne ; Ton : le ton ou mode de la composition ; Voix : nombre de voix ; Ch. : nombre de chœurs, quand présent dans le catalogue ; Page : numéro de la page où se trouve le psaume dans le catalogue ; Commentaires.

Compositeur	Hymne	Ton	Voix	Ch.	Page	Commentaires
Anonyme	[<i>Christe redemptor omnium</i>]	-	8	-	467	-
Días Bessón, Gabriel	<i>Christe qui lux est</i>	-	8	-	343	Un des chœurs : S+3 inst. [texte Pré-Tridentin]
	<i>Gloria laus et honor</i>	-	4 & 8	-	445	-
	<i>O sola magnarum urbium</i>	-	[12]	3	342	-
	<i>Pange lingua</i>	-	[12]	3	343	Un des chœurs : S+3 inst.
	<i>Rerum Deus</i>	VIII	[8]	2	347	Ch.I : S+hf ; Ch.II : 4v
	<i>Te lucis ante terminum</i>	II	[12]	3	340	Ch.I : S, T ; ch.II : solo+3inst.
	<i>Te lucis ante terminum</i>	VI	12		339	Ch.I : S+3inst.
	<i>Te lucis ante terminum</i>	VI	[16]	4	341	Un des ch. : solo+4inst.
	<i>Veni Creator Spiritus</i>	-	8	-	343	-

Annexe E

Psaumes polychoraux dans l'*Index*, 1649.

Le tableau suivant relève tous les psaumes polychoraux de l'*Index* (catalogue de la Bibliothèque Royale de Dom João IV), composé d'après la liste des œuvres liturgiques polychorales manuscrites du dit catalogue présente dans l'Annexe 3 de [Abreu, 2002], p. 156-170. Il est ordonné par compositeur en ordre alphabétique et avec les entrées suivantes :

Psaume : incipit du psaume ; N° Ps. : numéro latin du psaume ; Voix : nombre de voix ; Ch. : nombre de chœurs, quand présent dans le catalogue ; Page : numéro de la page où se trouve le psaume dans le catalogue ; Commentaires.

Compositeur	Psaume	N° Ps.	Ton	Voix	Ch.	Page	Commentaires
Anonyme	Dixit Dominus	109	I	8		426	
	Dixit Dominus	109	III	8		425	
	Dixit Dominus	109	VIII	8		426	
	Laetatus sum	121	VIII	8		417	
Cardoso, Manuel	Beatus vir	111	III	8		441	
	Confitebor	137	III	8		441	
	Dixit Dominus	109	I	8		441	
	Lauda Jerusalem	147	IV	8		441	
	Laudate pueri	112	II	8		441	
Castro y Malagaray, Juan de	Dixit Dominus	109	VIII	12		425	
	Qui habitat	90		12		359	
Comes, Juan Bautista	Lauda Jerusalem	147	VIII	8		395	
Cueto, Gaspar de	Dixit Dominus	109	III	12		425	
Díaz, Gaspar	Dixit Dominus	109	I	12		395	
	Laetatus sum	121	VIII	12		395	
	Laudate pueri	112	IV	12		295	
Díaz Besson, Gabriel	Beatus vir	111	II	[12]	3	348	un des ch. solo + 4 inst. ; autre ch. solo+org
	Beatus vir	111	III	8		348	
	Beatus vir	111	IV	[16]	4	348	2 ch. avec inst. ; 2 ch. avec voix
	Beatus vir	111	VIII	[12]	3	348	ch.I : A+hf ; ch.II : 2v + 2 inst. ; ch.III : 4v
	Credidi	115	V	[12]	3	346	
	Credidi	115	VIII	[16]	4	346	un de ch. : solo+org. ; autre ch. : solo+hf
	Cum invocarem	4	II	[12]	3	340	Avec inst.
Cum invocarem	4	VIII	[12]	3	338		

Annexes

Cum invocarem	4	VIII	14		341	ch.III : 2v + 2inst
Cum invocarem	4	VIII	[20]	5	388	ch.I : T+org ; ch.II : S+3inst. ; ch.III : S+org ; ch.IV : T+3inst. ; ch.V : 6v
Cum invocarem	4	VIII	[15]	3	338	ch.I : solo+3inst ; ch.II :3v ; ch.III :8v
Cum invocarem	4	VIII	[12]	3	341	verset 7 pour solo+4 inst.
Dixit Dominus	109	I	8		349	
Dixit Dominus	109	I	8		349	
Dixit Dominus	109	I	8		349	
Dixit Dominus	109	I	8		349	
Dixit Dominus	109	I	12		349	
Dixit Dominus	109	I	16		348	
Dixit Dominus	109	V	13		349	un ch. avec inst. ; 2 ch. avec voix. Basé sur <i>La bataille</i> de Josquin
Dixit Dominus	109	VIII	8		349	
Dixit Dominus	109	VIII	12		349	un ch. avec inst.
Ecce nunc	133	II	[12]	3	340	
Ecce nunc	133	VIII	[12]	3	339	ch.III : solo + 3 inst.
Ecce nunc	133	VIII	14		341	ch.III : 2v + 2 inst.
In te Domine	30	VIII	8		338	
In te Domine	30	VIII	11		338	ch.I : solo + 4 inst.
In te Domine	30	VIII	14		341	ch.III : 2v + 2 inst.
In te Domine	30	VIII	[12]	3	341	verset 2 pour solo + 4inst.
Laetatus sum	121		[20]	5	347	ch.V : solo+3inst. ;
Laetatus sum	121	VI	[12]	3	347	ch.I : 2v +2inst. ; ch.II : S,T +2inst.
Laetatus sum	121	VI	[16]	4	347	ch.IV seulement dans <i>Sicut erat</i>
Laetatus sum	121	VII	[12]	3	347	ch.II : inst.
Laetatus sum	121	VIII	8		347	
Laetatus sum	121	VIII	[16]	4	347	ch.IV : S + 3 inst.
Lauda anima mea	145	VIII	8		346	
Lauda Jerusalem	147	V	11		347	un ch. : solo + 3 inst.
Lauda Jerusalem	147	VII	10		347	
Laudate Dominum omnes gentes	116	VIII	8		349	
Laudate Dominum omnes gentes	116	VIII	9	3	349	un ch. : solo + org.
Laudate Dominum omnes gentes	116	VIII	[16]	4	349	
Laudate Dominum quoniam bonus	146	IV	10		346	
Laudate pueri	112	VI	8		347	
Mirabilia testimonia	118.IX	VIII	[12]	3	348	un ch. : solo + 3 inst.
Principes persecuti	118.XI		[12]	3	348	ch.I : solo + 3 inst.
Miserere mei Deus	50		[16]	4	430	deux des ch. : solo + 3 inst.

Annexes

	Miserere mei Deus	50	IV	8		352	même œuvre dans le livre <i>Luctus Ecclesiae</i>
	Miserere mei Deus	50	IV	[16]	4	352	avec inst.
	Miserere mei Deus	50	IV	[16]	4	352	deux des ch. avec inst.
	Miserere mei Deus	50	V	13		352	ch.III : 2v + 3 inst.
	Qui habitat	90	II	12		340	
	Qui habitat	90	VIII	12		339	
	Qui habitat	90	VIII	14		339	un ch. : solo + orgue
	Qui habitat	90	VIII	[8]	2	339	
	Qui habitat	90	VIII	[12]	3	341	
	Qui habitat	90	VIII	[16]	4	339	ch.I & II : 4v ; ch.IV : 2v + 3 inst.
	Qui habitat	90	VIII	[16]	4	339	ch.III : solo + 3 inst.
Duzid, João Carlos	Laudate Dominum omnes gentes	116	VI	8		427	
Egídio, Fr.	Laudate pueri	112	VIII	8		417	
Fernández, Alonso	Dixit Dominus	109	I	12		426	
Garcia, Vicente	Laudate Dominum omnes gentes	116	VIII	8		395	
Garro, Francisco	Dixit Dominus	109	I	8		426	
	Beatus vir	111	VIII	8		426	
	Laudate Dominum omnes gentes	116	III	8		427	
Chersem, Géry de	Afferte Domino	28		8		412	
	Dixit Dominus	109	I	8		358	
	Laetatus sum	121	VI	8		358	
	Lauda Jerusalem	147	VII	8		359	
	Laudate Dominum omnes gentes	116	VIII	12		358	
	Miserere mei Deus	50		12		362	
	Miserere mei Deus	50		15		362	
González de Mendonça, Fr. Gerónimo	Dixit Dominus	109	I	8		425	
	Laetatus sum	121	II	9		417	
	Lauda Jerusalem	147	VII	8		417	
	Laudate Dominum omnes gentes	116	VIII	[8]		427	
	Miserere mei Deus	50	V	8		391	
	Miserere mei Deus	50	V	12	3	391	
Jalón, Luis Bernardo	Laudate Dominum omnes gentes	116	VI	8		427	
Jesus, Fr. António de	Dixit Dominus	109	I	8		426	
Limido, Stefano	Cum invocarem	4		14		386	
	In te Domine speravi	30		12		386	
	Laudate Dominum in sanctis ejus	150		8		387	
	Laudate Dominum quoniam bonus	146		8		387	
	Miserere mei Deus	50		11		387	

Annexes

Lobo de Borja, Alonso	Miserere mei Deus	50		12	3	395	
Lobo, Duarte	Confitebor	110	II			459	
	Credidi	115	IV	4 & 8		459	
	Dixit Dominus	109	I	8		458	
	Dixit Dominus	109	I	8		458	
	Lauda Jerusalem	147	VI	8		459	
	Laudate pueri	112	III	8		459	
Luzio, Fr. Pedro da Fonseca	Beatus vir	111	IV	8		427	
	Dixit Dominus	109	I	8		426	
	Dixit Dominus	109	I	8		426	
	Laetatus sum	121	II	9		417	
	Lauda Jerusalem	147	VI	12		416-7	
	Laudate Dominum omnes gentes	116	VII	[8]		427	
	Laudate pueri	112	VIII	8		417	
Monte Mayor, Fr. Melchor de	Beatus vir	111	II	8		426	
	Dixit Dominus	109	VI	8		426	
	Laudate Dominum omnes gentes	116	II	8		427	
Pontac, Diego de	Dixit Dominus	109	III	10		416	
Pujol, Juan Pablo	Dixit Dominus	109	I	8		426	
Rebelo, Manuel	Miserere mei Deus	50	IV	12	3	391	
Romero, Mateo	Beatus vir	111	VI	12		358	
	Cum invocarem	4	VIII	8		358	
	Laudate Dominum omnes gentes	116	III	12		358	
	Qui habitat	90	VIII	8		359	
Saldanha, Gonçalo Mendes	Beatus vir	111	III	8		416	
	Beatus vir	111	IV	8		426	
	Credidi	115	VIII	8		416	
	Lauda Jerusalem	147	VIII	8		417	
	Miserere mei Deus	50	IV	[8]	2	319	
Sánchez, Fr. Plácido	Beatus vir	111	VIII	10		433	
	Cum invocarem	4		12		414	
	Dixit Dominus	109		8		447	
	Laetatus sum	121	IV	8		414	
	Lauda anima mea	145		12		434	
	Lauda Jerusalem	147	VII	8		414	
	Laudate Dominum omnes gentes	116	III	8		414	
	Laudate Dominum omnes gentes	116	VI	8		414	
Tavares, Manuel de	Beatus vir	111	II	11		428	
	Credidi	115	III	11		428	
	Dixit Dominus	109	I	10		428	
	Dixit Dominus	109	VIII	14		428	

Annexes

	Laetatus sum	121	VI	12		428	ch.II: solo + 3 inst.
	Lauda Jerusalem	147	II	11		428	
	Lauda Jerusalem	147	VIII	8		428	
	Laudate Dominum omnes gentes	116	VI	8		429	
	Laudate Dominum omnes gentes	116	VIII	8		429	
Turlur, Englebert	Beatus vir	111	VI	8		358	
	Dixit Dominus	109	I	8		358	
	Laudate Dominum omnes gentes	116	VI	8		359	
Vermeja, Juan de la	Dixit Dominus	109	I	8		425	
Victoria, Tomás Luis de	Miserere mei Deus	50	IV	8	2	391	
Vieira, António	Beatus vir	111	I	12		426	
	Dixit Dominus	109	I	8		425-6	avec inst. et solos
	Miserere mei Deus	50	VIII	8		391	

Annexe F

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

Vêpres		Voix	Chœurs	Date
<i>Dixit Dominus</i>	Ps. 109	13	3	1638
<i>Dixit Dominus</i>	Ps. 109	13 + 3 inst.	4	1642
<i>Dixit Dominus</i>	Ps. 109	8	2	1651
<i>Beatus vir</i>	Ps. 111	8	2	1652
<i>Beatus vir</i>	Ps. 111	8	2	1642
<i>Laudate pueri</i>	Ps. 112	8	2	1653
<i>Laudate pueri</i>	Ps. 112	1 + 6 inst.		1640
<i>Credidi</i>	Ps. 115	8	2	1652
<i>Laudate Dominum</i>	Ps. 116	10	2	1638
<i>Laudate Dominum</i>	Ps. 116	8	2	1652
<i>Laetatus sum</i>	Ps. 121	12	3	1639
<i>Laetatus sum</i>	Ps. 121	8	2	1652
<i>Lauda Jerusalem</i>	Ps. 147	8	2	1652
<i>Lauda Jerusalem</i>	Ps. 147	10 + 6 inst.	4	1638
<i>Magnificat</i>		13	3	1639
<i>Magnificat</i>		8	2	1953
<i>Magnificat</i>		12	3	1652
<i>Magnificat</i>		8	2	1640
Complies				
<i>Frates sobrii estote</i>	Leçon	11	3	1645
<i>Cum invocarem</i>	Ps. 4	12	3	1636
<i>Inclina ad me aurem</i>	Ps. 30, 1 v.	3		1636
<i>Educes me</i>	Ps. 30, v. 5	1 + 5 inst.		1636
<i>Qui habitat</i>	Ps. 90, 5 v.	4		1636
<i>Quoniam tu es Domine</i>	Ps. 90, v. 9	4 + 3 inst.		1636
<i>Super aspidem</i>	Ps. 90, v. 13	12	3	1636
<i>Ecce nunc</i>	Ps. 133	12 + 3 inst.	4	1636
<i>Nunc dimittis</i>	Cantique de Siméon	5 + 4 inst.		1636
<i>In te Domine speravi</i>	Ps. 30, 6 v.	8	2	1653
<i>Qui habitat</i>	Ps. 90	8	2	1653
Semaine sainte				
		Voix	Chœurs	Date

Annexes

Lamentation	Jeudi saint	8	2	1653
Lamentation	Samedi saint	3		-
Miresere	Ps. 50	8 + 3 inst.	3	1651

Annexe G

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

Le tableau suivant relève toutes les Antiennes mariales polychorales de l'*Index* (catalogue de la Bibliothèque Royale de Lisbonne de Dom João IV), d'après la liste des œuvres liturgiques polychorales manuscrites du dit catalogue présente dans l'Annexe 3 de [Abreu, 2002], p. 156-170.

Antienne mariale	Compositeur	voix	Observations	Page de l' <i>Index</i>
Regina cæli	Martin Buset	8		404
	Manuel Cardoso	8		442
	Juan de Castro y Malagaray	8		404
	Frei Jeronimo González de Mendonça	8		383
	Carlos Patiño	8		383
	Juan Pablo Pujol	8		383
	Frei Plácido Sánchez	8		415
	Manuel de Tavares	8		440
Salve regina	Anonyme	8	Un des ch : solo+3 instr. Latin et vernaculaire	383
	Gaspar Diaz	9	Solo et 9 voix	395
	Englebert Turlur	8		410
	Gabriel Diaz Bessón	8		356
		12		355
		[16] 4 chs.	Un des ch. : solo + 4 inst.	341
	Géry de Ghersem	8		361
	Frei Jeronimo González de Mendonça	8		382
		8	"de triples"	382
		8		382
		[8]	Solo avec 2 chs.	382
	Manuel Machado	8		383
	Estêvão Lopes de Morago	8		469
	Frei Manuel Pousão	8		382
	Philippe Rogier	8		372
Mateo Romero	8		377	

Annexes

	Frei Plácido Sánchez	8		415
		16		433
	Manuel de Tavares	8		440
Ave regina caelorum	Gabriel Diaz Bessón	11	BVM carême	355
		11	BVM carême	355
		12	Avec 2 echos	355
		[16]	4 chs. Un des ch : solo + 4 inst.	341
		11		341
		12	Un des ch. : B + 3 inst.	340
		12		340
	Géry de Ghersem	9		412
	Manuel Rebelo	8		382
Frei Plácido Sánchez	[8]	2 chs.	415	
Alma redemptoris	Géry de Ghersem	9		412

Annexe H

Activité du laboratoire musicale *Capella Sanctae Crucis* pendant la période du travail de la présente thèse¹².

Date	Évènement	Localisation
2012		
12-16 décembre	Résidence artistique	CECH de l'Université de Coimbra (UC), Portugal
14 décembre	Concert <i>Symphoniæ Sacræ</i> : Musique instrumentale dans les cérémonies ecclésiastiques des XVI ^e et XVII ^e siècles	Chapelle de l'UC, Portugal
15 décembre	Concert <i>Hodie nobis</i> : Matines de Noël de Duarte Lobo à 4 voix	Chapelle de l'UC, Portugal
2013		
02-04 août	Festival « Sons Antigos a Sul », <i>O Livro dos Charamellas</i> : Sources instrumentales du XVII ^e s. à Santa Cruz de Coimbra (1 ^{ère} audition moderne)	Lagos, Portugal
16-21 août	Résidence Jeune Ensemble d'Ambronay <i>O Livro dos Charamellas</i> : Musique instrumentale du Monastère de Santa Cruz de Coimbra au XVII ^e s. (1 ^{ère} audition moderne)	Riga, Lettonie
7-12 septembre	Résidence artistique	CNSMDL, Lyon, France
11 septembre	Concert <i>Dévotion & Exotisme</i> : Musiques pour les Matines de Noël au Monastère de Santa Cruz de Coimbra (1 ^{ère} audition moderne)	Eglise St. Polycarpe, Lyon
12 septembre	Concert <i>Dévotion & Exotisme</i> : Musiques pour les Matines de Noël au Monastère de Santa Cruz de Coimbra	Eglise St. Georges, Lyon
5 octobre	Concert <i>Dévotion & Exotisme</i> : Musiques pour les Matines de Noël au Monastère de Santa Cruz de Coimbra	Festival d'Ambronay, France
11 octobre	Concert <i>O Livro dos Charamellas</i> : Musique instrumentale au Monastère de Santa Cruz de Coimbra au XVII ^e s.	Festival « Encontros de Música Antiga de Loulé », Portugal
15-20 octobre	Résidence artistique	CECH de l'UC, Portugal
20 octobre	Concert Musique inédite du monastère de Santa Cruz au XVII ^e s.	Chapelle de l'UC, Portugal
2-8 novembre	Résidence « Jeune Ensemble » d'Ambronay	Centre Culturel de Rencontre d'Ambronay, France
8 novembre	Concert <i>Santa Cruz de Coimbra. 1650.</i> P-Cug MM51 – Un manuscrit inédit (1 ^{ère} audition moderne)	

¹² Pour plus de renseignements sur l'ensemble, voir www.capellasanctaecrucis.com.

Annexes

9 novembre	Concert Santa Cruz de Coimbra. 1650. P-Cug MM51 – Un manuscrit inédit	CNSMDL, Lyon, France
4 décembre	Concert <i>Santa Cruz de Coimbra. 1650.</i> P-Cug MM51 – Un manuscrit inédit	Festival « Pavia Barrocca », Pavie, Italie
17-21 décembre	Résidence	Cité de la Voix, Vézelay, France
21 décembre	Concert Vêpres et Matines de Noël à Santa Cruz de Coimbra (1 ^{ère} audition moderne)	Cité de la Voix, Vézelay, France
2014		
18 mars	Concert <i>Zefiros Dulces</i> : musiques à Santa Cruz de Coimbra au XVII ^e s. (1 ^{ère} audition moderne) (partenariat avec l' <i>Instituto Camões</i> , en présence de l'Ambassadeur du Portugal en France et la Consule Générale du Portugal à Lyon)	Université de Lyon, France
4-9 juillet	résidence artistique	UC, Portugal
9 juillet	Concert Le rite mozárabe au XV ^e s.	Cathédrale de Coimbra
20-24 octobre	Résidence artistique	UC, Portugal
24 octobre	Concert <i>Oy que los cielos de alegran</i> : Musiques pour la liturgie au monastère de Santa Cruz de Coimbra au XVII ^e s.	Chapelle de l'UC
25 octobre	Concert <i>Oy que los cielos de alegran</i> : Musiques pour la liturgie au monastère de Santa Cruz de Coimbra au XVII ^e s.	Festival Temporada de Música em São Roque, Lisbonne, Portugal
18-24 novembre	Résidence « Jeune Ensemble EEEmerging »	Centre Culturel de Rencontre d'Ambronay, France
24 novembre	Concert <i>Zuguambé</i> : Musiques pour la liturgie au monastère de Santa Cruz de Coimbra au XVII ^e s. (1 ^{ère} audition moderne)	
2015		
21 juin	Concert <i>Alá Xaber Divinar</i> : Le rite mozárabe au XV ^e s.	Festival « Reencontros. Memórias de um Palácio », Sintra, Portugal
22 septembre	Conférence/Concert <i>Zuguambé</i> : Musique pour la liturgie au monastère de <i>Santa Cruz</i> de Coimbra au XVII ^e s.	Fort de Vaise, Lyon, France
5-9 octobre	Résidence artistique	UC, Portugal
8 octobre	Concert <i>Salgan bailando y dançando con instrumentos</i> : Musique et danse pour les offices liturgiques à <i>Santa Cruz</i>	Chapelle de l'UC, Portugal
9 octobre	Concert <i>Salgan bailando y dançando con instrumentos</i> : Musique et danse pour les offices liturgiques à <i>Santa Cruz</i>	Couvent Santa Clara-a-Velha, Coimbra

Annexes

19-22 novembre	Session d'enregistrement <i>Zuguambé</i> : Musique pour la liturgie au monastère de <i>Santa Cruz</i> de Coimbra au XVII ^e s.	Chapelle St.Louis - St.Bruno, Lyon, France
2016		
8 juillet	Concert <i>Zuguambé</i> : Musique pour la liturgie au monastère de <i>Santa Cruz</i> de Coimbra au XVII ^e s.	Festival Festes Baroques de Bordeaux, France
2017		
15 mai	Conférence illustrée <i>Trésors méconnus du Baroque Portugais</i>	Festival de Musique Ancienne des Jeunes Ensembles Lyonnais, Lyon
28 juillet	Concert <i>Zuguambé</i> : Musique pour la liturgie au monastère de <i>Santa Cruz</i> de Coimbra au XVII ^e s.	Festival International de Musique de Póvoa de Varzim, Portugal
5 octobre	Concert <i>Zuguambé</i> : Musique pour la liturgie au monastère de <i>Santa Cruz</i> de Coimbra au XVII ^e s.	Festival d'Ambronay

Laus Deo.



TIAGO JOÃO DE CASTRO SIMAS DA COSTA FREIRE

MUSIQUE ET LITURGIE AU MONASTÈRE
DE SANTA CRUZ DE COIMBRA (c.1650) :
les sons d'un cartapácio à travers l'édition critique
du manuscrit musical 51 de l'Université de Coimbra

VOLUME 2

Thèse de doctorat en cotutelle

UNIVERSIDADE DE COIMBRA | Doutoramento em Estudos Artísticos - Estudos Musicais

UNIVERSITÉ JEAN-MONNET DE SAINT-ÉTIENNE | École doctorale Lettres, Langues, Linguistique & Arts – ED 484,

CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR MUSIQUE ET DANSE DE LYON, Spécialité du doctorat : Musique : recherche et pratique

OCTOBRE 2017

M. CANGUILHEM Phillipe, professeur à Université Jean-Jaurès de Toulouse, rapporteur
M. DONGOIS William, professeur à la HÉM de Genève, examinateur
M. ESTUDANTE Paulo, professeur à l'Université de Coimbra, directeur de thèse
M. HERLIN Denis, directeur de recherche au CNRS (IReMus), directeur de thèse

M^{me} LENGELLÉ Françoise, professeur honoraire au CNSMDL, examinatrice
M^{me} MAGALHÃES Carolina, professeur au CRR Strasbourg, examinatrice
M. MARIN Javier, maître de conférences à l'Université de Jaén, rapporteur
M^{me} MULLER Marianne, professeur au CNSMDL, référente



UNIVERSIDADE DE COIMBRA



TIAGO JOÃO DE CASTRO SIMAS DA COSTA FREIRE

MUSIQUE ET LITURGIE AU MONASTÈRE
DE SANTA CRUZ DE COIMBRA (c.1650) :
les sons d'un cartapácio à travers l'édition critique
du manuscrit musical 51 de l'Université de Coimbra

VOLUME 2
ÉDITION CRITIQUE

Un projet de doctorat intégré dans



À la mémoire de ma mère.

TABLE DES MATIÈRES

APPARATS CRITIQUES	5
1. <i>Exultemus et lætemur</i>	10
2. <i>Octavo calendas Januarii</i>	14
3. <i>Octavo calendas Januarii</i>	16
4. <i>Al son que los christales</i>	21
5. <i>Responde mihi</i>	25
6. <i>Hodie nobis cælorum Rex</i>	29
7. <i>Hodie nobis de cælo</i>	32
8. <i>Quem vidistis pastores</i>	35
9. <i>O magnum misterium</i>	38
10. <i>Beata Dei genitrix</i>	41
11. <i>Sancta et immaculata</i>	43
12. <i>Beata viscera</i>	45
13. <i>Verbum Caro</i>	48
14. <i>Christe redemptor omnium</i>	50
15. <i>De peña en peña las ondas</i>	55
16. <i>Sale alumbrando a la tierra</i>	70
17. <i>Ai amores, Ai mi Dios</i>	74
18. <i>Rerum Deus tenax vigor</i>	78
19. <i>Mirabilia testimonia tua</i>	81
20. <i>Clamavi in toto corde meo</i>	85
21. <i>Principes persecuti</i>	91
22. <i>Ascendo ad Patrem meum</i>	95
23. <i>Regina Cæli</i>	97
24. <i>Oy que los Cielos se alegran</i>	100
25. <i>Que Ave del plumaje blanco es esta</i>	104
26. <i>Credidi</i>	109
27. <i>Beati omnes</i>	113

ÉDITION MUSICALE	119
Principes éditoriaux	121
1. <i>Exultemus et lætemur</i>	124
2. <i>Octavo calendas Januarii</i>	130
3. <i>Octavo calendas Januarii</i>	134
4. <i>Al son que los christales</i>	142
5. <i>Responde mihi</i>	146
6. <i>Hodie nobis cælorum Rex</i>	152
7. <i>Hodie nobis de cælo</i>	161
8. <i>Quem vidistis pastores</i>	165
9. <i>O magnum misterium</i>	172
10. <i>Beata Dei genitrix</i>	178
11. <i>Sancta et immaculata</i>	183
12. <i>Beata viscera</i>	190
13. <i>Verbum caro</i>	195
14. <i>Christe redemptor omnium</i>	203
15. <i>De peña en peña las ondas</i>	209
16. <i>Sale alumbrando a la tierra</i>	244
17. <i>Ai amores, Ai mi Dios</i>	251
18. <i>Rerum Deus tenax vigor</i>	258
19. <i>Mirabilia testimonia tua</i>	261
20. <i>Clamavi in toto corde meo</i>	269
21. <i>Principes persecuti</i>	296
22. <i>Ascendo ad Patrem meu</i>	302
23. <i>Regina Cæli</i>	306
24. <i>Oy que los cielos se alegran</i>	311
25. <i>Que Ave del plumaje blanco es esta</i>	321
26. <i>Credidi</i>	336
27. <i>Beati omnes</i>	347

APPARATS CRITIQUES

P-Cug MM 51

Sont ici exposés les apparats critiques qui accompagnent l'édition musicale de la totalité des œuvres réunies dans le manuscrit musical 51 de la Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra. Les œuvres sont présentées selon l'ordre dans laquelle elles figurent dans le manuscrit, témoignage d'une organisation suivant globalement le calendrier liturgique et sans séparation entre textes latins et textes vernaculaires¹.

Chaque apparat critique commence avec un tableau de description de l'œuvre contenant diverses entrées : la localisation dans la source (*Folio*) ; l'effectif avec l'indication du nombre de voix (*Voix*) ; le titre présent dans la source au début de l'œuvre (*Titre*) ; le début du texte littéraire mis en musique (*Incipit*) ; les clefs utilisées pour chaque voix du haut vers le bas (*Clefs*) ; le signe de mensuration rythmique présent dans l'armure (*Signe de mensuration*) ; le ton ou mode dans lequel la pièce est écrite selon la théorie musicale du XVII^e siècle (*Ton*) ; l'intervalle de la transposition éditoriale, si l'œuvre est transposée – les œuvres écrites en petites clefs sont, en grande partie, transposées à la quarte si un \flat est présent à clef ou à la quinte si l'armure ne présente pas de \flat – (*Transposition éditoriale*) ; l'identification du genre ou forme musicale ou du contexte liturgique (*Description*) ; la localisation des éventuelles concordances (*Concordance*) ; les éventuelles indications extra-musicales présentes dans la source (*Indications*). Suit un « Commentaire » général de l'œuvre où quelques détails complètent les informations exposées dans le premier tableau.

Ensuite est présenté le « Texte » dans un tableau à quatre colonnes : la transcription diplomatique ; le texte édité ; la traduction française ; et la traduction portugaise. La transcription diplomatique respecte fidèlement la source présentant en bas de page les

¹ Cette organisation est contraire à celle proposée par Manuel Joaquim dans les *Fichas Verdes* séparant la musique latine de la musique vernaculaire. Pour une discussion de la chronologie dans la notation du manuscrit, voir « 5.2. Chronologie de la notation du manuscrit » (vol. 1, p. 222).

différentes variantes orthographiques. Le texte édité respecte l'orthographe et l'accentuation originales uniformisant les mots écrits de façons différentes, comme décrit dans les principes éditoriaux. La capitalisation et la ponctuation sont restructurées et/ou normalisées et en cas de doute, dans les textes latins présents dans la liturgie moderne, l'édition suit le *Liber Usualis*. Les traductions françaises des textes vernaculaires sont de la responsabilité de l'auteur et celles des textes liturgiques suivent les textes publiés par l'Association Épiscopale Liturgique pour les Pays Francophones (dans le cas des Psaumes) ou par Dom Guéranger de Solesmes² (pour les répons, l'antienne mariale et l'hymne *Rerum deus tenax vigor*) ou encore par le *Diurnal monastique* de l'ordre de saint Benoît³ (pour l'hymne *Christe redemptor omnium*). Les traductions portugaises des textes vernaculaires sont de la responsabilité de l'auteur et les traductions portugaises des textes latins ont été élaborées par Dr. Margarida Miranda du Centre d'Etudes Classiques et Humanistiques de l'Université de Coimbra (CECH/UC), à qui nous exprimons notre gratitude.

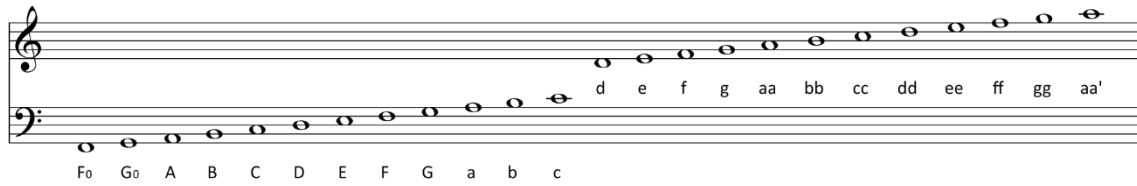
Dans les « Observations sur le texte » sont décrites les éventuelles particularités du texte littéraire. En outre, les textes vernaculaires font l'objet d'une brève analyse de la forme poétique, tandis que pour les textes liturgiques la source biblique est généralement présentée.

Le tableau « Observations sur la source », fruit de l'observation critique détaillée de la source, regroupe toutes les remarques qui caractérisent le manuscrit et qui nourrissent les diverses réflexions exposées dans les Parties I et II de la présente thèse. Ces observations peuvent être comprises selon trois niveaux analytiques : la notation ; les procédés d'écriture ; et l'enregistrement de l'état de la source. Le premier niveau implique des commentaires sur la notation qui expliquent notamment certains choix éditoriaux. Le deuxième niveau consiste en un relevé de toutes sortes de ratures et de corrections qui argumentent la caractérisation de la fonction musicale du manuscrit. Et enfin sont relevées également toutes les dégradations dans la source qui à l'heure actuelle attaquent le texte musical et le texte littéraire (le plus souvent des lacunes dans le papier provoquées par l'oxydation de l'encre ferro-gallique). Dans les cas où la dimension d'une lacune dépasse les limites extérieures d'une note, cette note est notée entre crochets dans l'édition musicale. Toutes les autres lacunes, perturbant plus ou moins directement la lecture, sont également notées, dans le cadre d'une démarche exhaustive afin d'établir un état des lieux matériel de la source et de constituer, complémentirement au relevé photographique, un outil pour surveiller l'évolution des dégradations.

² Dom Prosper Guéranger, *L'année Liturgique*, Mans, Feuriot. Imprimeur–Libraire–Éditeur, 1841, réédition (12^e) H. Oudin Éditeur, 1902.

³ *Diurnal monastique (ordre de saint Benoît) latin-français*, Editions de la Source, Paris, 1957.

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



Chaque note est signalée selon sa hauteur dans la source, suivie dans de cas d'une transposition éditoriale dans l'édition musicale de sa nouvelle hauteur entre crochets.

La localisation de chaque observation est définie selon deux paramètres : la *Mesure* et la *Voix*. La première colonne (*Mesure*) indique le numéro de mesure dans l'édition musicale suivi de l'emplacement à l'intérieur de la mesure selon la mensuration rythmique : les mesures en \emptyset sont divisées en huit \downarrow ; les mesures en C sont divisées en quatre \downarrow ; les mesures en $\text{C}3$ sont divisées en trois \downarrow . La deuxième colonne (*Voix*) indique la désignation de la partie vocale attribuée dans l'édition musicale au début de chaque portée.

1. *Exultemus et lætemur*

Folio : 1-2

Voix : 4

Titre : *P^a Dia de Natal*Incipit : *Exultemus & lætemur*Clefs : *c1, c2, c3, F3*Signe de mensuration : ζ

Ton : VI

Sans transposition éditoriale

Description : Motet pour le jour de Noël

Concordance : P-Cug MM 53, f. 45v-46 [D. Francisco de Santa Maria († 1597)]

Commentaire

C'est la première pièce du *Cartapácio 19* et la seule écrite en ζ . Le musicologue Manuel Joaquim (†1986) a repéré la concordance⁴ avec le motet de D. Francisco de Santa Maria (†1597) présent dans le MM 53 (f. 45v-46) daté de la fin du XVI^e siècle⁵. Cette copie a donc été faite plus de cinquante ans après sa composition. Dans les *Fichas Verdes* (c. 1960) Manuel Joaquim précise également qu'aux f. 45v-46 et f. 94v-95 du MM 32 se trouve le même *incipit* (*Exultemus & lætemur*) ; toutefois la musique aussi bien que le texte sont différents.

Texte

Transcription diplomatique	Solution éditoriale	Traduction française ⁶	Traduction portugaise ⁷
<i>Exultemus & lætemur pro Mariæ Virginis puerperio Ecce iacet in stabulo [Pater futuri sæculi]⁸ & exortus Princeps pacis ; qui nobis est Judex futurus Vagit enim inter arcta conditus presepia panis vilibus involvitur frigore corripitur,</i>	<i>Exultemus et lætemur Pro Mariæ Virginis puerperio. Ecce iacet in stabulo Pater futuri sæculi et exortus Princeps pacis qui nobis est Judex futurus. Vagit enim inter arcta conditus presepia panis vilibus involvitur</i>	Réjouissons-nous et soyons heureux pour l'accouchement de la Vierge Marie. Dans une étable se repose le Père des temps à venir. Le Prince de la Paix est né, lui que sera notre Juge dans le futur. Il pleure allongé dans une mangeoire.	<i>Exultemos e jubilemos com o parto da Virgem Maria. Eis que jaz num estábulo o Pai dos tempos futuros. Nasceu o Príncipe da Paz que será no futuro o nosso Juiz. Chora, numa pequena manjedoura deitado. Está envolvido</i>

⁴ Voir P-Cug, *Fichas Verdes*, MM 53, f. 2v-4v. Les *Fichas Verdes* sont un inventaire partiel inédit des manuscrits musicaux de la Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra commencé vers 1960 par le musicologue Manuel Joaquim, inventaire initié par la Fondation Calouste Gulbenkian.

⁵ Selon [Rees, 1995], p. 283.

⁶ Cette traduction française est de la responsabilité de l'auteur, d'après la traduction portugaise.

⁷ Toutes les traductions des textes latins en portugais ont été gentiment élaborées par Dr. Margarida Miranda de l'Université de Coimbra à qui nous exprimons notre profonde gratitude.

⁸ Reconstitution de texte manquant d'après la concordance MM 53, f. 45v-46.

1. Exultemur et lætemur

<i>ibi plorat ibi Clamat;</i> <i>ah. ah, ah, ah,</i> <i>sepe dicendo,</i> <i>ah. ah, ah, ah, ah.</i> <i>Sepe dicendo hoc est:</i> <i>Verbum caro factum est.</i> <i>Alleluya ; Alleluya.</i> <i>Alleluya. Alleluya.</i>	<i>frigore corripitur,</i> <i>ibi plorat ibi clamat:</i> <i>ah, ah, ah, ah.</i> <i>Sepe dicendo:</i> <i>ah, ah, ah, ah, ah.</i> <i>Sepe dicendo hoc est:</i> <i>Verbum caro factum est.</i> <i>Alleluya, Alleluya,</i> <i>Alleluya, Alleluya.</i>	Il est emmailloté dans des langes élimés, il a froid et il pleure et il crie : ah, ah, ah, ah, et encore : ah, ah, ah, ah. Disant à plusieurs reprises Le Verbe s'est fait chair. Alléluia, Alléluia, Alléluia, Alléluia.	<i>em pobres panos,</i> <i>cheio de frio,</i> <i>E então chora, e grita:</i> <i>ah, ah, ah, ah,</i> <i>e repete: ah, ah, ah, ah.</i> <i>Dizendo muitas vezes assim:</i> <i>O Verbo fez-se carne.</i> <i>Aleluia, Aleluia,</i> <i>Aleluia, Aleluia.</i>
--	---	--	--

Observations sur le texte

L'ouverture du texte de ce motet est une citation du psaume 117 : *Exultemur et lætemur*⁹. Commenté par saint Augustin comme décrivant la constance de l'Église, le psaume 117 est un sermon adressé au peuple afin de louer l'amour éternel de Dieu et un appel à la jubilation. De la même sorte, le texte du présent motet est un appel à l'exaltation de la Vierge Marie et de son enfant auquel s'ajoute une description animée et émouvante de la scène de la crèche. Le motet se termine avec la fameuse citation du prologue de l'Évangile selon saint Jean : *Verbum caro factum est. Alleluia*¹⁰. Cette citation se trouve également dans le huitième répons des matines de Noël.

La ponctuation est complétée et uniformisée.

Le mot *sepe* est une variante orthographique de *sæpe* et l'édition garde l'orthographe originale.

Observations sur la source

Mesure	Voix	Commentaire
6.7	A	◦ e fraîchement effacée et réécrite sur la barre de mesure.
19.4	B	♪ G corrigée en ♯ par l'effacement à frais de la hampe.
21.3	B	Reprise de texte ne coïncidant pas avec MM 53 ; manque <i>in</i> avant <i>stabulo</i> . L'édition suit le MM 51.
21.5	A	Ne coïncide pas avec MM 53 : garde le <i>d</i> à la place de sauter sur <i>f</i> . Possible erreur de copie ou correction volontaire d'un saut sur une dissonance bien préparée présent dans le MM 53. L'édition suit le MM 51.

⁹ « *Hæc est dies quam fecit Dominus exultemus et lætemur in ea* » : Psaume 117, 24.

¹⁰ « *et Verbum caro factum est et habitavit in nobis et vidimus gloriam ejus gloriam quasi unigeniti a Patre plenum gratiæ et veritatis* » : S. Jean 1, 14.

Apparats critiques

21.7	Ti	# sur <i>f</i> effacé à sec, possiblement car l'alto présente un <i>f</i> bécarre. Probablement un réflexe irréfléchi du copiste, probablement provoqué par le mouvement typique de cadence du <i>triple</i> , mais remarqué par le copiste lui-même ou quelqu'un d'autre.
22	Ti	Divergence avec la concordance : ligature absente dans le MM 53.
34.5-37.3	B	Texte noté de façon imprécise. L'emplacement suit le MM 53.
35.5	Ti	◊ <i>e</i> fraîchement effacée et remplacée par ≡ <i>e</i> sur la barre de mesure.
37.1	A	≡ fraîchement effacé (erroné).
37.5	Ti	◊ <i>f</i> raturée et remplacée par un ≡.
38	Ti	↓ <i>f</i> et ◊ <i>bb</i> raturées et remplacées par silence de ≡.
39→		Barres de mesures à la semibrève (f. 1v).
40.5	B	↓ <i>C</i> fraîchement effacée et remplacée par ↓ <i>B</i> .
42.8	Ti	Note raturée et inutilisée.
43	-	Signe de congruence renvoyant aux cinq mesures copiées à la fin de la pièce.
	Ti	Notes fraîchement effacées et réécrites plus serrées pour que l'écriture soit à la brève, comme au début (et non pas à la semibrève).
43.1	Ti	Début de dessin de note <i>a</i> fraîchement effacé pour être remplacé par le début des cinq mesures écrites à la fin de la pièce.
51-52	B	Correction du dessin de la barre après la ◊ <i>F</i> .
52.3	B	Dessin de ◊ <i>b</i> confirmé.
52.7	B	Liaison effacée à sec.
53		Barre, divisant la mesure, effacée avec de la peinture blanche.
53.1	B	↓ <i>b</i> liée à la mesure d'avant raturée et remplacée par ≡ <i>E</i> .
54-62	B	Barres, divisant les mesures, effacées avec de la peinture blanche et puis redessinées à toutes les voix.
61.1	B	Texte <i>ah</i> écrit, en plus, par-dessus <i>dicendo</i> à son bon emplacement sous la ◊ <i>F</i> .
64.1	Te	◊ <i>e</i> <i>b</i> fraîchement effacée et inutilisée.
	B	↓ <i>F</i> et ↓ <i>G</i> raturées et réécrites sur le système d'en dessous.
67	Te, B	Divergence avec la concordance : à la fin de la formule <i>sepe dicendo hoc</i> le copiste du MM 51 ajoute le mot <i>est</i> , absent dans le MM 53.
69	Te	≡ <i>f</i> fraîchement effacée et réécrite sur la barre de mesure.
73	Te	Hampe vers le haut de ≡ <i>c</i> fraîchement effacé et redessinée vers le bas.
76.8	B	↓ <i>F</i> et ↓ <i>C</i> raturées et réécrites au début du système suivant (m. 77.1-4).
77.5	B	≡ <i>F</i> effacé à sec et réécrite sur la barre suivante.
79.1	Te	↓ <i>c</i> fraîchement effacée et réécrite après la barre de mesure.

1. *Exultemur et lætemur*

84	A	Divergence avec la concordance MM 53 : ajout d'un mouvement ornemental de seminimes en tierces parallèles avec le <i>tenor</i> , absent dans le MM 53.
	B	≡ <i>F</i> transformée en \mathbb{F} .
85		Valeurs rythmiques des dernières notes des différentes voix pas concordantes – souci peu gênant pour les musiciens de l'époque (l'édition égalise les valeurs à une ≡ sur la dernière mesure).

2. *Octavo calendas Januarii*

Folio : 2-3

Voix : 8

Titre : 1649. *Calenda* [de Natal]. *Braga*.Incipit : *Octavo Calendas Januarii*Clefs : *g2, c2, g2, c3, c4, c3, c2, g2*

Signe de mensuration : C

Ton : VIII

Transposition éditoriale : 5^{te} inférieureDescription : *Calenda* de l'office de Prime de Noël

Commentaire

Le musicologue pionnier Manuel Joaquim a proposé que cette *calenda* à huit voix soit une introduction à la *calenda solo* (f. 2v-6)¹¹. Toutefois, il nous semble improbable que le même texte de la même prière soit chanté deux fois de suite pendant l'office. Qui plus est, les deux morceaux sont écrits dans deux tons différents et leur enchaînement provoquerait un véritable choc modal. Il s'agit plus probablement de deux versions d'une *calenda* de Noël : une *ad longum* pour être chantée en solo par un chanteur virtuose doté de « disposition de la gorge »¹² et une autre écrite à huit voix plus courte, uniquement sur la première et dernière phrase de la *calenda* de Noël. Celle-ci a pu éventuellement être une commande d'une institution ecclésiastique de la ville de Braga, étant donné l'indication donnée dans le titre¹³. Il s'agit d'une version à huit voix distribuées clairement en double chœur avec des courtes interventions solo par les *tiples* de chaque chœur.

Texte

Transcription diplomatique	Solution éditoriale	Traduction française ¹⁴	Traduction portugaise
<i>Octavo Calendas Januarii</i> ¹⁵ .	<i>Octavo Calendas Januarii.</i>	Le huit des calendes de Janvier ¹⁷ .	Oitava calenda de Janeiro ¹⁸ .
<i>Luna Vigesima prima.</i>	<i>Luna Vigesima prima. Nativitas Domini nostri</i>	Vingt-et-unième lune.	Vigésima primeira lua. Nascimento de Nosso

¹¹ *Fichas verdes M.M. 51*, F.C.G.

¹² Voir « 10.1. La voix, la grâce et la disposition : qualités vocales à Santa Cruz » (vol. 1, p. 335) et « 10.2. *Canto glossado* : virtuosité vocale dans le MM 51 » (vol. 1, p. 348).

¹³ Voir les considérations finales de la Deuxième Partie de la thèse : cahier d'usage personnel d'un musicien.

¹⁴ Traduction française d'après l'Abbé Dom Prosper Guéranger de Solesmes : Dom Prosper Guéranger, *L'année liturgique. Première section. L'Avent liturgique*, Mans, Feuriot. Imprimeur–Libraire–Éditeur, 1841, p. 495.

¹⁵ Uniformisé avec la *calenda* à voix seule (« 3. *Octavo calendas Januarii* »).

¹⁷ Le 25 décembre, huit jours avant la nouvelle année.

¹⁸ *Idem*.

2. Octavo calendas Januarii

<i>Nativitas Domini</i> ¹⁶ <i>nostri</i> <i>Jesu Christi</i> <i>Secundum carnem.</i>	<i>Jesu Christi</i> <i>secundum carnem.</i>	Nativité de Notre Seigneur Jésus-Christ selon la chair.	Senhor Jesus Cristo segundo a carne.
---	--	--	---

Observations sur le texte

Ce texte présente les deux premières phrases et la dernière de la calenda de Noël issue du Martyrologe romain¹⁹. La deuxième calenda présente dans le MM 51, à voix seule, expose à son tour le texte complet du Martyrologe (voir « 3. Octavo Calendas Januarii »). Ce texte se compose d'une partie des prières de l'office de Prime, le premier des petites heures après le lever du jour, et décrit les événements célébrés le jour.

Observations sur la source

Mesure	Voix	Commentaire
6.1-3	B	∫ c [F] transformée en ◦ par la rature simple de la hampe et ∫ c raturée, inutilisée en raison de la correction précédente
7.1-3	2 ^o Ti	∫ gg [cc] transformée en ◦ par la rature simple de la hampe et ◦ cc à m. 7.3 écrite sur la barre, raturée et inutilisée.
7.1	1 ^o A	∫ g [c] transformée en ◦ par la rature simple de la hampe et ◦ aa à m. 7.3 écrite sur la barre, raturée et inutilisée.
	2 ^o A	∫. cc [f] raturée, remplacée par ▬ et réécrite sur 7.3 par-dessus la ∫ bb inutilisée.
8.4	2 ^o Ti	∫ cc [f] transformée en ∫ et possiblement ∫ gg raturée et inutilisée.
11.1	2 ^o A	Trou dans le papier, néanmoins il est possible d'apercevoir une ∫. g [c].
27.3	B	Lettre t, de la syllabe <i>tri</i> du mot <i>nostri</i> , fraîchement effacée pour être réécrite sur m.28.1.
35.3-39.1	B	:/: pour <i>secundum carnem</i> .
36.3-4	1 ^o A	∫ cc [f] réécrite par-dessus une ∫ et ∫ bb effacée à sec et inutilisée.

¹⁶ Également écrit en minuscule *domini*.

¹⁹ Voir [*Martyrologium Romanum*, 2004].

3. *Octavo calendas Januarii*

Folio : 2v-6	Voix : 1 + <i>guião</i> (incomplet)
Titre : <i>Calenda do Natal</i>	Incipit : <i>Octavo Calendas Januarii</i>
Clefs : <i>g2, c4</i>	Signe de mensuration : C
Ton : V	Sans transposition éditoriale
Description : Calenda de l'Office de Prime de Noël	Indications : <i>Vox Só</i> (voix seule)

Commentaire

En bas des f. 2v-6 du P-Cug MM 51 figure un solo vocal (indiqué *Vox Só*) intitulé « *Calenda do Natal* ». Cette calenda a été écrite sur les quatre dernières portées de huit pages, chaque système comportant deux portées : une vocale avec texte, en clé de *g2*, au-dessus d'une portée sans texte en clé de *c4*, le plus probablement instrumentale et que nous pouvons désigner de *guião*. Ce *guião* n'est écrit que pour les sept premières mesures²⁰.

Cette œuvre fonctionne comme un développement du plain-chant qui devient orné et accompagné par une basse harmonique, forme musicale sans parallèle dans les *Cartapácios* et très extrêmement rare, à notre connaissance, dans le contexte ibérique, voire européen. Le chant se fait dans le V^e ton, majoritairement sur une seule note *cc* qui fait office de corde de récitation et avec des clausules caractérisées par un saut descendant de quarte *bb-f*. L'unique exception se produit sur le texte « *In Bethlehem Judæ nascitur ex Maria Virgine factus Homo* » (m. 125-129) lorsque la corde de récitation monte d'un ton (sur *dd*). À cet endroit (f. 5v) figure dans la source, au-dessus de la portée, l'indication « monte un ton » (« *levanta um ponto* »). Cette ressource rhétorique exprime la gravité du moment à Bethléem en Judée, après la longue exposition du calendrier²¹.

La caractéristique saillante de cette calenda est sans doute la présence de nombreux ornements écrits sur certaines syllabes allongées. Ces vocalises virtuoses sont des *glosas*²² conçues dans un style très vocal privilégiant les mouvements conjoints²³.

²⁰ Pour une présentation d'une possible reconstruction de la suite du *guião* manquant voir « 11.3. Reconstruction : un *guião* absent ? » (vol. 1, p. 366).

²¹ Voir « 4.4. Calendas de Noël » (vol. 1, p. 129).

²² Voir : Adelaida Muñoz Tuñón, « Glosa (I) », *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* 10 vols., Vol. 5, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE), 1999, p. 665-667.

²³ Voir « 10.2. *Canto glossado* : virtuosité vocale dans le MM 51 » (vol. 1, p. 348).

Texte

Transcription diplomatique	Solution éditoriale	Traduction française ²⁴	Traduction portugaise ²⁵
<i>Octavo Calendas Januarii. Luna Vigesima prima.</i>	<i>Octavo Calendas Januarii. Luna Vigesima prima.</i>	Le huit des calendes de Janvier ²⁷ ; la vingt-et-unième lune ;	No oitavo dia das Calendas de Janeiro ²⁸ , na Lua vigésima primeira.
<i>Anno á creatione mundi, quando in principio Deus creativit cælum et terra, Quinquies millesimo centesimo nonagessimo nono.</i>	<i>Anno á creatione mundi, quando in principio Deus creativit cælum et terra, Quinquies millesimo centesimo nonagessimo nono.</i>	L'an de la création du monde, quand Dieu au commencement créa le Ciel et la terre, cinq mille cent quatre-vingt-dix-neuf ;	No ano cinco mil cento e noventa e nove depois da criação do mundo quando no princípio Deus criou o céu e a terra,
<i>A diluvio vero Anno, bis millesimo nongentessimo quinquagessimo septimo.</i>	<i>A diluvio vero Anno bis millesimo nongentessimo quinquagessimo septimo.</i>	Du Déluge, l'an deux mille neuf cent cinquante-sept ;	No ano dois mil novecentos e cinquenta e sete depois do dilúvio,
<i>A nativitate Abrahæ, Anno bis millesimo quintodecimo.</i>	<i>A nativitate Abrahæ, Anno bis millesimo quintodecimo.</i>	De la naissance d'Abraham, l'an deux mille quinze ;	No ano dois mil e quinze depois do nascimento de Abraão
<i>A Moyse & egressu populi Israel de Ægipto, anno millesimo quingentesimo²⁶.</i>	<i>A Moyse et egressu populi Israel de Ægipto, anno millesimo quingentesimo.</i>	De Moïse et de la sortie du peuple d'Israël de l'Égypte, l'an mille cinq cent ;	No ano mil e quinhentos depois do êxodo de Moisés e o povo de Israel do Egipto,
<i>Ab Unctione David in Regem anno milesimo trigesimo segundo.</i>	<i>Ab Unctione David in Regem anno milesimo trigesimo segundo.</i>	De l'onction du roi David, l'an mille trente-deux ;	No ano mil e trinta e dois depois da unção do rei David,
<i>Hebdomada Sexagesima quinta iuxta Danielis prophetiam.</i>	<i>Hebdomada Sexagesima quinta iuxta Danielis prophetiam.</i>	En la soixante-cinquième Semaine, selon la prophétie de Daniel ;	Na sexagésima quinta semana segundo a profecia de Daniel,
<i>Olympiade centesima nonagesima quarta.</i>	<i>Olympiade centesima nonagesima quarta.</i>	En la cent quatre-vingt-quatorzième Olympiade ;	Na Olimpíada centésima nonagésima quarta,

²⁴ Traduction française d'après l'Abbé Dom Prosper Guéranger de Solesmes : Dom Prosper Guéranger, *L'année Liturgique. Première section. L'Avent Liturgique*, Mans, Feuriot. Imprimeur–Libraire–Éditeur, 1841, p. 495.

²⁵ Traduction portugaise gentiment produite par Dr. Margarida Miranda du CECH de l'UC.

²⁶ Actuellement dans le Martyrologue Romain se trouve *millesimo quingentesimo decimo* manquant le dernier mot dans le MM 51.

²⁷ Le 25 décembre, huit jours avant la nouvelle année.

²⁸ *Idem*.

Apparats critiques

<i>Ab Urbe Roma condita anno septingentesimo quingagesimo segundo.</i>	<i>Ab Urbe Roma condita anno septingentesimo quingagesimo segundo.</i>	De la fondation de Rome, l'an sept cent cinquante-deux ;	No ano setecentos e cinquenta e dois depois da fundação da cidade de Roma,
<i>Anno Imperii Octaviani Augusti quadragesimo segundo toto Orbe in pace composito,</i>	<i>Anno Imperii Octaviani Augusti quadragesimo segundo toto Orbe in pace composito,</i>	D'Octavien Auguste, l'an quarante-deuxième, tout l'univers étant en paix ;	No ano quadragésimo segundo do império de Augusto,
<i>Sexta mundi etate, Jesus Christus æternus Deus, æternique Patris Filius, Mundum Volens adventu suo consecrare, de Spiritu Sancto conceptus, novemque post conceptionem decursis mensibus,</i>	<i>Sexta mundi etate, Jesus Christus æternus Deus, æternique Patris Filius, Mundum Volens adventu suo consecrare, de Spiritu Sancto conceptus, novemque post conceptionem decursis mensibus,</i>	Au sixième âge du monde, Jésus-Christ, Dieu éternel et Fils du Père éternel, voulant consacrer ce monde par son très miséricordieux avènement, ayant été conçu du Saint-Esprit, et neuf mois s'étant écoulés depuis la conception,	Estabelecida a paz em todo o orbe, na sexta idade do mundo, Jesus Cristo, Eterno Deus e Filho do Eterno Pai, querendo santificar o mundo com a Sua vinda, decorridos nove meses depois da Sua concepção por virtude do Espírito Santo,
<i>In Bethlehem Judæ nascitur ex Maria Virgine factus Homo.</i>	<i>In Bethlehem Judæ nascitur ex Maria Virgine factus Homo.</i>	en Bethléem de Judée, naît, fait homme, de la Vierge Marie :	Nasce em Belém da Judeia, da Virgem Maria feito Homem.
<i>Nativitas Domini Nostri Jesu Christi secundum carnem.</i>	<i>Nativitas Domini Nostri Jesu Christi secundum carnem.</i>	La nativité de notre Seigneur Jésus-Christ selon la chair.	Natal de Nosso Senhor Jesus Cristo segundo a carne.
<i>& alibi alliorum plurimorum sanctorum martirum & confessorum atque sanctorum virginum.</i>	<i>Et alibi alliorum plurimorum sanctorum martirum et confessorum atque sanctorum virginum.</i>	Et ailleurs, beaucoup d'autres saints martyrs, confesseurs et saintes vierges.	E em outros lugares muitos outros santos mártires, confessores e virgens santas.
[R./ Deo gratias.]	R./ Deo gratias.	R./ Rendons grâce à Dieu.	R./ Graças a Deus.

Observations sur le texte

Comme décrit antérieurement, le texte de la calenda fait partie des prières de l'office de Prime. Issu du Martyrologe romain, ce texte décrit les événements célébrés le jour. La veille du 25 décembre, il est proposé une mise en contexte du jour de la naissance de Jésus-Christ selon les plusieurs âges et calendriers de l'Ancien Testament. Au contraire de la version à huit voix, le texte de cette calenda de Noël est complet.

Entre les mesures 62 et 75 de l'édition, le calligraphe a oublié le texte « *quingagesimo septimo. A nativitate Abrahæ Anno bis millesimo* » et l'a écrit au-dessus de la portée sans écrire de la musique. Visant la possibilité d'une exécution complète et continue, nous avons décidé de proposer une prosodie simple et non-ornée pour ce texte. Nous avons ainsi rajouté quatorze mesures à l'original, réutilisant des formules rythmiques caractéristiques, toujours sur la même corde de récitation. Nous pouvons remarquer que les deux derniers mots (« *quinto decimo* ») de cette partie de texte écrite au-dessus de la portée sont présents aussi en bas avec son équivalent en musique, nous n'avons donc pas proposé de musique pour ces deux mots mais exclusivement pour le texte sans mélodie.

Au-dessus de la syllabe *hem* de *Bethlehem* (m. 125), aucune note n'est présente. Ce vide qui peut sembler un oubli du calligraphe peut également constituer un témoignage de la contraction des deux syllabes *le-hem* en une seule syllabe *lehem* avec un « e » ouvert. Nous proposons cette dernière interprétation et n'ajoutons pas de note dans l'édition musicale²⁹.

Dans la description de la distance temporelle de la sortie du peuple d'Israël d'Égypte, la source primaire expose *anno millesimo quingentesimo*, tandis que dans le Martyrologe romain se trouve indiqué *anno millesimo quingentesimo decimo*. Le calligraphe a peut-être oublié le dernier mot et, en conséquence, la voix présente une cadence sur la dernière syllabe de *quingentesimo*. L'édition suit la source.

À la fin de cette calenda se trouve une phrase écrite en bas du dernier pentagramme sans musique : « *& alibi aliorum plurimorum sanctorum martirum & confessorum atque sanctarum virginum* ». C'est la phrase qui clôt communément tous les textes du Martyrologe romain et à laquelle la communauté devrait répondre *Deo Gratias*³⁰.

Observations sur la source

Mesure	Voix	Commentaire
0	Ti	♩ <i>bb</i> effacée à sec et trouée (probablement provoquée par la correction) annulant la première mesure notée.
5.4	G	♩ <i>G</i> trouée.
6.4	Ti	♩ <i>cc</i> trouée.
9.1	Ti	<i>Vigesima</i> écrit au-dessus de la portée, très probablement pour confirmer une ♩ <i>cc</i> ajoutée, comprimée entre la barre de mesure et les premières <i>glosas</i> .

²⁹ Voir « 5.1.6. Emplacement du texte » (vol. 1, p. 203).

³⁰ Voir « 10.4. Reconstruction : *Et alibi aliorum...* un texte sans musique ? » (vol. 1, p. 354).

Apparats critiques

9.5	Ti	Trois 1 ^{eres} ♪ <i>aa-bb-cc</i> trouées.
10.1	Ti	2 ^e ♪ <i>cc</i> trouée.
18.3	Ti	Notes trouées.
19.1	Ti	1 ^{ère} ♪ <i>ff</i> trouée.
28.3	Ti	♪ <i>cc</i> transformée en ◦, sur la barre de mesure, par la rature simple de la hampe.
58-61	Ti	Passage <i>nongentesimo</i> écrit en deux versions, l'une non-ornée et l'autre ornée. Notre édition propose les deux superposées.
62-[-75]	Ti	Signes de congruence renvoyant à une partie de texte oubliée : <i>quingagesimo septimo. A nativitate Abrahæ Anno bis millesimo quinto decimo</i> ; le segment <i>quinto decimo</i> est restitué dans notre édition.
77-78	Ti	♪, ♪ et ◦ <i>cc-cc-cc</i> remplacées par une <i>glosa</i> sur la syllabe <i>de</i> du mot <i>decimo</i> . À la suite de à cette altération, les syllabes <i>cimo</i> de <i>decimo</i> sont raturées et réécrites à m.79.
114.8	Ti	♪ <i>cc</i> trouée.
125.9	Ti	Au-dessus de la syllabe <i>hem</i> de <i>Bethlehem</i> aucune note est présente. (voir « Observations sur le texte »).
125.13	Ti	◦ <i>dd</i> redessinée.
127	Ti	Syllabe <i>mo</i> de <i>Homo</i> effacée à sec et réécrite en dessous de la dernière note de la phrase (m.128).

4. *Al son que los cristales*

Folio : 3v-4

Voix : 4

Titre : sans titre

Incipit : *Al son q[ue] los cristales*

Clefs : *g2, g2, c1, c3*

Signe de mensuration : C

Ton : VIII

Transposition éditoriale : 5^{te} inférieure

Description : [*Vilancico*]

Commentaires

Dans les *Fichas Verdes*, le musicologue Manuel Joaquim présente la possibilité d'une concordance pour cette pièce avec une œuvre de José Marin provenant du *Libro de Tonos puestos en cifra de arpa* (2478 BN Madrid). Le *tono* n° 35 du livre de José Marin présente effectivement un incipit presque semblable – *Al son de los cristales* (et non pas *Al son que los cristales*) – mais en réalité il s'agit d'un autre poème³¹. Dans le *Nuevo Incipit de Poesía Española Musicada* (NIPEM), aucune pièce musicale ne présente l'incipit *Al son que los cristales*. Nous rencontrons toutefois, effectivement, cinq exemples avec l'incipit *Al son de los cristales*, dont deux *Al son de los cristales de esta sagrada fuente*³². Ce début imagé et dynamique évoquant une ambiance sonore (*Al son de*) n'est pas un cas isolé dans la poésie espagnole : dans le NIPEM existent vingt-deux poèmes avec le début *Al son de*. Ce *vilancico* est la seule œuvre du MM 51 ayant une thématique amoureuse. C'est la seule œuvre pour laquelle nous n'avons pas pu attribuer un contexte liturgique.

L'absence de *guiño* et les techniques contrepointiques démontrent un style d'écriture différent de la majorité des œuvres présentes dans le manuscrit. Pourtant, les plusieurs cas de corrections et changements dans l'écriture témoignent qu'elle est probablement une composition autographe et non pas une copie³³. Sa combinaison de voix typiquement ibérique SSAT et son

³¹ *Al son de los cristales/ desta sagrada fuente/ Acompañem mis males/ su apacible corriente/ Si puede mi tormento/ templar quien llora/ mas un sentimiento.*

³² *Al son de los cristales* (Anglés/Subirá Ms. 2478, p. 344); *Al son de los cristales* (Canet, p. 320, incipit) ; *Al son de los cristales* (Goldberg-2, p. 63) ; *Al son de los cristales de esta sagrada fuente* (Stein, p. 363) ; *Al son de los cristales de esta sagrada fuente* (Torrente/Rodríguez, p. 185) J. Hidalgo : Mariano Lambea Castro, *Nuevo Incipit de Poesía Española Musicada*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, p. 46.

³³ Voir « 6. Gestes compositionnels » (vol. 1, p. 239).

écriture avec quelques madrigalisms³⁴ retrouve plusieurs modèles similaires au sein des *Cartapácios*.

Texte

Transcription diplomatique	Solution éditoriale	Traduction française	Traduction portugaise
<i>Al son q~ los christales muere~ continuamente quebrantados Em horas inmortales³⁵ q~ murmuran de ver se despenhados. Selio lhorando asolas quexas embia al amor entre olas.</i>	<i>Al son que los christales Mueren continuamente quebrantados Em horas inmortales Que murmuran de ver se despenhados. Selio lhorando a solas Quexas embia al amor entre olas.</i>	Au son des cristaux Mourant, continuellement brisés, Dans des heures immortelles, Murmurant de se voir précipités. Selio, pleurant tout seul, Envoie des plaintes à l'amour parmi des vagues.	<i>Ao som que os cristais Morrem continuamente quebrados Em horas imortais Que murmuram por ver-se despenhados. Selio, chorando sozinho, Queixas envia ao amor entre ondas.</i>

Observations sur le texte

La thématique amoureuse de ce texte énigmatique n'apparaît qu'au dernier vers. Le commencement du poème est antithétique avec l'image d'une mort violente mais murmurée. Ce chemin sensitif qui débute avec l'audition (*al son* et *murmuran*) et se poursuit avec la vision (*de ver se*), est dessiné par les cristaux qui sont probablement l'image des larmes de désespoir (*mueren continuamente quebrantados*) de l'amant (*Selio*) qui tombent interminablement (*horas inmortales*). Ses larmes forment des vagues sur lesquelles il envoie ses plaintes à l'amour.

Cette œuvre en langue vernaculaire semble exposer une thématique amoureuse, la seule dans le MM 51³⁶. Le texte se présente sous la forme d'une strophe de six vers sans *estribillo*, avec une alternance métrique de onze et sept syllabes métriques. Dans la poésie espagnole, le vers de onze syllabes métriques s'appelle *italiano*³⁷ tandis que celui de sept syllabes se dénomme

³⁴ Voir « 8.3. Rhétorique musicale » (vol. 1, p. 295).

³⁵ Également écrit *immortales*.

³⁶ Voir « 4.9. *Vilancicos* et *Tonos* » (vol. 1, p. 157).

³⁷ « *Este genero de verso llamamos Italiano por ser proprio de Italia dōde se invento, y donde con mas elegancia, y suavidad, q~ en nación ninguna se usa. Traxerō le a nuestra España (como arriba diximos) Poetas eminentes, que entre nosotros ha avido. Componese de onze syllabas, de las quales la penultima ha de ser siempre larga, y la ultima breve* » : Juan Diaz Rengifo, *Arte Poetica Española*, Cap. XI, Salamanca, Miguel Serrano de Vargas, 1595, p.14.

4. *Al son que los christales*

*italiano quebrado*³⁸, selon l’*Arte Poetica Española* de Juan Diaz Rengifo (1595). Rengifo explique en effet que cette métrique est d’origine italienne, d’où son nom, et qu’elle a été apportée en Espagne par d’illustres poètes italiens qui travaillaient dans la péninsule ibérique.

<i>Al son que los christales</i>	7
<i>Mueren continuamente quebrantados</i>	11
<i>Em horas inmortales</i>	7
<i>Que murmuran de ver se despenhados.</i>	11
<i>Selio lhorando a solas</i>	7
<i>Quexas embia al amor entre olas.</i>	11

Quelques indices orthographiques indiquent que l’auteur est probablement portugais, comme le montrent certains réflexes de sa langue natale qui contaminent l’orthographe en castillan : *Em* au lieu de l’orthographe en castillan *En* ; *despenhados* au lieu de *despeñados* ; *lhorando* au lieu de *llorando*.

Le texte est présent seulement sous la voix de basse. Nous l’avons restitué à toutes les autres voix.

Observations sur la source

Mesure	Voix	Commentaire
1	A	Clé C2 corrigée par rature et réécrite C1 – également à m. 19.
5-9	Te	Trois signes <i>://</i> : pour le texte <i>Al son que los christales</i>
6.1	Te	# sur F [Bb] fraîchement effacé.
8.2	A	Correction sur deux ♯ (trouées) <i>g-f</i> réécrites <i>f-e</i> [b-a]. Vraisemblablement une faute non intentionnelle et non pas un changement compositionnel.
16.3	Te	Petite faute corrigée dans la syllabe <i>bran</i> de <i>quebrantados</i> .
19	A	Clé C2 corrigée par rature et réécrite C1 – également à m. 1.
20.4	1 ^o Ti	Hampe de la ♯ <i>gg</i> [cc] ajoutée.
	2 ^o Ti	Hampe de la ♯ <i>ee</i> [aa] ajoutée.

³⁸ « *El verso italiano quebrado se compone de siete syllabas la sexta siempre larga, y la séptima siempre breve* » : Juan Diaz Rengifo, *Arte Poetica Española*, Salamanca, Cap. XI, Miguel Serrano de Vargas, 1595, p. 15.

Apparats critiques

21.4	A	♪ g [c], tracée sur la barre, raturée et réécrite au bon emplacement, avant la barre de mesure.
24	Te	Syllabe <i>les</i> de <i>immortales</i> raturée et réécrite à l'emplacement de la dernière note de la phrase, à la m. 25.
26.3	1 ^o Ti	Correction du dessin de la ♪ ee [aa] pour que la note soit bien placée sur la barre de mesure.
29	Te	Lettre <i>n</i> , inutilement écrite après le mot <i>murmuran</i> , fraîchement effacée.
32.3	Te	Syllabe <i>nha</i> de <i>despenhados</i> raturée et réécrite sur m. 33.
33.1	Te	Syllabe <i>nha</i> de <i>despenhados</i> à nouveau raturée et réécrite sur m. 33.3.
34.1	Te	Emplacement originale de la syllabe <i>dos</i> de <i>despenhados</i> que l'édition propose sous la dernière note de la phrase sur m. 36.1.
34.3	A	Point (de ♪. g [c]) troué.
34.4	1 ^o Ti	♪ dd [g] trouée.
35.1	1 ^o Ti	♪ cc [f] trouée.
35.2-4	A	♪ e [a] transformée en ♪ par l'effacement à sec de la hampe ; à 35.3 ♪ e-e effacées à sec et remplacées par ♪ d [G] ; et à 35.4 note effacée à sec, probablement ♪ d sur la barre, inutilisée
35.4	1 ^o Ti	♪ bb [e] trouée.
36.3	Te	Signe ://: pour le texte <i>de verse despenhados</i> .
37.4	2 ^o Ti	Tache : probablement correction de ♪ cc [f] en ♪ par rature (ou effacement frais mal réussi) de la hampe – voir également à m. 38.4.
38.4	2 ^o Ti	♪ aa [d] corrigée en ♪, la hampe ayant été fraîchement effacée.
41.3	A	♪ bb [e] réécrite ♪.
42.3	2 ^o Ti	Tache : possiblement ♪ bb raturée et remplacée par ♪ cc [f].
45.3	Te	Signe ://: pour le texte <i>Selio Ihorando a solas</i> .
56-62	Te	Trois signes de reprise du texte, un ://: et deux :/: .
59.2	2 ^o Ti	♪ gg [cc] redessinée.
61	1 ^o Ti	♩ gg effacée à sec et réécrite semibrève cc [f], avec une plume vraisemblablement plus fine.
62-65	1 ^o Ti	⦿ et ♯ ff-ff effacées à sec et réécrites gg-gg [cc-cc], avec une plume vraisemblablement plus fine.

5. *Responde mihi*

Folio : 4v-6

Titre : A 4

Clefs : c1, c2, c3, F3

Ton : III

Description : 4^e leçon (1^e leçon du 2^e nocturne) de l'Office des Morts

Voix : 4 (15 mesures de solo+guião)

Incipit : *Responde mihi*

Signe de mensuration : C

Sans transposition éditoriale

Concordance de texte : MM 237, f. 75-80v (1^a lição no 2^a nocturno de defuntos a8)

Commentaire

Après une ouverture du *Cartapácio* avec trois œuvres destinées aux offices de Noël, se trouve une pièce identifiée comme la 4^e leçon de l'office des Morts, juste avant le début de la collection complète des huit répons de Noël. Cet emplacement au sein d'un ensemble de pièces destinées aux cérémonies de la Nativité suscite naturellement une interrogation. Conjointement avec le *vilancico* « *Al son que los christales* » ce sont probablement des pièces de remplissage des six folios vides au-dessus de la *Calenda* pour voix seule³⁹. Cet agencement des œuvres, quelque peu étrange, contribue à la définition de la fonction du manuscrit⁴⁰.

Cette œuvre a la particularité d'avoir une section (« *et consumere me vis peccatis adolescentiæ meæ* ») de solo de *tiple* avec *guião* à l'intérieur d'une structure à quatre voix sans *guião*, témoignant possiblement d'un accompagnement harmonique, malgré l'absence de l'écriture indépendante d'un *guião*⁴¹.

Texte

Transcription diplomatique	Solution éditoriale	Traduction française ⁴²	Traduction portugaise
<i>Responde Mihi</i>	<i>Responde mihi,</i>	Tu me répliqueras.	Respondei-me
<i>quantas habeo</i>	<i>quantas habeo</i>	Combien ai-je commis de	Quantas iniquidades
<i>iniquitates & peccata,</i>	<i>iniquitates et peccata,</i>	fautes et de péchés ?	tenho e pecados?
<i>& delicta ostende mihi.</i>	<i>et delicta ostende mihi?</i>	Ma transgression et mon	mostrai-me os meus
<i>Cur faciem tuam</i>	<i>Cur faciem tuam</i>	péché, fais-les moi	delitos.
<i>abscondis, & arbitraris</i>	<i>abscondis, et arbitraris</i>	connaître.	Porque escondes de mim

³⁹ Voir « 5.2. Chronologie de la notation du manuscrit » (vol. 1, p. 222).

⁴⁰ Voir les considérations finales de la deuxième partie de la thèse : cahier d'usage personnel d'un musicien (vol. 1, p. 309).

⁴¹ Voir « 8.2. Écriture du *guião* » (vol. 1, p. 286).

⁴² Traduction française selon l'Association Épiscopale Liturgique pour les Pays Francophones. Page consultée le 30.08.2016 : <https://www.aelf.org/bible-liturgie/Jb/Livre+de+Job/chapitre/13>

<i>me inimicum tuum? Contra folium quod vento rapitur, ostendis potentiam tuam, & stipulam sicam persequeris. Scribis enim contra me amaritudines, & consumere me vis peccatis adolescentiæ meæ. Posuisti in nervo pedem meum, & observasti omnes semitas meas, & vestigia pedum meorum considerasti. Qui quasi putredo consumendus sum, & quasi vestimentum quod comeditur a tineæ.</i>	<i>me inimicum tuum? Contra folium quod vento rapitur, ostendis potentiam tuam, et stipulam sicam persequeris. Scribis enim contra me amaritudines, et consumere me vis peccatis adolescentiæ meæ. Posuisti in nervo pedem meum, et observasti omnes semitas meas, et vestigia pedum meorum considerasti. Qui quasi putredo consumendus sum, et quasi vestimentum quod comeditur a tineæ.</i>	Pourquoi caches-tu ta face et me considères-tu comme un ennemi ? Veux-tu faire trembler une feuille qui s'envole, et poursuivre une paille sèche, pour que tu rédiges contre moi d'amères sentences, que tu m'imputes des fautes de jeunesse, que tu fixes mes pieds dans des blocs de bois, que tu observes toutes mes démarches et relèves l'empreinte de mes pas ? Et tout cela contre un être qui se désagrège comme bois vermoulu, comme vêtement dévoré par la teigne !	o Vosso rosto E me considerais vosso inimigo? Contra folha raptada pelo vento, Mostrais vosso poder; palha seca perseguis. Contra mim escreveis amarguras, quereis consumir-me pelos pecados da minha juventude. Pusestes meus pés em um cepo, Observastes todas as minhas veredas E considerastes todos os vestígios de meus pés, eu que como podridão hei-de ser consumido, como veste que é consumida pela traça.
--	---	---	---

Observations sur le texte

Le texte de la quatrième leçon de l'office des Matines des Morts est emprunté à la fin du treizième chapitre du Livre de Job (Job 13, 22-28), quand Job questionne Dieu dans un discours déprimé et interrogatif, sans comprendre les raisons divines de tous ses malheurs.

Responde mihi quantas habeo iniquitates et peccata scelera mea et delicta ostende mihi cur faciem tuam abscondis et arbitraris me inimicum tuum contra folium quod vento rapitur ostendis potentiam tuam et stipulam sicam persequeris scribis enim contra me amaritudines et consumere me vis peccatis adolescentiæ meæ posuisti in nervo pedem meum et observasti omnes semitas meas et vestigia pedum meorum considerasti qui quasi putredo consumendus sum et quasi vestimentum quod comeditur a tineæ.

[R: *Memento mei Deus, quia ventus est vita mea: Nec aspiciat me visus hominis.*

V: *De profundis clamavi ad te Domine: Domine exaudi vocem meam. Nec aspiciat me visus hominis.]*

Observations sur la source

Mesure	Voix	Commentaire
2	Te	♪ <i>c-b</i> effacées à sec et réécrites ♪ <i>d-d</i> .
2.3	A	♪ <i>e</i> fraîchement effacée et réécrite ♪ <i>f</i> .
3-4	A	Deux ♪ <i>e-d</i> et ♫ <i>e</i> effacées à sec et remplacées par ≡ <i>e</i> .
10.3	Ti	♪ <i>a</i> redessinée <i>b</i> par-dessus.
12.1	Te	♪ <i>d</i> transformée en ♫ par la rature simple de la hampe.
12.3	Te	♫ <i>d</i> fraîchement effacée.
15.3-4	Ti	♪ et deux ♫ <i>cc-cc-cc</i> trouées.
16.3	Ti	♪ <i>bb</i> trouée.
23.3	Te	♪ <i>f</i> réécrite ♪ par-dessus.
34	A	♫ <i>e</i> raturée et réécrite <i>f</i> par-dessus.
	Te	♯ effacé à sec ; ♫ <i>c</i> raturée et réécrite <i>d</i> par-dessus.
	B	♫ <i>a</i> raturée et réécrite <i>D</i> .
41.1	Ti	♪. <i>cc</i> redessinée.
43.1	Ti	♪ <i>dd</i> trouée.
	A	♪ <i>bb</i> trouée.
	Te	♪ <i>d</i> trouée.
44.1	Ti	Deux ♪ <i>dd-dd</i> réécrites ♪ par-dessus.
	A	Deux ♪ <i>bb-bb</i> réécrites ♪ par-dessus.
	Te	Deux ♪ <i>g-f</i> réécrites ♪ par-dessus.
	B	Deux ♪ <i>G-b</i> réécrites ♪ par-dessus.
44-45	tt les voix	Absence de barre de mesure.
45.1	Ti	♪ <i>dd</i> transformée en ♫ par la rature simple de la hampe.
	A	♪ <i>bb</i> transformée en ♫ par la rature simple de la hampe.
	Te	♪ <i>f</i> transformée en ♫ par la rature simple de la hampe.
	B	♪ <i>b</i> transformée en ♫ par la rature simple de la hampe.
48-49	tt les voix	Absence de barre de mesure.
	Ti	Deux ♪ <i>aa-aa</i> transformées en ♫ par la rature simple de leurs hampes.
	A	Deux ♪ <i>e-f</i> transformées en ♫ par la rature simple de leurs hampes.

Apparats critiques

48.3	Te	♪ c # réécrite ♪ par-dessus.
49	B	♪ d transformée en ◦ par la rature simple de la hampe.
55-56	tt les voix	Absence de barre de mesure, possiblement le silence général de ◦ a été ajouté.
59	Ti	Deux ♪ aa-aa raturées et réécrites cc-cc (#).
	A	Deux ♪ e-e raturées et réécrites aa-aa.
	Te	Deux ♪ c-c (#) raturées et réécrites e-e.
60.1	Ti	♪ aa raturée et réécrite dd.
	A	♪ f raturée et réécrite aa.
60	Te	Deux ♪ d-c raturées et réécrites f-d.
	B	Deux ♪ D-F raturées et réécrites d-D.
71.3	Ti	♪ à deux reprises fraîchement effacée (d et cc) et réécrite g.
85.1-2	A	♪ g, liée à la note précédente, remplacée par point et deux ♪ f-e (formule ornementale).
101.3	Te	◦ d fraîchement raturée et réécrite au bon emplacement, sur la barre de mesure.
102.1	A	♪ d transformée en deux ♪ d-d.
104.1	A	♪ f transformée en deux ♪ f-f.
108-109	tt les voix	Absence de barre de mesure, possiblement le silence général de semibrève a été ajouté (voir m.55-56 et m.117-118).
117-118	tt les voix	Absence de barre de mesure, possiblement le silence général de semibrève a été ajouté (voir m.55-56 et m.108-109).
120.4	Ti	♪ cc trouée.
128.3-4	Ti	Deux ♪ g-f trouées.

6. *Hodie nobis cælorum Rex*

Folio : 6v-7

Voix : 8 + *guião* / 4 + *guião*

Titre : *Anno 1649. Resp. do Natal 1^o*

Incipit : *Hodie nobis cælorum Rex*

Clefs : *c4, g2, c2, g2, c3, c4, c3, c2, g2/c4, g2, c2, g2, c3*

Signe de mensuration : C - C3 / C

Ton : I

Transposition éditoriale : 4^{te} inférieure

Description : 1^{er} répons des Matines de Noël

Commentaire

Ce répons est le premier d'un ensemble complet de huit répons pour l'office des Matines de Noël. Dans le folio [0] du MM 51 se trouve la mention de celui-ci : « contient les Répons de Noël »⁴³. Ce premier répons a la particularité d'être daté de 1649.

Cette œuvre à huit voix est organisée en double chœur avec *guião* et deux versets à quatre voix également avec *guião* écrit en bas du folio. À la suite du premier verset est reprise la réclame et à la suite de la doxologie le répons est repris en entier avec la réclame⁴⁴.

Texte

Transcription diplomatique	Solution éditoriale	Traduction française ⁴⁵	Traduction portugaise
<i>Hodie nobis cælorum Rex</i> <i>de Virgine nasci</i> <i>dignatus est,</i> <i>Ut hominem perditum</i> <i>ad cælestia regna</i> <i>revocaret,</i> [Presa] <i>Gaudet exercitus</i> <i>angelorum, quia salus</i> <i>eterna humano generi</i> <i>apparuit.</i> [Verso] <i>Gloria in excelsis</i> <i>Deo & in terra pax</i> <i>hominibus bonæ</i>	<i>Hodie nobis cælorum Rex</i> <i>de Virgine nasci</i> <i>dignatus est,</i> <i>Ut hominem perditum</i> <i>ad cælestia regna</i> <i>revocaret.</i> [Presa] <i>Gaudet exercitus</i> <i>angelorum, quia salus</i> <i>eterna humano generi</i> <i>apparuit.</i> [Verso] <i>Gloria in excelsis</i> <i>Deo et in terra pax</i> <i>hominibus bonæ</i>	Aujourd'hui le Roi des cieux a daigné naître pour nous d'une vierge, afin de rappeler au royaume céleste l'homme qui en était déchu. [Réclame] L'armée des Ange est dans la joie ; car le salut éternel a apparu au genre humain. [Verset] Gloire à Dieu dans les hauteurs du ciel ; et paix sur la terre aux	Hoje, de uma virgem, dignou-se nascer para nós o Rei dos Céus, para reconduzir ao Reino celeste o Homem que estava perdido. [Presa] Alegria-se o exercito dos Anjos: porque para o género humano brilhou a salvação eterna. [Verso] Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos

⁴³ « *tem os Resposos do Natal* », f. [0].

⁴⁴ Pour une analyse de la structure du répons voir « 4.1. Répons de Noël » (vol. 1, p. 83).

⁴⁵ Traduction française d'après *L'année Liturgique - Temps de Noël* de l'Abbé Dom Prosper Guéranger de Solesmes : <http://www.domgueranger.net/lannee-liturgique-temps-de-noel-i-le-saint-jour-de-noel/>, page consultée le 30.08.2016.

Apparats critiques

<i>voluntatis.</i>	<i>voluntatis.</i>	hommes de bonne volonté.	homens de boa vontade.
<i>Gloria Patri & Filio & Spiritu Sancto.</i>	[Presa] <i>Gaudet...</i> <i>Gloria Patri et Filio et Spiritu Sancto.</i> <i>Hodie...</i> [Presa] <i>Gaudet...</i>	[Réclame] L'armée... Gloire au Père, au Fils et au Saint Esprit. Aujourd'hui... [Réclame] L'armée...	[Presa] Alegre-se... Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo. Hoje... [Presa] Alegre-se...

Observations sur le texte

Le texte est présent seulement sous les voix les plus graves de chaque chœur pour les sections à huit voix et sous le 1^o Tenor dans les versets à quatre voix. L'édition restitue le texte à toutes les autres voix.

Observations sur la source

Mesure	Voix	Commentaire
2.3-4	G	Deux ♯ trouées.
3-4	—	Manque barre de mesure
5.2-4	G	Trois ♯ trouées, vraisemblablement <i>G-F-E</i> [<i>D-C-B</i>]
6.1-2	G	♯ <i>D</i> [<i>A</i>] et ♯ <i>B</i> [<i>F</i> ♭] trouées.
8.3-4	G	♯ <i>F</i> [<i>C</i>] et ♯ <i>b</i> [<i>F</i>] trouées.
9.4-10.2	G	♯ <i>G-G-c</i> [<i>D-D-G</i>] trouées.
10-12	1 ^o Te	Deux ♯ <i>b-e</i> , ♯ <i>f-b</i> , ♯ <i>b</i> et ♯ <i>b</i> fraîchement effacées et à sec et réécrites une tierce en dessous : <i>G-c-d-G-G-G</i> [<i>D-G-a-D-D-D</i>].
11.1-3	2 ^o Ti	♯ <i>bb</i> [<i>f</i>] corrigée en ♯ par rature simple de la hampe et ♯ ajouté et Deux ♯ <i>bb-cc</i> semblent avoir été raturées de la composition.
11.1	1 ^o A	♯ <i>g</i> [<i>d</i>] corrigée en ♯ par rature simple de la hampe.
11.3-12.1	2 ^o Te	Remplacement d'une ♯ <i>b</i> [<i>F</i>] écrite sur la barre par deux ♯, une de chaque côté de la barre de mesure.
15	—	Signes de congruence – début de la <i>Presa</i> .
15.1	G	♯ <i>G</i> [<i>D</i>] corrigée en ♯ par rature simple de la hampe.
18	G	≡ <i>F</i> [<i>C</i>] trouée.
20	G	Trois ♯ <i>F, F, G</i> [<i>C, C, D</i>] trouées.
22-23	G	≡ noircie <i>a</i> [<i>E</i>] et ♯ noircie <i>D</i> [<i>A</i>] trouées.

6. *Hodie nobis cælorum Rex*

29.1	G	≡ noircie <i>D</i> [A] trouée.
29.3	1 ^o Ti	∫ <i>dd</i> raturée et réécrite <i>ff</i> [cc].
30.1-2	1 ^o Ti	◊ <i>dd</i> raturée et réécrite ∫ <i>ff</i> [cc] et ∫ <i>dd</i> [aa] transformée en ◊ par rature simple de la hampe.
43.1-2	1 ^o A	Liaison d'articulation.
70.3	G	Note trouée, vraisemblablement ∫ <i>G</i> raturée et réécrite <i>b</i> [F].
78.1	1 ^o Ti	◊ <i>dd</i> [aa] fraîchement effacée et réécrite ≡ sur la barre de mesure.
	1 ^o A	<i>S</i> de <i>Sancto</i> fraîchement effacé et syllabe entière <i>San</i> réécrite sur 77.3.
80	G	Seule voix avec ◡ .
		Signes de congruence – renvoient à la <i>Presa</i> .

7. *Hodie nobis de cælo*

Folio : 7-7v

Titre : 2^o [Responso]

Clefs : c4, g2, c2, g2, c3, c4, c3, c2, g2 / c4, g2, c2, g2, c3

Ton : I

Description : 2^e répons des Matines de NoëlVoix : 8 + *guião* / 4 + *guião*Incipit : *Hodie nobis de cælo*

Signe de mensuration : C - C3 / C

Transposition éditoriale : 4^{te} inférieure

Commentaire

À la suite du premier répons de Noël s'enchaîne, au f. 7, le deuxième répons. C'est une œuvre toujours à huit voix organisées en double chœur avec *guião* et avec un verset à quatre voix, également avec *guião*, écrit en bas de folio. Après le verset doit être réinterprétée la *presa*.

Texte

Transcription diplomatique	Solution éditoriale	Traduction française ⁴⁶	Traduction portugaise
<i>Hodie nobis de cælo pax vera descendit.</i>	<i>Hodie nobis de cælo pax vera descendit.</i>	Aujourd'hui la véritable paix est descendue du ciel sur nous.	Hoje, para nós, desceu do Céu a verdadeira Paz.
[Presa] <i>Hodie per totum mundum⁴⁷ milliflui facti sunt cæli.</i>	[Presa] <i>Hodie per totum mundum milliflui facti sunt cæli.</i>	[Réclame] Aujourd'hui, partout l'univers, les cieux ont distillé le miel.	[Presa] Hoje, por todo o mundo, os céus derramaram mel.
[Verso] <i>Hodie illuxit nobis dies redemptionis novæ, reparationes antiquæ, felicitationis æternæ.</i>	[Verso] <i>Hodie illuxit nobis dies redemptionis novæ, reparationes antiquæ, felicitatis æternæ.</i> [Presa] <i>Hodie...</i>	[Verset] Aujourd'hui a brillé pour nous le jour de la rédemption nouvelle, de l'antique réparation, de l'éternelle félicité. [Réclame] Aujourd'hui...	[Verso] Hoje raiou para nós o dia da nossa redenção, resgate da antiga felicidade eterna. [Presa] Hoje...

⁴⁶ Traduction française d'après *L'année Liturgique - Temps de Noël* de l'Abbé Dom Prosper Guéranger de Solesmes : <http://www.domgueranger.net/lannee-liturgique-temps-de-noel-i-le-saint-jour-de-noel/>, page consultée le 30.08.2016.

⁴⁷ Également écrit *mundū*.

Observations sur le texte

Le texte est présent seulement sous les voix les plus graves de chaque chœur pour les sections à huit voix et sous le 1^o Tenor dans les versets à quatre voix. L'édition restitue le texte à toutes les autres voix.

Observations sur la source

Mesure	Voix	Commentaire
1.4	G	♪ c [G] trouée.
2.3-4	G	Deux ♭ b-b [F-F] trouées.
3	G	Deux ♭ F-F [C-C] trouées.
4.3-4	G	Deux ♭ F-F [C-C] trouées.
5.3-4	G	Deux ♭ D-G [A-D] trouées.
6	3 ^o Ti	Deux ♭ aa-aa effacées à sec et réécrites dd-dd [aa-aa].
8.1-3	G	Deux ♭ G-G [D-D] trouées.
9	G	≡ noircie C [G] trouée.
10.2	B	Texte <i>mundi</i> corrigé en <i>mundū</i> .
	G	◦ noircie F [C] trouée.
14	G	♪ noircie d [a] et ◦ noircie c [G] trouées.
15	G	Seulement deux ♭ sont présentes pour une mesure de ◦ : deuxième ♭ D [A] éditée ◦ .
18	G	♪ a [E] et ◦ G [D] noircies trouées.
20	1 ^o Ti	♪ , ♭ et ♭ cc-cc-cc raturées et réécrites ff-ff-ff [cc-cc-cc].
21	1 ^o Ti	◦ cc effacée à sec et réécrite aa' [ee].
22	1 ^o Ti	◦ f effacée à sec et réécrite gg [dd].
23.4	G	♪ G [D] trouée.
26.3	G	♪ F [C] trouée.
28.2	G	♪ E [B] trouée.
29.1	1 ^o Ti	♪ ee raturée et corrigée en ff [cc] : erreur d'écriture corrigée
30.2	G	♪ a [E] trouée.
31.1	1 ^o Ti	Début de dessin de deux ♭ vraisemblablement remplacées par ♭ ee [bb].
31.3	1 ^o Ti	♪ dd-dd raturées et remplacées par ♭ .
32	1 ^o Ti	Trois ♭ ee-ee-ee raturées et remplacées par ♭ .

Apparats critiques

32.3	G	↓ E raturée et réécrite C [G ₀].
34.1	1 ^o Ti	Rature qui semble note raturée et annulée.
34	G	↻ a raturée (trouée) et réécrite c [D].
35-36	G	≡ G raturée et réécrite d [a].
37	1 ^o Te, G	Seules voix avec ↻ .

8. Quem vidistis pastores

Folio : 8-8v

Titre : 3^e [Responso]

Clefs : c4, g2, c2, g2, c3, c4, c3, c2, g2 / c4, g2, c2, g2, c3

Ton : I

Description : 3^e répons des Matines de Noël

Voix : 8 + *guião* / 4 + *guião*

Incipit : *Quem vidistis Pastores*

Signe de mensuration : C - C3 / C

Transposition éditoriale : 4^{te} inférieure

Commentaire

À la suite du deuxième répons de Noël s'enchaîne, au f. 8, le troisième répons. C'est une œuvre toujours à huit voix organisées en double chœur avec *guião* et avec deux versets à quatre voix, également avec *guião*, écrits en bas de folio (f. 8 et f. 8v). Après chaque verset la *presa* doit être réinterprétée.

Texte

Transcription diplomatique	Solution éditoriale	Traduction française ⁴⁸	Traduction portugaise
<i>Quem vidistis Pastores ? dicite, annunciate nobis, in terra quis apparuit.</i>	<i>Quem vidistis Pastores ? Dicite, annunciate nobis, in terra quis apparuit.</i>	Qui avez-vous vu, bergers? dites-le-nous ; apprenez- nous quel est Celui qui a paru sur la terre.	Quem vistas, pastores? Dizei-nos, anunciai-nos, quem apareceu sobre a terra?
[Presa] <i>Natum vidimus & choros Angelorum collaudantes Dominum.</i> ⁴⁹	[Presa] <i>Natum vidimus et choros angelorum collaudantes Dominum.</i>	[Réclame] Nous avons vu l'Enfant, et les chœurs des Angeles qui louaient ensemble le Seigneur.	[Presa] Vimos o recém-nascido e os coros dos Anjos a louvar o Senhor.
[Verso] <i>Dicite quid nam vidistis ? & annunciate Christi nativitatem.</i>	[Verso] <i>Dicite quid nam vidistis ? Et annunciate Christi nativitatem.</i>	[Verset] Dites-nous ce que vous avez vu, et annoncez la naissance du Christ.	[Verso] Dizei, quem vistas? E anunciai o nascimento de Cristo.
<i>Gloria Patri & filio & spiritui sancto.</i>	<i>Gloria Patri et filio et spiritui sancto.</i>	[Réclame] Nous... Gloire au Père, au Fils et au Saint Esprit.	[Presa] Vimos... Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo.
	[Presa] <i>Natum vidimus...</i>	[Réclame] Nous...	[Presa] Vimos...

⁴⁸ Traduction française d'après *L'année Liturgique - Temps de Noël* de l'Abbé Dom Prosper Guéranger de Solesmes : <http://www.domgueranger.net/lannee-liturgique-temps-de-noel-i-le-saint-jour-de-noel/>, page consultée le 30.08.2016.

⁴⁹ Également écrit *Dnūm*.

Observations sur le texte

Le texte est présent seulement sous les voix les plus graves de chaque chœur pour les sections à huit voix et sous le 1^o Tenor dans les versets à quatre voix.⁵⁰ L'édition restitue le texte à toutes les autres voix.


Les mesures 21 et 22 soulèvent un problème de prosodie pour le texte *Angelorum collaudantes Dominum* : au mot *collaudantes* correspondent seulement trois notes de musique présentes dans les voix 1^o Tiple et 1^o Alto. Dans ces deux voix l'édition propose la suppression du mot *collaudantes* et l'anticipation du mot *Dominum* pour ne pas altérer la composition musicale.

Observations sur la source

Mesure	Voix	Commentaire
1.4	G	♩ G [D] trouée.
2.4	G	♩ c [G] trouée.
3.1	G	♩ d [a] trouée.
3.4	G	♩ D [A] trouée.
4.3	G	♩ E [B] trouée.
4.4	1 ^o Te	Dans le texte, début d'un point d'interrogation mal placé.
6.1	G	♩ C [G ₀] trouée, corrigée en ♩.
7.4	G	♩ F [C] trouée.
9.3	G	Deux ♩ D-D [A-A] trouées.
11	1 ^o Te	Texte <i>Apparuit</i> taché.
17.1	1 ^o Te	Texte <i>Ang</i> de <i>Angelorum</i> raturé et réécrit sur m.19.2.
21-22	1 ^o Ti	Seulement trois notes pour les quatre syllabes <i>collaudantes</i> . L'édition propose d'anticiper et répéter <i>Dominum</i> .
21	1 ^o A	Seulement trois notes pour les quatre syllabes <i>collaudantes</i> . L'édition propose d'anticiper et répéter <i>Dominum</i> .
25-27	G	Correction de la clé C3 en C4 et des notes correspondantes.
28	G	C effacée à sec et réécrite G [D].
29.1	G	♩. D [A] et ♩ E [B] trouées.
30	1 ^o Te	— entre deux ♩ f-F [c-C].

⁵⁰ Dans le premier verset le 1^o Tiple (première voix en haut du système dans la source) présente le premier mot « *Dicite* » et dans le deuxième verset la même voix présente « *Gloria Patri* ».

8. *Quem vidistis pastores*

34	1 ^o Te	Début du texte <i>Natum</i> et signes de congruence dans toutes les voix qui renvoient à la [<i>Presā</i>], déployée dans l'édition à partir dans la m. 35.
	G	Seule voix sans  .
54.3-4	G	La proximité de la portée du 2 ^o <i>Tiple</i> (en haut dans la source) a obligé une écriture concentrée et une correction de la barre de mesure.

9. *O magnum misterium*

Folio : 8v-9v

Titre : 4^e [Responso]

Clefs : c4, g2, c2, g2, c3, c4, c3, c2, g2 / c4, g2, c2, g2, c3

Ton : I

Description : 4^e répons des Matines de NoëlVoix : 8 + *guião* / 4 + *guião*Incipit : *O magnum misterium*

Signe de mensuration : C - C3 / C

Transposition éditoriale : 4^{te} inférieure

Commentaire

À la suite du troisième répons de Noël s'enchaîne, au f. 8v, le quatrième répons. C'est une œuvre également à huit voix organisées en double chœur avec *guião* et avec un verset à quatre voix, également avec *guião*, écrit en bas du f. 9. Après le verset doit être réinterprétée la *presa*.

Texte

Transcription diplomatique	Solution éditoriale	Traduction française ⁵¹	Traduction portugaise
<i>O magnum misterium, & admirabile sacramentum, ut animalia Viderent Dominum natum, Jacentem in præsepio: [Presa] Beata Virgo cuius viscera meruerunt portare Dominum⁵² Christum. [Verso] Ave Maria gratia plena: Dominus tecum.</i>	<i>O magnum misterium, et admirabile sacramentum, ut animalia Viderent Dominum natum, Jacentem in præsepio: [Presa] Beata Virgo cuius viscera meruerunt portare Dominum Christum. [Verso] Ave Maria gratia plena: Dominus tecum. [Presa] Beata Virgo...</i>	O grand mystère ! admirable merveille ! Des animaux ont vu couché dans une crèche le Seigneur nouveau-né : [Réclame] Heureuse Vierge dont le sein a mérité de porter le Christ Seigneur ! [Verset] Nous vous saluons. Marie, pleine de grâce ; le Seigneur est avec vous. [Réclame] Heureuse...	Ò grande mistério e sacramento admirável: os animais foram os primeiros a ver o Senhor deitado numa manjedoura. [Presa] Bendita a Virgem cujo ventre mereceu trazer a Cristo Senhor. [Verso] Ave Maria, cheia de Graça: o Senhor está contigo. [Presa] Bendita...

⁵¹ Traduction française d'après *L'année Liturgique - Temps de Noël* de l'Abbé Dom Prosper Guéranger de Solesmes : <http://www.domgueranger.net/lannee-liturgique-temps-de-noel-i-le-saint-jour-de-noel/>, page consultée le 30.08.2016.

⁵² Également écrit *Dnũ* (m.28).

Observations sur le texte

Le texte est présent seulement sous les voix les plus graves de chaque chœur pour les sections à huit voix et sous le 1^o *Tenor* dans les versets à quatre voix.⁵³ L'édition restitue le texte à toutes les autres voix.

Observations sur la source

Mesure	Voix	Commentaire
4.4	G	♩ <i>a</i> [E] trouée.
5.3	G	♩ <i>D</i> [A] trouée.
8.1	2 ^o Te	♩. <i>f</i> [c] trouée
8.4	2 ^o A	♩ <i>f</i> [c] trouée.
	G	♩ <i>a</i> [E] trouée.
10-11	1 ^o Te	Texte <i>Jacentem in</i> vraisemblablement corrigé.
11.1	G	♩ <i>c</i> [G] trouée.
12.1-2	G	♩. <i>F</i> ♯ [C♯] et ♩ <i>F</i> ♯ [C♯] trouées.
12.1	1 ^o A	♩ <i>a</i> [E] trouée.
13.2	1 ^o A	Note <i>a</i> effacée à sec et réécrite <i>bb</i> [f].
	1 ^o Ti	♩ <i>gg</i> [dd] trouée.
14	G	Seule voix avec ☹. L'édition ne propose aucun ☹ à la fin de cette section par égard de l'unité de l'ensemble des huit répons.
17	G	♩ et ◌ noircies <i>E-D</i> [B-A] trouées.
18.1	G	♩ <i>G</i> [D] trouée.
19.1	G	♩ <i>a</i> [E] trouée.
19.2	3 ^o Ti	◌ noircie <i>bb</i> [f] trouée.
25	G	♩ <i>G</i> [D] et ◌ <i>d</i> [a] noircies trouées.
27.2	1 ^o Ti	◌ <i>gg</i> réécrite <i>ff</i> [cc] par dessus.
28	1 ^o Ti	Trois ♩ <i>gg-gg-gg</i> raturées et réécrites <i>ee-ee-ff</i> [bb-bb-cc].
28-29	G	≡ <i>C</i> [G ₀] trouée.
30	G	Seule voix sans ☹.

⁵³ Dans le verset la voix 2^o *Tiple* (première en haut du système dans la source) présente également les premiers mots « *Ave Maria* ».

Apparats critiques

33.1	G	♪ <i>b</i> [F] trouée.
37.3	1 ^o Ti	♪ <i>ee</i> [bb] trouée.
40.3	1 ^o Ti	♪ <i>ee</i> corrigée en ♯ <i>ff</i> [cc].
44	G	Seule voix avec ◡ .
	-	Signes de congruence qui renvoient à <i>Beata Virgo</i> [Presa].

10. *Beata Dei genitrix*

Folio : 9v-10

Titre : 5^e [*Responso*]

Clefs : c4, g2, c2, g2, c3, c4, c3, c2, g2 / c4, g2, c2, g2, c3

Ton : I

Description : 5^e répons des Matines de Noël

Voix : 8 + *guião* / 4 + *guião*

Incipit : *Beata Dei genitrix*

Signe de mensuration : C - C3 / C

Transposition éditoriale : 4^{te} inférieure

Commentaire

À la suite du quatrième répons de Noël s'enchaîne, au f. 9v, le cinquième répons. C'est une œuvre également à huit voix organisées en double-chœur avec *guião* et avec un verset à quatre voix, également avec *guião*, écrit en bas du f. 9. Après le verset doit être réinterprétée la *presa*.

Texte

Transcription diplomatique	Solution éditoriale	Traduction française ⁵⁴	Traduction portugaise
<i>Beata Dei genitrix Maria, cuius viscera intacta permanent.</i>	<i>Beata Dei genitrix Maria, cuius viscera intacta permanent.</i>	Heureuse est Marie, la Mère de Dieu ; son sein n'a rien perdu de sa pureté virginale:	<i>Bendita Maria, mãe de Deus, cujo ventre ficou intacto.</i>
[<i>Presa</i>] <i>Hodie genuit salvatorem sæculi.</i>	[<i>Presa</i>] <i>Hodie genuit salvatorem sæculi.</i>	[Réclame] Elle a aujourd'hui enfanté le Sauveur du monde.	[<i>Presa</i>] <i>Hoje deu à luz o Salvador do mundo.</i>
[<i>Verso</i>] <i>Beata quæ crédidit: quoniam perfecta sunt omnia, quæ dicta sunt ei á Domino.</i>	[<i>Verso</i>] <i>Beata quæ crédidit: quoniam perfecta sunt omnia, quæ dicta sunt ei á Domino.</i>	[Verset] Heureuse celle qui a cru ; car s'est accompli en elle tout ce qui lui avait été dit de la part du Seigneur.	[<i>Verso</i>] <i>Bendita aquela que acreditou que havia de se cumprir tudo quanto lhe foi dito da parte do Senhor.</i>
	[<i>Presa</i>] <i>Hodie genuit...</i>	[Réclame] Elle a...	[<i>Presa</i>] <i>Hoje deu...</i>

⁵⁴ Traduction française d'après *L'année Liturgique - Temps de Noël* de l'Abbé Dom Prosper Guéranger de Solesmes : <http://www.domgueranger.net/lannee-liturgique-temps-de-noel-i-le-saint-jour-de-noel/>, page consultée le 30.08.2016.

Observations sur le texte

Le texte est présent seulement sous les voix les plus graves de chaque chœur pour les sections à huit voix et sous le 1^o Tenor dans les versets à quatre voix. L'édition restitue le texte à toutes les autres voix.

Observations sur la source

Mesure	Voix	Commentaire
4.3	2 ^o Te	. et ♯ e corrigées en ♯ e [b] par-dessus.
4.4	1 ^o Ti	♯ ee [bb] trouée.
9.3	G	♯ C [G ₀] trouée.
12	G	Seule voix avec ♯ . L'édition ne propose aucun ♯ à la fin de cette section par égard de l'unité de l'ensemble des huit répons.
16-17	G	♯ noircies D-D [A-A] et ♯ noircies G-C [D-G ₀] trouées.
19.3-20.2	G	Trou (reconstitution d'après le <i>Baixo</i>).
21	G	♯ ., ♯ et ♯ D-D-D [A-A-A] trouées.
24.1	1 ^o Ti, 2 ^o Ti, 1 ^o A, 1 ^o Ti	♯ semble ajouté après le dessin de la première note.
	G	Silence semble raturé et annulé.
24.3	1 ^o Ti	♯ gg réécrite ff [cc] par-dessus.
	1 ^o A	♯ bb réécrite aa [e] par-dessus.
	1 ^o Te	♯ G effacée à sec et réécrite d [a].
28.3-4	G	♯ . et ♯ G-G [D-D] trouées.
32.3	G	♯ F [C] trouée.
35.3	G	. et ♯ D fraîchement effacés et annulés.
37	G	♯ E fraîchement effacée et réécrite G [D]. Seule voix avec ♯ .

11. *Sancta et immaculata*

Folio : 10-11

Titre : 6^e [Responso]

Clefs : c4, g2, c2, g2, c3, c4, c3, c2, g2 / c4, g2, c2, g2, c3

Ton : I

Description : 6^e répons des Matines de Noël

Voix : 8 + *guião* / 4 + *guião*

Incipit : *Sancta & immaculata*

Signe de mensuration : C - C3 / C

Transposition éditoriale : 4^{te} inférieure

Commentaire

À la suite du cinquième répons de Noël s'enchaîne, au f. 10v, le sixième répons. C'est une œuvre toujours à huit voix organisées en double chœur avec *guião* et avec deux versets à quatre voix, également avec *guião*, écrits en bas du f. 10 et f. 10v. Après chaque verset doit être réinterprétée la *presa*.

Texte

Transcription diplomatique	Solution éditoriale	Traduction française ⁵⁵	Traduction portugaise
<i>Sancta & immaculata virginitas quibus te laudibus efferam, nescio: [Presa] Quia quem cæli capere non poterant, tuo gremio contulisti.</i>	<i>Sancta et immaculata virginitas quibus te laudibus efferam, nescio: [Presa] Quia quem cæli capere non poterant, tuo gremio contulisti.</i>	O sainte et inviolable Virginité, je ne sais point de louanges dignes de vous honorer. [Réclame] Car vous avez renfermé dans votre sein Celui que les cieux ne peuvent contenir.	<i>Santa e Imaculada virgindade, Que louvores cantar-vos, não sei: [Presa] Porque Aquele a quem os céus não podiam conter, vós O trouxestes em vosso seio.</i>
<i>[Verso] Benedicta tu in mulieribus & benedictus fructus ventris tui.</i>	<i>[Verso] Benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui.</i>	[Verset] Bénie êtes- vous entre les femmes, et béni le fruit de vos entrailles !	<i>[Verso] Bendita sejais entre as mulheres, e bendito o fruto do vosso ventre.</i>
<i>[Verso] Gloria Patri & filio & spiritui sancto.</i>	<i>[Presa] Quia quem... [Verso] Gloria Patri et filio et spiritui sancto. [Presa] Quia quem...</i>	[Réclame] Car vous... Gloire au Père, au Fils et au Saint Esprit. [Réclame] Car vous...	<i>[Presa] Porque... [Verso] Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo. [Presa] Porque...</i>

⁵⁵ Traduction française d'après *L'année Liturgique - Temps de Noël* de l'Abbé Dom Prosper Guéranger de Solesmes : <http://www.domgueranger.net/lannee-liturgique-temps-de-noel-i-le-saint-jour-de-noel/>, page consultée le 30.08.2016.

Observations sur le texte

Le texte est présent seulement sous les voix les plus graves de chaque chœur pour les sections à huit voix et sous le *1^o Tenor* dans les versets à quatre voix. L'édition restitue le texte à toutes les autres voix.

L'édition garde la variante orthographique *Inmaculata* présente dans la source.

Observations sur la source

Mesure	Voix	Commentaire
1.3	1 ^o Ti	◊ <i>ff</i> raturée et réécrite <i>gg</i> [<i>dd</i>] par-dessus.
3	G	♪ <i>D</i> [<i>A</i>], ♪ <i>E</i> [<i>B</i>], ♩ <i>F</i> [<i>C</i>] et ♪ <i>G</i> [<i>D</i>] trouées.
4	G	Trou sur toute la mesure (reconstitution d'après le <i>Baixo</i>).
6.1	2 ^o Ti	♪ <i>aa</i> [<i>e</i>] semble effacée à sec et avec peinture blanche, et réécrite. Sur 6.2, deux ♪ <i>aa-aa</i> semblent effacées avec peinture blanche et réécrites <i>gg-gg</i> [<i>dd-dd</i>].
11.2	1 ^o Te	Syllabe <i>re</i> de <i>capere</i> oubliée et écrite après au-dessus.
15.3-16	1 ^o Te	— originale.
19.1-2	G	Deux ♩ noircies <i>d-G</i> [<i>a-D</i>] trouées.
20.2	G	◊ noircie <i>D</i> [<i>A</i>] trouée.
24.4	G	♪ <i>G</i> [<i>D</i>] trouée.
30.3	1 ^o Te	♪ <i>bb</i> [<i>f</i>] trouée.
36		Aucune voix ne présente ☩ . L'édition le propose pour l'unité de l'ensemble des huit répons.
55-57	G	♪ <i>G</i> fraîchement effacée et réécrite ◊ <i>G</i> [<i>D</i>]. Et dans m. 56-57, deux ◊ <i>D-d</i> fraîchement effacées et remplacées par ≡ <i>D</i> [<i>A</i>].
64	G	Seule voix avec ☩ .

12. *Beata viscera*

Folio : 11-12

Titre : 7^e [Responso]

Clefs : c4, g2, c2, g2, c3, c4, c3, c2, g2 / c4, g2, c2, g2, c3

Ton : I

Description : 7^e répons des Matines de Noël

Voix : 8 + *guião* / 4 + *guião*

Incipit : *Beata viscera*

Signe de mensuration : C - C3 / C

Transposition éditoriale : 4^{te} inférieure

Commentaire

À la suite du sixième répons de Noël s'enchaîne, au f. 11, le septième répons. C'est une œuvre toujours à huit voix organisées en double chœur avec *guião* et avec deux versets à quatre voix, également avec *guião*, écrits en bas du f. 10 et f. 10v. Après le verset doit être réinterprétée la *Presa*.

Texte

Transcription diplomatique	Solution éditoriale	Traduction française ⁵⁶	Traduction portugaise
<i>Beata viscera Mariæ virginis, quæ portaverunt æterni Patris filium & beata ubera quæ lactaverunt Christum Dominum.</i>	<i>Beata viscera Mariæ virginis, quæ portaverunt æterni Patris filium et beata ubera quæ lactaverunt Christum Dominum.</i>	Heureuses les entrailles de la Vierge Marie, qui ont porté le Fils du Père éternel, et heureuses les mamelles qui ont allaité le Seigneur Christ,	<i>Bendito o ventre da Virgem Maria, que carregou o Filho eterno do Pai: e bendito os seios que amamentaram a Cristo Senhor.</i>
[Presa] <i>Qui hodie pro salute mundi de virgine nasci dignatus est.</i>	[Presa] <i>Qui hodie pro salute mundi de virgine nasci dignatus est.</i>	[Réclame] Qui daigne aujourd'hui, pour le salut du monde, naître du sein d'une Vierge.	[Presa] <i>Porque hoje Ele dignou-se nascer da Virgem para salvação do mundo.</i>
[Verso] <i>Dies sanctificatus illuxit nobis: venite gentes & adorete Dominum.</i>	[Verso] <i>Dies sanctificatus illuxit nobis: venite gentes et adorete Dominum.</i>	[Verset] C'est un jour vraiment saint que celui qui brille pour nous : venez, nations, adorez le Seigneur.	[Verso] <i>Um dia sagrado brilhou para nós: vinde, ó povos, e adorai o Senhor.</i>
	[Presa] <i>Qui hodie...</i>	[Réclame] Qui daigne...	[Presa] <i>Porque hoje...</i>

⁵⁶ Traduction française d'après *L'année Liturgique - Temps de Noël* de l'Abbé Dom Prosper Guéranger de Solesmes : <http://www.domgueranger.net/lannee-liturgique-temps-de-noel-i-le-saint-jour-de-noel/>, page consultée le 30.08.2016.



Observations sur le texte

Le texte est présent seulement sous les voix les plus graves de chaque chœur pour les sections à huit voix et sous le 1^o Tenor dans les versets à quatre voix. L'édition restitue le texte à toutes les autres voix.

Observations sur la source

Mesure	Voix	Commentaire
3.3	G	♯ G [D] trouée.
5	1 ^o Ti	♯ effacée à sec et annulée.
5.3-6.1	2 ^o Ti	. et ♯ raturés, remplacés par ◊ cc [g] sur la barre de mesure. Sur 6.1 note raturée et remplacée par ◊ cc [g] sur la barre de mesure.
	1 ^o A	. et ♯ raturés, remplacés par ◊ aa [e] sur la barre de mesure. Sur 6.1 note raturée et remplacée par ◊ aa [e] sur la barre de mesure.
6.3	2 ^o Ti	Silence raturé et remplacé par ♯ bb [f].
	2 ^o Te	♯ d raturée et remplacée par . et ♯ g [d].
7.3-4	G	Deux ♯ D-D [A-A] trouées.
9.4	G	♯ D [A] trouée.
10.4	G	♯ D [A] trouée
15.3-4	G	Deux ♯ D-D [A-A] trouées
16.3	2 ^o Ti	Seule voix avec ☹. L'édition ne propose aucun ☹ à la fin de cette section par égard de l'unité de l'ensemble des huit répons.
20.3-21.1	2 ^o Ti	◊ noircie aa [e] trouée.
21.2	G	◊ noircie d [a] trouée.
22.1	2 ^o Ti	Note (vraisemblablement a) effacée avec peinture blanche et annulée.
23.3	3 ^o Ti	Dessin de ♯ cc [g] rectifié.
24.1	G	♯ noircie F [C] et ◊ noircie E [B] trouées.
25	2 ^o A	◊ f fraîchement effacée et réécrite ◊ aa [e].
31	G	Deux ♯ G (trouée) et G raturées et réécrites ♯ b [F] et deux ♯ b-b [F-F].
32.1	G	◊ a fraîchement effacée et réécrite ◊ c [G].
32-33	tt les voix	Barre de mesure oubliée, suite à une correction rythmique.
	1 ^o Te	Deux ♯ c [G] et d [a] transformées en deux ◊ par la rature simple de leur hampe.
32.3	2 ^o Ti	Hampe de ♯ b [F] vers le haut raturée et réécrite vers le bas.

12. *Beata viscera*

33	2 ^o Ti	Plusieurs notes raturées et remplacées par \circ <i>aa</i> [e].
	1 ^o A	\downarrow <i>f#</i> [c#] transformée en \circ par la rature simple de la hampe.
36	G	\circ <i>c</i> fraîchement effacée et réécrite <i>C</i> [<i>G₀</i>].
39.1	G	Première hampe vers le bas raturée (les quatre croches présentent une hampe commune vers le haut).
40.3	G	 originale.
47	G	Seule voix avec  .

13. *Verbum Caro*

Folio : 11v-12v

Titre : 8^e [Responso]

Clefs : c4, g2, c2, g2, c3, c4, c3, c2, g2 / c4, g2, c2, g2, c3

Ton : I

Description : 8^e répons des Matines de NoëlVoix : 8 + *guião* / 4 + *guião*Incipit : *Verbum Caro*

Signe de mensuration : C - C3 / C

Transposition éditoriale : 4^{te} inférieure

Commentaire

À la suite du septième répons de Noël s'enchaîne, au f. 12, le huitième répons. C'est une œuvre toujours à huit voix organisées en double chœur avec *guião* et avec deux versets à quatre voix, également avec *guião*, écrits en bas du f. 11v et f. 12. Après le premier verset doit être réinterprétée la *presa* et après le deuxième verset doivent être réinterprétés le répons et la *presa*. Ceci est le dernier répons de la collection complète des répons de Matines de Noël présente dans le MM 51.

Texte




Transcription diplomatique	Solution éditoriale	Traduction française ⁵⁷	Traduction portugaise
<i>Verbum Caro factum est, & habitavit in nobis: [Presa] & vidimus gloriam eius, gloriam quasi unigeniti á Patre, plenum gratiæ, & veritatis. [Verso] Omnia per Ipsum facta sunt, & sine ipso factum est: nihil.</i>	<i>Verbum Caro factum est, et habitavit in nobis : [Presa] Et vidimus gloriam eius, gloriam quasi unigeniti á Patre, plenum gratiæ, et veritatis. [Verso] Omnia per ipsum facta sunt, et sine ipso factum est: nihil.</i>	Le Verbe s'est fait chair, et il a habité parmi nous : [Réclame] Et nous avons vu sa gloire, sa gloire comme du Fils unique du Père, étant plein de grâce et de vérité.	<i>O Verbo fez-se carne, e habitou entre nós: [Presa] E nós vimos a Sua Glória, como do Filho Unigénito do Pai, cheio de Graça e de Verdade.</i>
<i>Gloria Patri & filio & spiritui sancto.</i>	<i>Gloria Patri et filio et spiritui sancto. [Presa] Et vidimus...</i>	Gloire au Père, au Fil set au Saint Esprit. [Réclame] Et nous...	<i>Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo. [Presa] E nós vimos...</i>

⁵⁷ Traduction française d'après *L'année Liturgique - Temps de Noël* de l'Abbé Dom Prosper Guéranger de Solesmes : <http://www.domgueranger.net/lannee-liturgique-temps-de-noel-i-le-saint-jour-de-noel/>, page consultée le 30.08.2016.

Observations sur le texte

Le texte du huitième répons des matines de Noël cite un passage du prologue de l'Évangile selon saint Jean qui porte sur l'incarnation du Verbe. Le texte est présent seulement sous les voix les plus graves de chaque chœur pour les sections à huit voix et sous le *1^o Tenor* dans les versets à quatre voix⁵⁸. L'édition restitue le texte à toutes les autres voix.

Observations sur la source

Mesure	Voix	Commentaire
1	1 ^o A	Clef <i>c1</i> écrite par erreur. La clef correcte est <i>c2</i> .
6	G	♪.♪.♪.♪ <i>D-E-F-G</i> fraîchement effacées et vraisemblablement réécrites <i>G [D]-a [E]-b [F]-c [G]</i> (d'après le B).
7.1	G	Papier troué (reconstruction d'après le B).
9	G	Seule voix avec  . L'édition ne propose aucun  à la fin de cette section par égard de l'unité de l'ensemble des huit répons.
11	G	◦ (vraisemblablement <i>c [G]</i>) trouée par l'encre du verso.
12.3	1 ^o A	♪ <i>aa</i> réécrite <i>g [D]</i> par-dessus.
14.3	2 ^o Te	♪ <i>g</i> réécrite <i>f [c]</i> par-dessus.
15.3-16.2	G	Papier troué (reconstruction d'après le B).
17.1	G	♪ noircie <i>b [F#]</i> trouée.
17.2	G	◦ noircie <i>c [G]</i> trouée.
27	1 ^o Te	://: pour le texte <i>et veritatis</i> .
27.2	2 ^o Ti	◦ noircie <i>dd [aa]</i> trouée.
29	2 ^o A	◦. <i>bb</i> fraîchement effacée et réécrite <i>g [d]</i> .
35.3	G	Hampe de ♯ <i>c [G]</i> oubliée par le calligraphe.
59.4	G	♪ <i>a [E]</i> trouée.
64.1-3	1 ^o A	Trois ♯ trouées.
65	2 ^o Ti	Quatre ♯ trouées.
65	1 ^o A	Deux ♯ <i>aa-f [e-c]</i> transformées en ♯. Sur 65.3, ◦ <i>aa [e]</i> possiblement écrite après les effacements
66	1 ^o A	◦ <i>g</i> effacée avec peinture blanche et annulée.
71	G	Seule voix avec  .

⁵⁸ Dans le premier verset le 2^o *Tiple* (première voix en haut du système dans la source) présente le premier mot « *Omnia* » et dans le deuxième verset la même voix présente « *Gloria Patri* ».

14. *Christe redemptor omnium*

Folio : 13-15

Voix : 8 + *guião*Titre : 1^o verso / 3^o verso / quinto verso / septimo versoIncipit : *Christe redemptor omnium*

Clefs : F4, c1, c3, c1, c4, F4, c4, c3, c1

Signe de mensuration : C

Ton : I

Sans transposition éditoriale

Description : Hymne des Matines/Vêpres de Noël

Indications : *esta solfa se treslada quatro veses*⁵⁹

Commentaire

La texture de cet Hymne est organisée avec deux voix solistes plus un chœur à huit voix (du quel font partie les deux solistes), toujours avec *guião*. Les deux voix s'isolent, avec un rôle soliste, auxquelles le chœur répond avec des échos ou des commentaires. C'est une solution idiomatiquement baroque qui s'éloigne nettement de l'*ars perfecta* et qui se trouve également exploité dans la musique vernaculaire.

Texte

Transcription diplomatique	Solution éditoriale ⁶⁰	Traduction française ⁶¹	Traduction portugaise
1 ^o verso <i>Christe redemptor</i> ⁶² <i>omnium, ex patre patris</i> <i>unice, solus ante</i> <i>principium</i> ⁶³ <i>natus in</i> <i>effabiliter.</i>	1 ^o verso <i>Christe Redemptor</i> <i>omnium, ex patre patris</i> <i>unice, solus ante</i> <i>principium natus in</i> <i>effabiliter.</i>	1. Christ, notre Rédempteur à tous, Fils unique, seul engendré par le Père, Avant tout commencement, Par une ineffable naissance.	1. Ó Cristo, redentor do mundo, Filho único do Pai, Só Vós, antes do princípio do mundo, inefável nascestes do Pai.
	[2 ^o verso <i>Tu lumen, tu splendor</i> <i>patris : Tu spes perennis</i> <i>omnium:</i> <i>Intende quas fundunt</i>	2. O lumière, ô splendeur du Père, Espoir éternel de tout l'univers, Accueillez les prières que	2. Vós, Luz, Vós, esplendor do Pai Vós, eterna esperança de todos Atendei as preces que vos

⁵⁹ Voir « 5.1.8. Indications extra-musicales » (vol. 1, p. 215).

⁶⁰ Le texte qui n'est pas mis en musique dans le MM 51 est ici présenté selon une autre source issue du monastère de *Santa Cruz* de Coimbra : P-Cug MM 32, f. 107v-110.

⁶¹ Traduction et ponctuation du *Diurnal monastique (ordre de saint Benoît) latin-français*, Editions de la Source, Paris, 1957, p. 317-318.

⁶² Également écrit *Redemptor* dans le 3^o Tiple.

⁶³ Également écrit *principiũ* (m.24).

14. *Christe redemptor omnium*

<p>3º verso</p> <p><i>ex illibata Virgine nascendo, formam sumpseris.</i></p>	<p><i>preces:</i> <i>Tui per orbem famuli.]</i></p> <p>3º verso</p> <p>[<i>Memento salutis auctor: Quod nostri quondam corporis.]</i></p> <p><i>Ex illibata Virgine nascendo, formam sumpseris.</i></p> <p>[4º verso</p> <p><i>Hic præsens testatur dies:</i></p> <p><i>Currens per anni circulum: Qui solus à sede patris: Mundi salus adveneris.]</i></p> <p>5º verso</p> <p>[<i>Hunc cælum terra hunc mare: Hunc omne quod in eis est:]</i></p>	<p>répandent Vos serviteurs dans le monde entier.</p> <p>3.</p> <p>Souvenez-vous, Auteur de notre salut, Que vous avez autrefois, Naissant d'une Vierge sans tache, pris notre forme corporelle.</p> <p>4.</p> <p>Ce jour présent en est témoin, Lui que le cours de l'année nous ramène : Du trône de votre Père Vous êtes seul venu sauver le monde.</p> <p>5.</p> <p>C'est à lui que le ciel, la terre, la mer, Et tout ce qu'ils contiennent, Comme à l'auteur de votre avènement, Chantent un cantique joyeux.</p> <p>6.</p> <p>Et nous aussi, rachetés Par votre Sang très saint, En ce jour de votre Naissance, nous chantons une hymne nouvelle.</p> <p>7.</p> <p>Gloire à vous, Seigneur, Qui êtes né de la Vierge, Comme au Père et à l'Esprit-Saint, Pour les siècles éternels. Amen.</p>	<p>apresentam os vossos servos pelo mundo.</p> <p>3.</p> <p>Vós que sois Autor da salvação, lembrai-vos que outrora assumistes a condição do nosso corpo nascendo de uma Virgem sem mancha.</p> <p>4.</p> <p>Atesta este dia de hoje Que se repete cada ano Que só do trono do Pai Virá ao mundo a salvação.</p> <p>5.</p> <p>Por isso, os céus, a terra e os mares E tudo quanto aí habita Louva o Autor da Vossa vinda E exulta em cânticos.</p> <p>6.</p> <p>Também nós, que fomos redimidos pelo vosso sangue precioso Cantamos o hino novo Do dia do vosso nascimento.</p> <p>7.</p> <p>Glória a Vós, Senhor, Que nascestes de uma virgem e também ao Pai e ao Espírito Santo Pelos séculos sem fim. Amen.</p>
<p>quinto verso</p> <p><i>Autorem adventus tui laudans exultat cantico.</i></p>	<p>5º verso</p> <p>[<i>Hunc cælum terra hunc mare: Hunc omne quod in eis est:]</i></p> <p><i>Autorem adventus tui laudans exultat cantico.</i></p> <p>[6º verso</p> <p><i>Nos quoque qui sancto tuo: Redempti sanguine sumus: Ob diem natalis tui: Hymnum novum concinimus.]</i></p> <p>7º verso</p> <p>[<i>Gloria tibi domine: Qui natus es de virgine:]</i></p> <p><i>Cum Patre et Sancto Spiritu, in sempiterna sæcula. Amen.</i></p>	<p>5.</p> <p>C'est à lui que le ciel, la terre, la mer, Et tout ce qu'ils contiennent, Comme à l'auteur de votre avènement, Chantent un cantique joyeux.</p> <p>6.</p> <p>Et nous aussi, rachetés Par votre Sang très saint, En ce jour de votre Naissance, nous chantons une hymne nouvelle.</p> <p>7.</p> <p>Gloire à vous, Seigneur, Qui êtes né de la Vierge, Comme au Père et à l'Esprit-Saint, Pour les siècles éternels. Amen.</p>	<p>5.</p> <p>Por isso, os céus, a terra e os mares E tudo quanto aí habita Louva o Autor da Vossa vinda E exulta em cânticos.</p> <p>6.</p> <p>Também nós, que fomos redimidos pelo vosso sangue precioso Cantamos o hino novo Do dia do vosso nascimento.</p> <p>7.</p> <p>Glória a Vós, Senhor, Que nascestes de uma virgem e também ao Pai e ao Espírito Santo Pelos séculos sem fim. Amen.</p>
<p>septimo verso</p> <p><i>Cum Patre & Sancto Spiritu, in sempiterna sæcula. Amen.</i></p>	<p>7º verso</p> <p>[<i>Gloria tibi domine: Qui natus es de virgine:]</i></p> <p><i>Cum Patre et Sancto Spiritu, in sempiterna sæcula. Amen.</i></p>	<p>7.</p> <p>Gloire à vous, Seigneur, Qui êtes né de la Vierge, Comme au Père et à l'Esprit-Saint, Pour les siècles éternels. Amen.</p>	<p>7.</p> <p>Glória a Vós, Senhor, Que nascestes de uma virgem e também ao Pai e ao Espírito Santo Pelos séculos sem fim. Amen.</p>

Observations sur le texte

Le texte du présent hymne a été altéré par le pape Urbain VIII qui en 1631 a autorisé la publication d'un nouvel *Breviarium Romanum* révisé par le pape lui-même⁶⁴. Cette réforme des hymnes du Bréviaire imposée par le pape humaniste vise principalement adapter les textes aux formes poétiques classiques. Urbain VIII a joué un rôle important dans cette révision ayant même personnellement écrit quelques-uns des nouveaux hymnes⁶⁵. Le *Christe redemptor omnium* est ainsi remplacé par l'hymne *Jesu Redemptor omnium* (voir tableau plus bas). Nous pouvons confirmer que cette réforme a été suivie à la cathédrale de Coimbra car l'Hymnaire⁶⁶ de l'institution, daté de 1640 et conservé à la P-Cug, présente un *Jesu redemptor omnium* avec le texte d'après Urbain VIII. La réforme ne semble pourtant pas être prise en compte par la communauté de l'Ordre de la Règle de saint Augustin, comme l'atteste le manuscrit en étude. Vincent Lenti défend, en effet, le fait que plusieurs ordres monastiques ne respectent pas les changements introduits par Urbain VIII de 1631⁶⁷, comme c'est le cas du monastère de *Santa Cruz*.

Texte présent dans le MM 51 et complété selon MM 32

*Christe, Redemptor omnium,
ex patre patris unice,
solus ante principium
natus in effabiliter.*

[*Tu lumen, tu splendor patris :
Tu spes perennis omnium:
Intende quas fundunt preces:
Tui per orbem famuli.*]

[*Memento salutis auctor:
Quod nostri quondam corporis.
Ex illibata Virgine nascendo,
formam sumpseris.*]

[*Hic præsens testatur dies:
Currens per anni circulum:
Qui solus à sede patris:
Mundi salus adveneris.*]

Texte réformé par Urbain VIII en 1631

*Jesu, Redemptor omnium
quem lucis ante originem
parem Paternæ gloriæ
Pater supremus edidit.*

*Memento, rerum Conditor
nostri quod olim corporis
Sacrata ab alvo Virginis
nascendo, formam sumpseris.*

*Testatur hoc præsens dies
currens per anni circulum
quod solus e sinu Patris
Mundi salus adveneris.*

*Hunc astra, tellus, æquora,
hunc omne, quod cælo subest,
salutis Auctorem novæ
novo salutatur cantico.*

⁶⁴ [Lenti, 1993] : <http://www.ewtn.com/library/liturgy/revishym.txt>, page consulté le 19.02.2016.

⁶⁵ <http://www.breviariumromanum.com>, page consultée le 07.10.2016.

⁶⁶ P-Cug MM 1 : « *Livro dos hymnos que se costumam cantar na Sancta See de Coimbra, o qual se fes sendo (...) o Doctor Antonio Fernandes de Carvalho conego penitenciario na dita See no anno de 1640* » (f. 4v).

⁶⁷ « *However, claiming the privilege of exemption granted by Pope Pius V, the Dominicans, Benedictines, Cistercians, and Carthusians refused to adopt the revisions and retained the ancient hymn texts, nor were the revisions ever accepted at St. Peter's or the Lateran in Rome itself* », op. cit., p. 6.

14. *Christe redemptor omnium*

[*Hunc cælum terra hunc mare:
Hunc omne quod in eis est:]
Autorem adventus tui
laudans exultat cantico.*

*Et nos, beata quos sacri
rigavit unda sanguinis
natalis ob diem tui
hymni tributum solvimus.*

[*Nos quoque qui sancto tuo:
Redempti sanguine sumus:
Ob diem natalis tui:
Hymnum novum concinimus.]*

[*Gloria tibi domine:
Qui natus es de virgine:]
Cum Patre et Sancto Spiritu,
in sempiterna sæcula. Amen.*

Observations sur la source

Mesure	Voix	Commentaire
9.3	2 ^o Ti	Signe <i>:::</i> pour le texte <i>Christe redemptor omnium</i> .
10.1-3	1 ^o Ti	— remplacé par <i>♩ dd</i> et <i>♩ dd</i> fraîchement effacée et réécrite <i>g</i> .
11.1-3	1 ^o Ti	. et <i>♩ dd</i> effacés à sec, remplacés par <i>♩ et</i> et <i>♩ aa</i> et <i>♩ g</i> effacée à sec.
12.2	1 ^o Ti	♩ remplacé par <i>♩ bb</i> par-dessus.
12.4	1 ^o Ti	♩ <i>aa</i> tachée.
13.4	3 ^o Ti	♩ <i>aa</i> effacée à sec et réécrite <i>f</i> par-dessus.
19.3	G	♩ <i>F₀</i> raturée et remplacée par <i>♩ F</i> .
21.4	2 ^o Ti	♩ <i>d</i> trouée.
22.1-2	2 ^o Ti	Deux <i>♩ e-d</i> trouées.
22.1	G	♩ trouée, probablement C.
25.3	2 ^o Ti, 1 ^o Te, G	Signe <i>:::</i> pour le texte <i>natus</i> .
27.1-3	2 ^o Ti	— originale.
28.3	2 ^o Ti	— effacé à sec.
28.3-29.2	1 ^o A	Quatres <i>♩ a-a-a-a</i> raturées et réécrites <i>d-d-d-d</i> par-dessus.
29.1	2 ^o Ti	Signe <i>:::</i> pour le texte <i>natus</i> .
30.1	B	Semblablement <i>♩ d</i> transformée en <i>♩</i> par-dessus.
30.2	1 ^o A	Deux <i>♩</i> semblent corrigées à deux reprises : <i>d-d</i> puis <i>a-b</i> et finalement écrites <i>b-c</i> par-dessus.
30.4	1 ^o Ti	. et <i>♩ a</i> vraisemblablement effacés à sec et remplacés par <i>♩ dd</i> .
44	1 ^o A	♯ sur <i>b</i> (absent de la m. 31).

Apparats critiques

50.1	G	♪ <i>B</i> fraîchement effacée et réécrite F_0 .
51.1	G	♪ <i>F</i> fraîchement effacée et réécrite ♪ <i>A</i> .
53.1	G	♪ F_0 raturée et fraîchement effacée et remplacée par $\equiv F$.
55.3	1 ^o Te	Texte <i>Laudans</i> corrigé.
68	G	♪ <i>C</i> transformée en \circ par la rature simple de la hampe.
71.2	G	♪ <i>B</i> remplacée par G_0 (sans effacement ni rature).
	1 ^o A	♪ <i>d</i> remplacée par <i>b</i> , avec # écrit par-dessus.
72.1	1 ^o A	♪ <i>d</i> remplacée par <i>b</i> (sans effacement ni rature).

15. *De peña en peña las ondas*

Folios : 12v, 13, 15v-19, 20v, 21-22v (MM 243, f. 96v)

Description : *Tono*⁶⁸ [ou *Vilancico*]

Commentaire

Cette œuvre mérite un traitement différent (dans l'édition et dans l'apparat critique) car celle-ci présente de multiples solutions musicales interchangeables pour les mêmes textes. L'édition offre l'intégralité de ces diverses solutions musicales sans assigner un ordre pour son interprétation.

L'œuvre présente une forme composée d'un *romance* et d'un *estribillo*. Pour le texte du *romance* sont présentées dans le MM 51 trois solutions musicales : deux à quatre voix (*Romance 1* et *Romance 2*) et une à trois voix (*Romance 3*). Il existe encore une autre version à huit voix du même *romance* (*Romance 4*), le plus probablement par le même calligraphe : celle-ci se trouve au f. 96v du MM 243, manuscrit qui fait également parti des *Cartapácios* de Coimbra et qui est en quelque sorte un « frère codicologique » du MM 51⁶⁹. Le texte complet de l'*estribillo* se présente en deux versions : une à trois voix (*Estribillo 1a*) et une à huit voix (*Estribillo 3a*). Chacune des versions de l'*estribillo* contient une variante : la version à trois voix (*Estribillo 1b*) avec une variante pour la fin (« *outra clausula* ») et celle à huit voix (f. 19) (*Estribillo 3b*) avec à la fin un fragment de 17 mesures écrit sur une partie centrale du texte. Manuel Joaquim, dans les *Fichas verdes*, propose que ces dix-sept mesures soient placées entre la dernière note du f. 18 et la première du f. 18v, vu que le signe + se trouve devant les deux voix plus aigües du premier chœur. Toutefois, il n'a pas remarqué que ces signes indiquent plus vraisemblablement que les deux voix changent de place. Qui plus est, son hypothèse ne respecte pas le déroulé du texte. Par ailleurs, le texte de ce fragment à la fin du f. 19 est exactement le même que celui d'un solo de 2^o *Tiple* (19 mesures) présent entre les mesures 77 et 96 (f. 17v-18) de la version à huit voix (*Estribillo 3a*). Notre hypothèse est que ces dix-sept mesures à huit voix soient une variante à ces dix-neuf mesures de solo de la première version. C'est en effet une version avec une forme plus élaborée où l'auteur explore d'avantage la profondeur sonore de l'effectif

⁶⁸ La désignation *Tono* n'est pas présente dans le MM51 mais dans le MM243 (f. 96v) où se trouve une concordance littéraire à huit voix. Voir « 4.9. *Vilancicos* et *Tonos* » (vol. 1, p. 157).

⁶⁹ Malgré une origine extra-MM 51, nous avons choisi d'intégrer cette version à huit voix dans la présente édition, en raison de sa concordance littéraire et de son origine à l'intérieur des *cartapácios*. Ceci permet d'avoir groupées toutes les différentes solutions musicales de « *De peña en peña las ondas* » au sein des *cartapácios*.

disponible avec des réponses au solo par les différents chœurs en alternance, à la place d'une exposition uniquement en solo. Comme dans la variante à la clausule de l'*estribillo* à trois voix (*Estribillo 1b*), l'auteur écrit *a posteriori* dans l'espace restant une solution musicale plus élaborée d'un passage, ce qui renforce le fait que ce manuscrit a fonctionné avant tout comme un livre de composition.

Pour l'intérêt de l'exécution, notre édition propose les deux différentes possibilités pour chaque version (à trois voix : *Estribillo 1a* et *Estribillo 1b* ; et à huit voix : *Estribillo 3a* et *Estribillo 3b*) combinant la solution originale à sa variante.

En bas du premier folio de l'*estribillo* à huit voix (*Estribillo 3*) se trouve encore un fragment à voix seule pour le début du texte (*Estribillo 2*). Ce solo de *tiple* avec *guiño* présente juste le texte du premier verset de l'*estribillo* (« *Y los zéfiros duces de la mañana* »). C'est très probablement, à côté de la *Resposta* à huit voix, la section qui est annoncée à la fin du f. 13 : « Réponse est devant d. 15[v] » (« *Rep. está adiante f.15[v]* »). Ces douze mesures peuvent être juste le début de ce qu'aurait pu être un *estribillo* pour voix de *tiple* seule, ou plus probablement un *estribillo* à l'intérieur de la grande *Resposta* à huit, destiné à être exécuté avant celle-ci, comme le propose également Manuel Joaquim dans les *Fichas Verdes*.

Le comptage des mesures fait par le calligraphe, marqué par la présence du nombre 50 à chaque 50 mesures, indique, en effet, que celui de la *Resposta* à huit voix ne commence pas à zéro (0) mais à treize (13). Ceci implique qu'il manque douze mesures au début de la *Resposta*, probablement celles du fragment à voix seule⁷⁰. Ce témoignage peut valider la solution de l'enchaînement *Estribillo 2 – Estribillo 3*.

Le tout nous amène à quatre variantes pour le *romance*, quatre variantes pour l'*estribillo* et un fragment (*Estribillo 2*) introductoire au *Estribillo 3* :

15.1	<i>Romance 1</i>	à 4	f. 12v
15.2	<i>Romance 2</i>	à 4	f. 13
15.3	<i>Romance 3</i>	à 3	f. 20v
15.4	<i>Romance 4</i>	à 8 + <i>guiño</i>	MM 243, f. 96v

⁷⁰ Le *Romance 2* (« *Outro Romance* ») comporte également douze mesures. Mais vu qu'il existe quatre solutions musicales différentes de ce *romance* avec des longueurs différentes, il est moins probable que les douze mesures manquantes à la *Resposta* soient celles d'une solution de *romance* spécifique plus que d'une autre. En outre, le comptage des mesures doit vraisemblablement prendre en compte une seule section (*estribillo*) et non pas commencer dans une section antérieure (*romance*).

15. De peña en peña las ondas

15.5	<i>Estribillo 1a</i>	à 3	f. 21v-22
15.6	<i>Estribillo 1b</i>	à 3	f. 22 : clause alternative à la fin de l' <i>Estribillo 1a</i>
15.7	<i>Estribillo 2</i>	solo + <i>guião</i>	f. 15v
15.8	<i>Estribillo 3a</i>	à 8 + <i>guião</i>	f. 15v-19
15.9	<i>Estribillo 3b</i>	à 8 [+ <i>guião</i>]	f. 19 : section alternatif au centre de l' <i>Estribillo 3a</i>

Texte

Transcription diplomatique	Solution éditoriale	Traduction française	Traduction portugaise
Romance <i>De peña⁷¹ en peña⁷²</i> <i>las Ondas,</i> <i>Corriendo Rien y pasan;</i> <i>y de flor en flor</i> <i>las Aves⁷³ buelan,</i> <i>suspenden y Cantan.</i>	Romance <i>De peña en peña</i> <i>las ondas</i> <i>corriendo rien y pasan,</i> <i>y de flor en flor</i> <i>las aves buelan,</i> <i>suspenden y cantan.</i>	Romance De colline en colline les ondes, Courant, rien et passent. Et de fleur en fleur les oiseaux volent, se suspendent et chantent.	Romance <i>De penha em penha</i> <i>as ondas,</i> <i>Correndo, riem e passam.</i> <i>E de flor em flor</i> <i>as aves voam,</i> <i>suspendem e cantam.</i>
Estribillo ou Rep. <i>Y los zéfiros dulces⁷⁴</i> <i>de la mañana,</i> <i>Ay como juegan,</i> <i>Ay como bullen,</i> <i>Ay como trepan</i> <i>de Rama en Rama.</i> <i>O q[ue] bien saludan</i> <i>el Alua.</i> <i>Risan⁷⁵ las Olas,</i> <i>baten las Alas,</i> <i>Ruyseñores</i> <i>y fuentes claras,</i> <i>Siendo las Aves,</i> <i>Siendo las Agoas</i> <i>Clarines de pluma,</i> <i>Trompas de plata.</i>	Estribillo ou Re[posta] <i>Y los zéfiros dulces</i> <i>de la mañana,</i> <i>Ay como juegan,</i> <i>Ay como bullen,</i> <i>Ay como trepan</i> <i>de rama en rama.</i> <i>O que bien saludan</i> <i>el alva.</i> <i>Risan las olas,</i> <i>baten las alas.</i> <i>Ruyseñores</i> <i>y fuentes claras.</i> <i>Siendo las aves,</i> <i>siendo las agoas,</i> <i>clarines de pluma,</i> <i>trompas de plata.</i>	Estribillo ou Re[posta] Et les doux zéphyr du matin, Ah comme ils jouent, Ah comme ils s'agitent, Ah comme ils grimpent de branche en branche. Oh comme ils saluent bien l'aube ! Tournoient les ondes, Battent les ailes. Rossignols et fontaines claires. Les oiseaux étant, Les eaux étant, Des clairons de plume, Des trompettes d'argent.	Estribillo ou Re[posta] <i>E os zéfiros doces</i> <i>da manhã,</i> <i>Ai como brincam,</i> <i>Ai como se agitam,</i> <i>Ai como trepam</i> <i>De rama em rama.</i> <i>Oh que bem saúdam</i> <i>a alva!</i> <i>Rolam as ondas,</i> <i>Batem as asas.</i> <i>Rouxinóis</i> <i>e fontes claras.</i> <i>Sendo as aves,</i> <i>Sendo as águas,</i> <i>Clarins de pluma,</i> <i>Trombetas de prata.</i>

⁷¹ Également écrit en majuscules *Peña*.

⁷² *Idem*.

⁷³ Également écrit *Abes* dans le *Romance 4* (MM243, f. 96v).

⁷⁴ Également écrit *dulçes*.

⁷⁵ Également écrit *Rizan*.

Observations sur le texte

La structure de l'œuvre est composée nettement de deux sections : *romance* et *estribillo*. La première section consiste en un *romance* parfait d'une seule *quadra* de vers octosyllabiques, appelés *redondilla mayor* dans la lyrique ibérique des XVI^e et XVII^e siècles⁷⁶, ce qui est la caractéristique du *Romance*, et avec rimes sur les vers paires. La deuxième est un *estribillo* de structure plus libre.

Romance

<i>De peña en peña las ondas</i>	8
<i>corriendo rien y pasan,</i>	8
<i>y de flor en flor las aves</i>	8
<i>buelan, suspenden y cantan.</i>	8

Estribillo ou Resposta

<i>Y los zéfiros dulçes de la mañana,</i>	12
<i>Ay como juegan, Ay como bullen,</i>	10
<i>Ay como trepan de rama en rama.</i>	10
<i>O que bien saludan el alva.</i>	9
<i>Risan las olas, baten las alas.</i>	10
<i>Ruyseñores y fuentes claras.</i>	9
<i>Siendo las aves, siendo las agoas,</i>	10
<i>clarines de pluma, trompas de plata.</i>	11

Semblablement à d'autres pièces vernaculaires du MM 51, il existe un indice orthographique qui semble indiquer que le calligraphe est portugais en raison de certains réflexes provenant de sa langue natale et contaminant l'orthographe castillane du texte : *zéfiros dulçes* à la place de l'orthographe castillane *céfiros dulces*⁷⁷.

Le texte est présent en générale seulement sous les voix de *baixo*. Les exceptions se trouvent dans les *Romances* à quatre voix : le *Romance 1* présente texte pour le *triple* et pour le *baixo*,

⁷⁶ « *Redondilla Mayor: ocho syllabas; de las quales la septima sera siempre larga.* » [Reginfo, 1595], p. 12.

⁷⁷ Voir « 5.1.5. Orthographe » (vol. 1, p. 201).

tandis que le *Romance 2* a la particularité de comporter du texte dans toutes les voix⁷⁸. Notre édition restitue le texte à toutes les voix.

Nous avons localisé une concordance littéraire du présent texte avec un *villancico* chanté aux vêpres de Noël à la Cathédrale de Salamanque en 1646⁷⁹. Ce *villancico* espagnol présente six strophes de quatre vers octosyllabiques (*redondilla mayor*). Chaque strophe reprend la même structure grammaticale avec une construction parallèle. La première strophe est identique au *romance* de Coimbra et l'*estribillo* est également similaire à celui de Coimbra, bien qu'ayant quelques variantes orthographiques et un vers composé différemment⁸⁰.

Voici le *villancico* de Salamanque dans sa totalité selon la transcription de Generosa Rey Sánchez disponible dans la thèse doctorale :

VILLANCICOS QVE SE CANTARON EN LA SANTA IGLESIA CATHEDRAL de Salamanca, en los maitines solemnissimos del Nacimiento de N. S. Iesu Christo, este año de 1646.

Siendo en ella Maestro Capilla y Racionero el Licenciado Andres Barea.

Dirigidos Al dean y Cauildo de dicha Santa Iglesia.

Visperas.

De Peña en peña las ondas,

corriendo rien y pasan

y de flor en flor las aues,

vuelan, suspenden, y cantan.

De sombra en sombra la noche,

con obediencias tempranas,

coronan las nubes negras,

destranjeran luzes pardas.

De Rayo en Rayo amanece,

nuebo Sol de luz tan alta

que antes que lo sepa el dia,

le muestra nacido el alua.

⁷⁸ Voir « 5.1.6. Emplacement du texte » (vol. 1, p. 203).

⁷⁹ Generosa Rey Sánchez, *Lenguas y dialectos hispánicos en los villancicos del siglo de oro. Edición de villancicos españoles del siglo XVII (1621-1700)*, thèse doctorale inédite, Universidad de Salamanca, 2010, p.75-76 : E-Mn V/E 1196-1 : « *De Peña en peña las ondas* ».

⁸⁰ Dans le P-Cug MM 51 : « *Ai como juegan, Ai como bullen, Ai como trepan de Rama en Rama.* » ; et dans le E-Mn V/E 1196-1 : « *Jusgan vullen y trepan de Rama en Rama.* »

*De luz en luz lo insensible,
tanta luz el cielo paga
que aun lo incapaz de sentido,
obrar no saue sin alma.*

*Estriu[í]llo.
Y Los cefiros dulces de la mañana
jusan vullen y trepan de Rama en Rama.
O que uien saludan al Alua,
riçan las Olas uaten las Alas
Ruiseñores y fuentes claras.
siendo las aves siendo las aguas,
clarines de pluma tro[m]pas de plata.*

*De dos en dos los zagales,
dançando y uailando uaxan
y el cielo, el tiempo y la noche,
les enseñan las mudanças.*

*De mil en mil las deidades,
a la tierra trasladan
que si en ella Dios auita,
Soberano arroyuelo, &C.*

in Biblioteca Nacional, Madrid (V/E 1196-1) "De Peña en peña las ondas".

Le grand intérêt de cette concordance, en plus de nous fournir ce qui pourrait être possiblement la source littéraire complète de la musique présente dans le *cartapácio* de Coimbra, réside dans le fait de témoigner que ce *vilancico* a été chanté aux vêpres de Noël à la Cathédrale de Salamanque en 1646. Tout au long du poème une thématique pastorale est déployée à travers l'exposition de scènes de la nature décrivant l'activité des rossignols et des ruisseaux avec un développement typique d'images sensorielles (visuelles, olfactives et auditives). Ce n'est que dans la « clé d'or » du poème – les deux derniers vers de la dernière strophe (*que si en ella Dios auita, / Soberano arroyuelo*) – qu'une légère invocation du divin est dévoilée. Cette « clé d'or » fonctionne possiblement comme un alibi pour l'introduction d'un texte manifestement populaire et pastorale au sein de l'espace liturgique. C'est un témoignage très curieux mais pas

isolé d'un mélange entre le divin et le profane, sans doute une caractéristique de la culture ibérique au XVII^e siècle. Les textes des *villancicos* apportent très souvent une intertextualité qui nous éloigne d'une interprétation linéaire⁸¹.

La pièce de Coimbra expose seulement la première strophe, l'*estribillo* n'offrant par conséquent aucune allusion au divin évoqué ci-dessus. Ceci soulève la question suivante : l'œuvre de Coimbra pourrait-elle être exécutée aux offices liturgiques, même si son texte n'expose pas la dédicace originale au divin ? L'intertextualité typique du XVII^e siècle ibérique et la concordance avec la source de Salamanque laissent imaginer cette possibilité. Reste la question sur la qualité du *Tono*, selon les termes employés en Espagne : *humano* (profane) ou *ao divino* (sacré) ? Si le *Tono* de Salamanque est clairement un *Tono ao divino* par sa « clé d'or » et par son utilisation dans le cadre des offices liturgiques de la Cathédrale, le *Tono* de Coimbra peut être également considéré dans cette perspective⁸².

Une solution facilement imaginée serait la reprise de la musique du *romance* de Coimbra avec les cinq autres strophes issues du texte de Salamanque. Cette expérience nous amène pourtant à plusieurs mots coupés et également à l'emplacement des nouveaux mots sous des motifs mélodiques qui dans la source de Coimbra sont des madrigalismes (ou *word-painting*) très spécifiques, notamment sur *ondas*, *corriendo* et *suspendem*. Ces madrigalismes sont, en effet, un témoignage de ce que la musique du MM 51 a été écrite uniquement pour cette strophe spécifique, sans viser un réemploi avec d'autres strophes du texte de Salamanque.

Observations sur la source

15.1. Romance 1

Folio : 12v

Voix : 4

Titre : *Romance a 4*

Incipit : *De peña en peña las ondas*

Clefs : *g2, c2, g2, c3*

Signe de mensuration : C

Ton : V

Transposition éditoriale : 4^{te} inférieure

Description : *Romance de Tono*

⁸¹ Voir : Generosa Rey Sánchez, *Lenguas y dialectos hispánicos en los villancicos del siglo de oro. Edición de villancicos españoles del siglo XVII (1621-1700)*, thèse doctorale inédite, Universidad de Salamanca, 2010, p.11-12.

⁸² Pour un regard sur la fonction des œuvres vernaculaires avec une seule strophe, voir « 4.9. *Villancicos* et *Tonos* » (vol. 1, p. 157).

Mesure	Voix	Commentaire
2.2	Te	Hampes des ♪ <i>g-g</i> [<i>d-d</i>] trouées.
3.3	Ti	♪ <i>ff</i> [<i>cc</i>] trouée.
	B	Hampe de ♪ vers le bas fraîchement effacée et redessinée vers le haut.
5	–	– ajouté sans ajout de barre de mesure.
8.1	A	♪ <i>aa</i> transformée en quatre ♪ <i>aa-g-aa-bb</i> [<i>e-d-e-f</i>].
8.3	A	‡ remplacé par ♪ <i>cc</i> [<i>g</i>].

15.2. Romance 2

Folio : 13

Voix : 4

Titre : *Outro [Romance a 4]*

Incipit : *De peña en peña las ondas*

Clefs : *g2, c2, g2, c3*

Signe de mensuration : C

Ton : V

Transposition éditoriale : 4^{te} inférieure

Description : *Romance de Tono*

Indications : - *Outro Romance A 3. as folhas -20-*
[v]⁸³ ; *Rep. está adiante fol. 15* [v]⁸⁴

Mesure	Voix	Commentaire
2.3-4	Ti	♪ <i>cc-dd-ee</i> [<i>g-aa-bb</i>] trouées.
2.3-3.1	A	Liaison d'articulation.
3	A	♪ <i>cc-dd</i> [<i>g-aa</i>] et <i>ff</i> [<i>cc</i>] trouées.
5	B	Mot <i>passan</i> fraîchement corrigé.
8	Te	♪ <i>aa-aa</i> [<i>e-e</i>] trouées.
9.4	Ti	♪ <i>ff</i> [<i>cc</i>] fraîchement effacée et réécrite sur la barre de mesure.
11	A	— originale.

Gardant la même structure que le *Romance 1* cette solution présente quelques petites altérations dans le dessin de lignes mélodiques. Les différences par rapport au *Romance 2* au f. 12v sont :

⁸³ « Autre Romance à 3 aux folios 20[v] ». Concerne la solution du *romance* à trois voix (*Romance 3*).

⁸⁴ « Réponse est devant fol. 15[v] ». Concerne l'*Estribillo 3*, possiblement avec le fragment *Estribillo 2* comme introduction.

15. *De peña en peña las ondas*

Mesure	Voix	Différence
2	Ti	Ajout d'une vocalise sur <i>Ondas</i> .
6	–	Césure durant une ♩ (et non pas durant une ♪) avant <i>y de flor en flor</i> .
8	–	Césure durant une ♩ avant <i>Suspenden</i> .

15.3. Romance 3

Folio : 20v

Voix : 3

Titre : *Romance A.3.*

Incipit : *De peña en peña las ondas*

Clefs : *g2, c2, c3*

Signe de mensuration : C

Ton : V

Transposition éditoriale : 4^{te} inférieure

Description : *Romance de Tono*

Mesure	Voix	Commentaire
3.4	Te	♪ <i>dd [aa]</i> trouée.
4	B	Le mot <i>Rien</i> est écrit une deuxième fois par-dessus avec l'orthographe <i>Risen</i> . Cette variante est très vraisemblablement une faute car c'est l'unique fois où le mot est écrit avec cette orthographe qui d'ailleurs n'est pas conforme la concordance de Salamanque
6.1	Te	♪ <i>e [b]</i> corrigée en ♩.
7.2	Te	Deuxième ♩ <i>d</i> effacée à sec et remplacée par <i>f [c]</i> .
7.3-4	Te	Deux ♩ <i>aa-aa</i> remplacées par quatre ♩ <i>e-d-e-f [b-a-b-c]</i> par-dessus.
7.4	A	Deuxième ♩ <i>gg</i> fraîchement effacée et remplacée par <i>dd [aa]</i> .
8.1-2	A	♪ <i>ee</i> remplacée par <i>cc # [g #]</i> par-dessus (le # rature la ♩) et ♩ <i>ff</i> fraîchement effacée et remplacée par <i>dd [aa]</i> .
10.2	B	♪ <i>F [C]</i> redessinée et transformée en ♩.
11.4	Te	Deux ♩ raturées et remplacées par ♩ <i>f [c]</i> sur la barre de mesure.
12.1	Te	♪ <i>f [c]</i> redessinée et transformée en ♩ sur la barre de mesure.
12.3	Te	♪ <i>f</i> raturée et remplacée par ♩ <i>e [b]</i> .
12-13	A, B	Deux ♩ transformées en deux ♪ par la rature simples des hampes, sans ajout de barre de mesure.

Les trois premières mesures sont pratiquement identiques à celles des trois voix graves du *Romance 2*. Ce témoignage donne du poids à l'hypothèse qu'une bonne partie du présent *cartapácio* soit un livre de composition où l'auteur note plusieurs solutions musicales pour le

même texte poétique. À la différence des deux autres versions à quatre voix (*Romances 1 et 2*), cette version à trois voix présente plus de passages en imitation et moins de passages homophoniques.

À noter, encore une fois, des madrigalisms sur les mots *corriendo* et *buelan*.

15.4. Romance 4

Folio : MM 243, f. 96v

Voix : 8 + guião

Titre : *Tono. Romance a8.*

Incipit : *De peña en peña las ondas*

Clefs : *g2, c2, g2, c3, c4, c3, c2, g2, c4*

Signe de mensuration : C

Ton : V

Transposition éditoriale : 4^{te} inférieure

Description : *Romance de Tono*

Mesure	Voix	Commentaire
2.1	G	♯b fraîchement effacée et remplacée par d [a].
2.3	1 ^o Ti	Deuxième ♯ee [bb] trouée.
3.2	B	♯F [C] trouée.
5.2-3	1 ^o Te	Liaison d'articulation possiblement pour éviter l'emplacement de la dernière syllabe de <i>corriendo</i> sur l'arrivée de la vocalise.
14.2	2 ^o Te	♯f [c] trouée.
15.3-16	1 ^o Ti, 1 ^o A, 2 ^o A	L'extrémité droite du folio se trouve partiellement couverte par la reliure. Notre édition restitue les notes cachées.

Solution clairement en double chœur et en imitation très possiblement pour former une paire avec les solutions en double chœur de l'*estribillo* (2a et 2b).

15.5. Estribillo 1a

Folio : 21-22v

Voix : 3

Titre : *Estribillo a 3*

Incipit : *Y los zéfiros dulces de la mañana*

Clefs : *g2, c2, c3*

Signe de mensuration : C3

Ton : V

Transposition éditoriale : 4^{te} inférieure

Description : *Estribillo de Tono*

Mesure	Voix	Commentaire
4.2	A	◦ noircie <i>a</i> [e] trouée.
9-10		Écriture serrée sans la barre de mesure (voir discussion dans « 7.1. Fautes de copie : lapsus et oublis »).
10	A	♩ <i>g</i> [d] et ◦ <i>aa</i> [e] noircies trouées.
	Te	♩ ◦ <i>e</i> [b] et ◦ <i>f</i> [c] noircies trouées.
17	A	Deux ♩ <i>g-aa</i> [d-e] et ◦ <i>g</i> [d] noircies trouées.
17.2-3	Te	♩ <i>f</i> [c] et ◦ <i>e</i> [b] noircies trouées.
23.3	A	◦ <i>cc</i> [g] noircie trouée sur la barre de mesure.
29	A	♩ ◦ <i>dd-cc</i> # [aa-g #] noircies trouées.
42	Te	♩ ◦ <i>g-aa</i> [d-e] noircies trouées.
51.2	Te	♩ <i>g</i> [d] trouée.
58	Te	♩ ◦ <i>f-e</i> [c-b] noircies trouées.

Cette solution présente une structure homophonique et en imitation. La deuxième version alternative, avec une différente clause (deux derniers vers), présente un développement d'avantage en imitation. Comme les solutions à trois voix du *romance* et de l'*estribillo* se suivent dans le manuscrit, elles forment très probablement une paire.

15.6. Estribillo 1b

Folio : 22v

Voix : 3

Titre : *outra clausula*

Incipit : *Clarines de Pluma Trompas de Plata*

Clefs : *g2, c2, c3*

Signe de mensuration : C3

Ton : V

Transposition éditoriale : 4^{te} inférieure

Description : segment d'*Estribillo* de *Tono*

Cette variante est composée de l'association de l'*Estribillo 1a* au présent fragment qui est une solution alternative pour les derniers deux vers (dernières seize mesures). C'est une version musicalement plus intéressante car les trois voix sont en imitation avec un décalage d'une mesure, et non pas avec un mouvement homophonique en tierces parallèles entre l'*alto* et le *tenor* pendant seize mesures comme dans la première version. L'auteur laisse l'*alto* identique et fait partir le *tenor* deux mesures avant et le *baixo* une mesure avant la première, changeant la fin des voix de *tenor* et de *baixo*.

Cette variante plus riche renforce encore une fois l'hypothèse de que ce *cartapácio* est vraisemblablement un livre de travail et de composition. Les corrections présentes dans cette clause alternative renforcent en effet cette hypothèse d'une fonction de livre de composition.

Mesure	Voix	Commentaire
55.3-56.2	B	Notes effacées avec de la peinture blanche et remplacées par ♪. ♪ g-c-b [d-G-F]
57	Te	♪. ♪ c-c-c remplacées par a-b-b [E-F-F] par-dessus.

15.7. Estribillo 2

Folio : 15v

Voix : 1 + *guiño*

Titre : *Tiple só*

Incipit : *Y los zéfiros dulces de la mañana*

Clefs : *g2, c4*

Signe de mensuration : C3

Ton : V

Transposition éditoriale : 4^{te} inférieure

Description : segment d'*Estribillo* de *Tono*

Comme vu antérieurement, ce fragment semble être composé pour être attaché au *estribillo* à huit voix (*Estribillo 3a* et/ou *Estribillo 3b*) et peut donc être interprété comme une introduction à celui-ci.

En raison de la tessiture du dessin mélodique, ce fragment, originalement noté *Tiple só*, semble correspondre à la voix du 2^e *Tiple*.

Mesure	Voix	Commentaire
3-4	–	Manque barre de mesure.

15.8. Estribillo 3a

Folio : 15v-19

Voix : 8 + *guiño*

Titre : [Rep.] (f. 13 : *Rep. está adiante f.15*)

Incipit : *Y los zéfiros dulces de la mañana*

Clefs : *g2, g2, c2, c3, c4, c3, c2, g2, c4*

Signe de mensuration : C3

Ton : V

Transposition éditoriale : 4^{te} inférieure

Description : *Estribillo* de *Tono*

15. De peña en peña las ondas

Mesure	Voix	Commentaire
1.2-3	2 ^o Ti	♪ ♪ <i>aa-bb</i> effacées à sec et réécrites <i>cc-cc</i> [<i>g-g</i>].
5	2 ^o Ti	Trois ♪ <i>dd-dd-dd</i> fraîchement effacées et réécrites <i>cc-cc-cc</i> [<i>g-g-g</i>].
11-12	-	Corrections dans le 2 ^{ème} chœur ajoutant une mesure sans dessin d'une nouvelle barre de mesure.
	3 ^o Ti	♣ ♪ <i>ff-ff</i> remplacées par ≡ et ♪ noircie <i>ff-ff</i> [<i>cc-cc</i>].
	2 ^o A	♣ ♪ <i>aa-aa</i> raturées et remplacées par ≡ <i>aa</i> [<i>e</i>] et ♪ noircie <i>bb</i> [<i>f</i>].
	2 ^o Te	♣ ♪ <i>c-c</i> raturées et remplacées par ♪ ♣ ♪ <i>c-d-e-d</i> [<i>G-a-b-a</i>].
	B	♣ ♪ <i>F-F</i> raturées et remplacées par ≡ ♪ noircies <i>F-b</i> [<i>C-F</i>].
13.1	1 ^o Te	♪. <i>g</i> réécrite <i>f</i> [<i>c</i>].
13.2-3	1 ^o A	♪ et ♪ <i>a-a</i> effacées à sec et réécrites <i>g-f</i> [<i>d-c</i>].
14.1	1 ^o Te	Note <i>e</i> (vraisemblablement début de dessin de ♪) fraîchement effacée et réécrite <i>c</i> [<i>G</i>].
	G	Note <i>c</i> (vraisemblablement début de dessin de ♪) effacée fraîche et réécrite <i>C</i> [<i>G₀</i>].
14.2	2 ^o Ti	♣ <i>f</i> raturée et réécrite <i>aa</i> [<i>e</i>].
	1 ^o A	♣ <i>d</i> raturée et réécrite <i>f</i> [<i>c</i>].
16-17	3 ^o Ti	Notes effacées à sec et annulées ; ♪ ♪ <i>cc-cc</i> [<i>g-g</i>] écrites sur effacements (m. 16).
17.2-3	1 ^o Ti	♪ <i>ee</i> et ♪ <i>ff</i> raturées et réécrites <i>ff-dd</i> [<i>cc-aa</i>].
17-18	G	≡ noircie <i>c</i> [<i>G</i>] et ♣ noircie <i>F</i> [<i>C</i>] trouées.
25-26	G	≡ noircie <i>c</i> fraîchement effacée et annulée.
32.2	G	♣ <i>c</i> [<i>G</i>] trouée.
38	B	Indication 50 : comptage des mesures (voir m. 90 et m. 125). Le comptage commence 12 mesures avant, possiblement au début de l' <i>Estribillo</i> 2.
38.3	1 ^o Te	Redessin de ♪ <i>a</i> [<i>E</i>].
	1 ^o Te	Signe <i>://</i> : pour le texte <i>de rama en rama</i> .
50	1 ^o Te	Signe <i>://</i> : pour le texte <i>de rama en rama</i> .
55	G, B, 2 ^o Te, 2 ^o A, 3 ^o Ti	♣. transformées en ≡ noircies.
56	2 ^e chœur, G	Rature simple de hampe de ♪ noircie et de deux ≡ transformant le tout en une ♣ noircie.
	2 ^o A	♪ <i>g</i> fraîchement effacée et annulée.
57	-	Mesure ajoutée sans dessin de nouvelle barre de mesure.
58	1 ^o Ti	≡ et ♪ <i>cc</i> [<i>g</i>] fraîchement effacés et réécrits sur le 2 ^o <i>Tiple</i> .

Apparats critiques

65.3	1 ^o Ti	♪ <i>dd</i> raturée et réécrite <i>ee</i> [<i>bb</i>] par-dessus.
67-68	1 ^o A	— originale.
76.2	2 ^o Ti	◦ <i>aa</i> fraîchement effacée et réécrite <i>cc</i> [<i>g</i>].
	B	♪ <i>F</i> [<i>C</i>] transformée en ◦ par la rature simple de la hampe.
83	-	Mesure de silence ajoutée sans dessin de nouvelle barre de mesure.
86.3	2 ^o Ti	◦ <i>dd</i> [<i>aa</i>] fraîchement effacée et réécrite sur la barre de mesure.
87-88	1 ^o Ti, 2 ^o Ti	Signe + qui semble confirmer le début d'échange entre les deux voix plus aiguës (voir « 5.1.8. Indications extra-musicales »).
90	B	Indication 50 : comptage des mesures (voir m. 38 et m. 125).
97	2 ^o Ti	Signe ://: pour le texte <i>baten las alas</i> .
102.3	1 ^o Ti	◦ noircie <i>cc</i> [<i>g</i>] trouée.
102.3	2 ^o Ti	◦ noircie <i>aa</i> [<i>e</i>] trouée.
103.2	1 ^o A	◦ noircie <i>f</i> [<i>c</i>] trouée.
104	1 ^o Ti, 2 ^o Ti	Signe + qui semble confirmer fin d'échange entre les deux voix plus aiguës.
105	3 ^o Ti	♪ et ◦ <i>dd-dd</i> [<i>aa-aa</i>] trouées
111.1	3 ^o Ti	♪ <i>cc</i> raturée et remplacée par ◦ <i>cc</i> [<i>g</i>] commencée sur m.110.3.
112.3	3 ^o Ti	Signe ://: pour le texte <i>Clarines de pluma</i> .
116.2	G	♪ <i>a</i> et ◦ <i>d</i> effacées fraîches et remplacées par ◦ <i>F</i> [<i>C</i>].
125	B	Indication 36 : comptage des mesures (voir m. 38 et m. 90).

15.9. Estribillo 3b

Folio : 19

Voix : 8

Titre : *sans titre*

Incipit : *Ruyseñores y fuentes claras*

Clefs : *g2, g2, c2, c3, c4, c3, c2, g2*

Signe de mensuration : C3

Ton : V

Transposition éditoriale : 4^{te} inférieure

Description : segment d'*Estribillo* de *Tono*

Comme vu antérieurement, le présent fragment est une variante qui concerne l'*Estribillo* à huit voix probablement remplaçant la partie centrale élaborée en solo au 2^o *Tiple*⁸⁵, placé entre m. 77-92. C'est en effet une version de cette petite section avec une forme plus élaborée où

⁸⁵ « *Ruyseñores y fuentes claras. Siendo las aves, siendo las agoas, clarines de pluma, trompas de plata. Risan las olas, baten las alas.* »

15. De peña en peña las ondas

l'auteur explore d'avantage la profondeur sonore de l'effectif disponible avec des réponses au solo par les différents chœurs en alternance, à la place d'une exposition uniquement en solo.

Mesure	Voix	Commentaire
84	B	Trois ♫ (vraisemblablement <i>f-f-b</i>) fraîchement effacées et remplacées par ♫ noircie <i>c</i> [G] et ♫ noircie <i>F</i> [C].
85	B	♫ <i>c</i> et ♫ <i>F</i> fraîchement effacées et remplacées par silence.

16. *Sale alumbrando a la tierra*

Folio : 16-18v

Voix : 4 + *guião*Titre : *M. Romance a4*Incipit : *Sale alumbrando a la tierra*Clefs : *c3, g2, c2, g2, c4*

Signe de mensuration : C - C3

Ton : V ou IV

Transposition éditoriale : 4^{te} inférieureDescription : [*Vilancico pour le Corpus Christi*]

Commentaires

En bas des folios 16-18v se trouve une œuvre vernaculaire sûrement dévotionnelle à quatre voix avec le *guião* écrit sur une portée supplémentaire dessinée à la plume sans *rastrum* et à main levée.

Cette pièce présente très peu de notes raturées contrairement à la majorité du manuscrit, ce qui semble éventuellement indiquer qu'il s'agit d'une œuvre copiée. Cette hypothèse est renforcée par la présence d'un signe (+) qui semble correspondre à l'identification d'une faute de contrepoint⁸⁶.

L'œuvre se divise en deux sections : *romance* et *estribillo*. Le *romance* présente une alternance de passages en homophonie et des entrées en imitation, tandis que l'*estribillo* offre une alternance entre de solos, par les trois voix plus aigües, et des interventions à quatre voix homophoniques, à l'exception d'un passage contrepointique en imitation sur *Ai Jesus, que divino, que tierno. Ai Jesus, que divino, que hermoso*.

Texte

Transcription diplomatique	Solution éditoriale	Traduction française	Traduction portugaise
Romance <i>Sale alumbrando a la tierra el divino Pan del Cielo, echiso de libertades de todas almas el Dueño.</i>	Romance <i>Sale alumbrando a la tierra el divino pan del Cielo, echiso de libertades de todas Almas el Dueño.</i>	Romance Éclairant la terre sort Le divin Pain du Ciel, Charme de libertés, Le maître de toutes les âmes.	Romance <i>Sai iluminando a terra O divino Pão do Céu, Feitiço de libertades, De todas as almas o dono.</i>
Estribillo	Estribillo	Estribillo	Estribillo

⁸⁶ Pour un développement de cette position, et son possible rapport avec la lettre « M » dans le titre, voir « 7.3. Œuvres copiées ? » (vol. 1, p. 270).

16. Sale alumbrando a la tierra

<p><i>Oy que sale este pan de my vida del Alma dueño Salgan salgan bailando y dançando con Instrum[en]tos. Salga, salga bizarro pan de los cielos. Oy que sale este pan de my vida del Alma dueño. Salgan salgan bailando y dançando con Instrumentos. Salga, salga bizarro pan de los cielos. Q[ue] es S[e]ñor de my vida del Alma Dueño. Ai Jesus q[ue] divino q[ue] tierno, Ai Jesus q[ue] divino q[ue] hermoso. Salga, salga bizarro pan de los Cielos, Q[ue] es Señor de mi vida del Alma dueño. Salga, salga bizarro pan de los Cielos, Q[ue] es Señor de mi vida del Alma dueño.</i></p>	<p><i>Oy que sale este pan de my vida del Alma dueño, Salgan, salgan bailando y dançando con instrumentos. Salga, salga bizarro pan de los cielos. Oy que sale este pan de my vida del Alma dueño. Salgan salgan bailando y dançando con instrumentos. Salga, salga bizarro pan de los cielos. Que es Señor de my vida del Alma Dueño. Ai Jesus que divino, que tierno, Ai Jesus que divino, que hermoso. Salga, Salga bizarro pan de los Cielos, Que es Señor de mi vida del Alma dueño. Salga, Salga bizarro pan de los Cielos, Que es Señor de mi vida del Alma dueño.</i></p>	<p><i>Aujourd'hui que sort ce pain de ma vie, maître de l'Âme, Sortez, sortez en dansant avec des instruments. Sortez, sortez étrange pain des cieux. Aujourd'hui que sort ce pain de ma vie, maître de l'Âme, Sortez, sortez en dansant avec des instruments. Sortez, sortez étrange pain des cieux, Qui est le Seigneur de ma vie, le maître de l'Âme. Ô Jésus! Si divin, si doux ! Ô Jésus! Si divin, si beau ! Sortez, sortez étrange pain des cieux, Qui est le Seigneur de ma vie, le maître de l'Âme. Sortez, sortez étrange pain des cieux, Qui est le Seigneur de ma vie, le maître de l'Âme.</i></p>	<p><i>Hoje que sai este pão de minha vida, dono da Alma, Saíam, saíam bailando e dançando com instrumentos. Saia, saia bizarro pão dos céus. Hoje que sai este pão de minha vida, dono da Alma, saíam, saíam bailando e dançando com instrumentos. Saia, saia bizarro pão dos céus, Que é Senhor de minha vida, dono da Alma. Ai Jesus! Que divino, que terno. Ai Jesus! Que divino, que formoso. Saia, saia bizarro pão dos céus, Que é senhor de minha vida, dono da Alma. Saia, saia bizarro pão dos céus, Que é Senhor de minha vida, dono da Alma.</i></p>
---	---	--	---

Observations sur le texte

Le texte du présent *Vilancico* semble avoir été écrit pour les cérémonies du *Corpus Christi*, compte tenu de sa thématique. Dès son ouverture (« Sort éclairant la terre le pain divin du ciel »), l'auditeur comprend d'emblée l'éloge du pain consacré qui symbolise le corps du Christ, objet central des fêtes du Saint-Sacrement. Pour le fêter, le narrateur fait appel à des danses au son des instruments (« Sortez en dansant avec instruments »). Cette exaltation saisissante

renforce la possibilité, aux occasions plus festives, d'un accompagnement avec toute sorte d'instruments de la polyphonie vocale, bien que la source ne comporte aucune indication d'instrumentation.

La première section, en polyphonie à quatre voix, présente quatre vers (*quadra*) de huit syllabes métriques (*redondilla mayor*), ce qui est la caractéristique du *Romance*. La deuxième section, l'*estribillo*, peut être analysée selon une poésie plus libre composée de vers de cinq, de sept et de dix syllabes métriques.

Romance

<i>Sale alumbrando a la tierra</i>	8	[A 4]
<i>el divino pan del Cielo,</i>	8	
<i>echiso de libertades</i>	8	
<i>de todas Almas el Dueño.</i>	8	

Estribillo

<i>Oy que sale este pan de my vida,</i>	10	[1º Tiple Só]
<i>Del Alma dueño,</i>	5	
<i>Salgan, salgan bailando y dançando</i>	10	
<i>Con Instrumentos.</i>	5	
<i>Salga, salga bizarro pan de los cielos.</i>	10	[A 4]

<i>Oy que sale este pan de my vida</i>	10	[2º Tiple Só]
<i>Del Alma dueño.</i>	5	
<i>Salgan salgan bailando y dançando</i>	10	
<i>Con Instrumentos.</i>	5	
<i>Salga, salga bizarro pan de los cielos.</i>	10	[A 4]

<i>Que es Señor de my vida</i>	7	[Alto Só]
<i>del Alma Dueño.</i>	5	
<i>Que es Señor de my vida</i>	7	[A 4]
<i>del Alma Dueño.</i>	5	

<i>Ai Jesus que divino, que tierno,</i>	10	
<i>Ai Jesus que divino, que hermoso.</i>	10	

<i>Salga bizarro pan de los Cielos,</i>	10	
<i>Que es Señor de mi vida</i>	7	
<i>del Alma dueño.</i>	5	

Observations sur la source

Mesure	Voix	Commentaire
1.4	2 ^o Ti, Te	Signe + qui semble indiquer une faute de contrepoint : 8 ^{ve} par mouvement parallèle.
2.1	A, Te	Signe + qui semble indiquer une faute de contrepoint : 8 ^{ve} par mouvement parallèle.
6.3	1 ^o Ti, G	Signe + qui semble indiquer une faute de contrepoint : 8 ^{ve} par mouvement parallèle.
	1 ^o Ti, G	7 ^e avec le <i>guião</i> attaquée – possiblement une faute de copie. L'édition propose une octave avec le <i>guião</i> .
7.3	1 ^o Ti, A	Signe + qui semble indiquer une faute de contrepoint : unisson par mouvement parallèle.
7.2-9	A	Passage raturé à sec et réécrit une quinte au-dessus.
10.3	1 ^o Ti, Te	Signe + qui semble indiquer une faute de contrepoint : 8 ^{ve} par mouvement parallèle.
11.2	Te	Signe <i>://</i> : pour le texte <i>de todas Almas el Dueño</i> .
14	Te	Clé C3 et son armure écrites par-dessus une clé G2 et son armure.
31	G	◊ e fraîchement effacée et réécrite c [G].
52	A, G	Ecriture serrée et ajout d'une mesure sans dessin de la barre de mesure.
73-74	1 ^o Ti, A	Signe + qui semble indiquer une faute de contrepoint : 5 ^{te} parallèle.
91.3	1 ^o Ti, 2 ^o Ti, Te	Signe + qui semble indiquer une faute de contrepoint : 8 ^{ve} et 4 ^{te} parallèles.
	1 ^o Ti, Te	Chiffre 2 sur la portée, probablement pour confirmer que les ◊ dessinées sur la barre verticale contiennent deux ♯ ou éventuellement associé à la fragilité contrapuntique : 8 ^{ve} parallèle.
103.1	Te	♯ f raturée et inutilisée.
103.3	G	◊ noircie F [C] trouée.
104.1	1 ^o Ti, A, Te	◊ noircies trouées.
104.1-3	Te	◊ noircies F-G effacées à sec et inutilisées, provoquant un trou dans le support.

17. *Ai amores, Ai mi Dios*

Folio : 13v-15 ; 18v-20

Voix : 2 + *guião*Titre : *A Duo M. Romance*Incipit : *Ai amores Ai mi Dios*Clefs : *g2, c4, g2*

Signe de mensuration : C3

Ton : I

Transposition éditoriale : 5^{te} inférieureDescription : [*Vilancico*]

Commentaires

Cette pièce à deux voix écrites sur un *guião* est également sûrement dévotionnelle. Sa structure globale est déployée dans l'édition : *romance, estribillo, coplas* et *estribillo* (reprise signalée dans la source par des signes de congruences). S'il existait d'autres *coplas*, la forme se prolongerait encore comme suit : *coplas, estribillo, coplas, estribillo, etc.*

Comme pour l'œuvre « 16. *Sale alumbrando a la tierra* », ce *vilancico* présente plusieurs particularités dans l'écriture, marquées par le signe +, qui témoignent possiblement une appréciation du calligraphe envers une œuvre copiée⁸⁷.

Texte

Transcription diplomatique	Solution éditoriale	Traduction française	Traduction portugaise
Romance A Duo <i>Ai</i> ⁸⁸ <i>amores</i> ⁸⁹ , <i>Ai mi</i> ⁹⁰ <i>Dios</i> , <i>pues nel Alma</i> , <i>pues nel pecho</i> , <i>os tengo yo encerrado</i> <i>como</i> ⁹¹ <i>estai</i> <i>nel blanco velo</i> ⁹² .	Romance a duo <i>Ai amores, Ai mi Dios</i> , <i>pues nel Alma</i> , <i>pues nel pecho</i> , <i>os tengo yo encerrado</i> <i>como estais</i> <i>nel blanco velo</i> .	Romance a duo Ô amours, Ô mon Dieu, puisque dans l'Ame, puisque dans la poitrine, je les ai enfermé comme vous dans le voile blanc.	Romance a duo <i>Ai amores, Ai meu Deus</i> , <i>pois na Alma</i> , <i>pois no peito</i> , <i>os tenho eu encerrado</i> <i>como estais</i> <i>no branco véu</i> .
Estribillo a duo <i>Mueran Señores ya mis</i>	Estribillo a duo <i>Mueran Señores ya mis</i> <i>culpas</i>	Estribillo a duo Seigneurs, qu'aussitôt meurent mes péchés,	Estribillo a duo <i>Moram senhores já as</i> <i>minhas culpas</i> ,

⁸⁷ Pour une analyse de cette hypothèse, et de son possible rapport avec la lettre « M » présente dans le titre, voir le chapitre « 7.3. Œuvres copiées ? » (vol. 1, p. 270)

⁸⁸ Également écrit *Ay*.

⁸⁹ Également écrit *Amores*.

⁹⁰ Également écrit *my*.

⁹¹ Également écrit *Como*.

⁹² Également écrit *Velo*.

<i>culpas</i> ⁹³ <i>hazed vos divino Dueño; q[ue] mueran ya sin razones; y q[ue] vivan mis remedios.</i>	<i>hazed vos divino Dueño, que mueran ya sin razones, y que vivan mis remedios.</i>	faites-vous Maître divin. Qu'ils meurent à l'instant sans raisons, et que vivent mes remèdes.	<i>fazei-vos divino dono. Que morram já sem razões, e que vivam meus remédios.</i>
Coplas a Duo	Coplas a duo	Coplas a duo	Coplas a duo
<i>Ai Dios Amante,</i>	<i>Ai Dios amante,</i>	Ô Dieu Amant	<i>Ai Deus amante,</i>
<i>Ai Amor inmenso,</i>	<i>Ai amor inmenso,</i>	Ô Amour immense,	<i>Ai Amor imenso,</i>
<i>Ai quanto padeceis por min</i> ⁹⁴ ,	<i>Ai quanto padeceis por min,</i>	Ô que vous souffrez pour moi,	<i>Ai quanto padeceis por mim,</i>
<i>Ai</i> ⁹⁵ <i>amor, Ai amor,</i>	<i>Ai amor, Ai amor,</i>	Ô amour, Ô amour,	<i>Ai amor, Ai amor,</i>
<i>Ai quan poco por vos padesco.</i>	<i>Ai quan poco por vos padesco.</i>	Ô que je souffre si peu pour vous.	<i>Ai quão pouco por vós padeço.</i>

Observations sur le texte

Le narrateur, souffrant à cause de ses fautes, proclame la mort de ses péchés et exalte la vie de ses bonnes actions (remèdes). Ce texte pénitentiel présente en effet une thématique assez typique dans les formes vernaculaires dévotionnelles du baroque ibérique. À l'intérieur d'un autre *Cartapácio* nous rencontrons notamment une autre formule poétique similaire : *Muera la Culpa, Viva la gracia* (MM 49, f. 2).

Comme remarqué précédemment, la structure est la suivante : *romance – estribillo – coplas – estribillo*. Le *romance* est composé d'une *quadra* où chaque vers comporte huit syllabes métriques (*redondilla mayor*⁹⁶), sauf le premier qui a sept syllabes métriques (*italiano quebrado*⁹⁷, sachant que *Dios* représente une seule syllabe avec un diphtongue). Le *romance* est imparfait car il n'offre pas de rimes sur les vers paires. Le *estribillo* est également une *quadra* présentant la même imperfection cette fois-ci avec le premier vers dévoilant neuf syllabe métriques et toujours sans rime sur le vers paires. La *copla* à son tour présente une forme libre et inégale toutefois structurée par des anaphores marquées par l'exclamation « *Ai* » ponctuant les débuts de vers.

⁹³ Également écrit *Culpas*.

⁹⁴ Également écrit *my*.

⁹⁵ Également écrit *ay*.

⁹⁶ [Reginfo, 1595], p. 12.

⁹⁷ [Reginfo, 1595], p. 15.

Romance a duo

<i>Ai amores, Ai mi Dios,</i>	7
<i>pues nel Alma, pues nel pecho,</i>	8
<i>os tengo yo encerrado</i>	8
<i>como estais nel blanco velo.</i>	8

Estribillo a duo

<i>Mueran Señores ya mis culpas</i>	9
<i>hazed vos divino Dueño;</i>	8
<i>que mueran ya sin razones;</i>	8
<i>y que vivan mis remedios.</i>	8

Coplas

<i>Ai Dios amante,</i>	5
<i>Ai amor inmenso,</i>	6
<i>Ai quanto padeceis por min,</i>	8
<i>Ai amor, Ai amor,</i>	6
<i>Ai quan poco por vos padesco.</i>	9

Comme dans autres œuvres du MM 51, ici se trouvent quelques indices orthographiques qui témoignent de la possibilité d'un calligraphe portugais, notamment dans le mot *min* qui remplace l'ancienne orthographe castillane *my*⁹⁸.

Dans la source, les deux voix solistes présentent du texte.

Observations source

Mesure	Voix	Commentaire
4-5	–	Manque barre de mesure.
5.1	1 ^o Ti	∫ noircie ff [bb] trouée.
7.2-3	1 ^o Ti	∩ originale, absente dans le 2 ^o Tiple à la m. 9.
30.1-2	1 ^o Ti	∩ originale, absente dans le 2 ^o Tiple.
36	1 ^o Ti	Trou sur le texte <i>os tengo</i> .
38	2 ^o Ti	Pentagramme allongé à la plume par le calligraphe pour ajouter ∩ noircie <i>aa</i> .
41	1 ^o Ti	Texte corrigé et troué : <i>como</i> écrit par-dessus <i>estais</i>
42	G	∫ a [D] transformée en ∩. par rature simple de la hampe et ∩ D [G _o] fraîchement effacée.
46	1 ^o Ti, 2 ^o Ti	Signes de congruence (Cf m.133, fin de la <i>Copla</i>).

⁹⁸ Voir « 5.1.5. Orthographe » (vol. 1, p. 201).

17. *Ai amores, Ai mi Dios*

55	2 ^o Ti	Signe <i>://</i> : pour le texte <i>mueran, mueran y mis culpas</i> .
59	2 ^o Ti	Signe <i>://</i> : pour le texte <i>mueran</i> .
61.2	2 ^o Ti	Syllabe <i>es</i> de <i>Señores</i> oubliée.
62	2 ^o Ti	Deux <i>—</i> originales, la deuxième étant probablement une correction de la première.
65.3	2 ^o Ti	◦ noircie <i>aa</i> [<i>d</i>] trouée.
88	2 ^o Ti	Signe <i>//</i> : pour le texte <i>mis remedios</i> .
94.2	1 ^o Ti, 2 ^o Ti	Signes + sur ◦ noircie <i>g</i> [<i>c</i>] et sur ◦ <i>dd</i> [<i>g</i>] qui semblent identifier une faute de contrepoint (5 ^e parallèle entre les deux <i>tiples</i>).
96.2	1 ^o Ti	<i>ff</i> [<i>bb</i>] dans la source pose des problèmes harmoniques. Probablement une faute du calligraphe, l'édition propose <i>ee</i> [<i>aa</i>].
97.2-101	2 ^o Ti	Signe <i>//</i> : pour le texte <i>y que vivan mis remedios</i> .
103.3-108	1 ^o Ti	Texte <i>Amante Ai Amor</i> troué.
114.3	G	↓ <i>e</i> [<i>a</i>] effacée à sec.
121.2	1 ^o Ti	<i>—</i> originale.
133	G	Seule voix avec <i>↷</i> .
	1 ^o Ti, G	Signes de congruence : fin de la <i>Copla</i> et renvoi à l' <i>Estribillo</i> (m. 46).

18. *Rerum Deus tenax vigor*

Folio : 19v-20

Voix : 8 + *guião*Titre : *Anno de 1650. Himno da Noa A8*Incipit : *Rerum Deus tenax vigor*Clefs : *g2, c2, g2, c3, c4, c3, c2, g2, c4*

Signe de mensuration : C

Ton : IX

Transposition éditoriale : 5^{te} inférieure

Description : Hymne de l'office de None [Ascension]

Commentaires

Du f. 19v jusqu'au f. 33v se trouvent les pièces polyphoniques à huit voix destinées à l'office de None, vraisemblablement pour l'Ascension de 1650. C'est l'office avec la participation polyphonique la plus complète du MM 51, avant même celui des Matines de Noël de 1649.

Au sein du MM 51, cette œuvre est un exemple emblématique d'un témoignage d'intervention autographe, car son ouverture a souffert d'une révision compositionnelle. Sa version finale a clairement été réécrite par-dessus la première version⁹⁹.

Texte

Transcription diplomatique	Texte édité ¹⁰⁰	Traduction française ¹⁰¹	Traduction portugaise
<i>Rerum Deus tenax vigor</i> <i>immutus in te</i> <i>permanens.</i> <i>Lucis diurnæ tempora</i> <i>successibus determinans.</i>	<i>Rerum Deus tenax vigor,</i> <i>immutus in te</i> <i>permanens.</i> <i>Lucis diurnæ tempora</i> <i>successibus determinans.</i> <i>[Largire lumen vespere,</i> <i>Quo vita nusquam decidad,</i> <i>Sed præmium mortis</i> <i>sacrae</i> <i>Perennis instet gloria.</i>	O Dieu dont la puissance soutient tous les êtres, toujours immuable en votre essence, vous partagez le temps par les révolutions de la lumière du jour. Versez la lumière sur le soir de nos jours, que notre vie ne s'éloigne jamais d'elle, et qu'une gloire	Ó Deus, vigor perseverante das coisas, Que Imutável em Ti permaneces, Determinando mediante mudanças, Os intervalos da luz do dia. Concedei-nos um anoitecer luminoso Em que a vida não mais se extinga ; Antes seja a glória eterna O prémio de uma santa

⁹⁹ Voir « 6.2. Changements compositionnels : corrections, révisions, variantes » (vol. 1, p. 245).

¹⁰⁰ Restitution selon [*Liber Usualis*], p. 245, et selon le P-Cug MM 1.

¹⁰¹ Traduction française d'après l'Abbé Dom Prosper Gueranger de Solesmes : Dom Prosper Gueranger, *L'année Liturgique. Le Temps de Noël. Tome II- troisième édition*, Poitiers, Henri Oudin Libraire-Éditeur, 1873, p. 125.

18. *Rerum Deus tenax vigor*

	<p><i>Praesta, Pater piissime, Patrique cõmpar Unice, Cum Spiritu Paráclito, Régnans per ómne saeculum. Amen.]</i></p>	<p>immortelle soit la récompense d'une mort sainte. Exaucez-nous, Père très miséricordieux, Fils unique égal au Père, et vous, Esprit consolateur, qui régniez dans tous les siècles. Amen.</p>	<p>morte. Concedei-no-lo, Pai clementíssimo, Que reinais com Vosso Filho Unigénito E com o Espírito Paráclito pelos séculos sem fim. Amen.</p>
--	--	---	---

Observations sur le texte

Le présent texte constitue la première strophe de l'hymne de l'office de None, comme en témoigne le titre *Himno*, ce qui éloigne la possibilité que l'œuvre fasse fonction de motet. Cette pièce présente la mise en polyphonie de la première des trois strophes qui composent l'hymne complet¹⁰².

Observations sur la source

Mesure	Voix	Commentaire
1-2		Corrections avec ajout d'une mesure sans dessin de la barre de mesure.
1	2 ^o Ti	♪, ♩ aa et ♩ cc remplacées par deux ♩. aa [a] et ♩ aa [a].
2.1	2 ^o Ti	♩ cc (antérieurement appartenant à la m.1) transformée en ♩ cc [f].
3	2 ^o Ti	Note effacée, possiblement ♩ dd, et remplacée par ♩ g [c] et ♩ bb corrigée et transformée en cc [f] et liée à la m.4
3.1	G	♩ a effacée et remplacée par ♩ E [A].
6	1 ^o Ti	♩ remplacé par ♩ et ♩ ee [aa].
	1 ^o A	♩ remplacé par ♩ et ♩ bb [e].
	1 ^o Te	♩ remplacé par ♩ et ♩ e [a].
7-11	1 ^{er} chœur	Plusieurs ratures et réécriture complète.
7	2 ^o Ti	Notes raturées et remplacées par ♩.
	1 ^o A	♪, ♩ e et ♩ aa effacées et remplacées par deux ♩ cc-bb [f-e].
	1 ^o Ti	♪, ♩ (?) et ♩ ee raturées et remplacées par deux ♩ ee-ee [aa-aa].

¹⁰² Pour l'interprétation de deux strophes manquantes de l'hymne voir « 4.3. Hymnes » (vol. 1, p. 114) et « 11.2. La pratique de l'*alternatim* » (vol. 1, p. 363).

Apparats critiques

	1 ^o Te	Figures raturées (possiblement ζ , $\downarrow a$ et $\downarrow a$) effacées et remplacées par deux $\downarrow aa-g$ [d-c].
8	2 ^o Ti	Note raturées et remplacées par \blacktriangleright .
8.1	1 ^o Te	$\downarrow d$ remplacée par $\downarrow f$ [b].
8.3	1 ^o Ti, 1 ^o A	gg [cc] contre $g\#$ [c $\#$] , suivi de cadence archaïque 3M-5.
	1 ^o Ti	$\downarrow ee$ raturée et remplacée par $\downarrow gg$ [cc] par-dessus.
9.1	1 ^o Ti	$\downarrow ee$ raturée et remplacée par $\downarrow ff$ [bb] par-dessus.
	2 ^o Ti	$\downarrow cc$ effacée à sec et remplacée par deux $\downarrow aa-bb$ [d-e].
9	1 ^o Te	Deux \downarrow effacées avec peinture blanche et remplacée par $\downarrow d-c$ [G-F].
9.3	1 ^o A	Note raturée et annulée, possiblement $\downarrow b$.
10	1 ^o Ti	\circ sur la barre raturée et remplacé par \downarrow . dd [g] et vraisemblablement $\downarrow dd$ transformée en \downarrow et précédée par le point de \downarrow .
	1 ^o A	Notes illisibles raturées et annulées.
	1 ^o Te	Note effacée à la peinture blanche, possiblement $\circ f$, et remplacée par \downarrow . et $\downarrow G-G$ [C-C].
10.3	2 ^o Ti	Deux \downarrow raturées (vraisemblablement $aa-bb$) et remplacées par $\downarrow bb$ [e].
11	2 ^o Ti	Quatre notes raturées (possiblement $\downarrow cc$, deux $\downarrow bb-aa$ et $\downarrow bb$) et remplacées par $\circ cc$ [f].
	1 ^o A	Notes raturées et remplacées par $\circ g$ [c].
	1 ^o Te	$\circ e$ effacée et remplacée par c [F].
13	2 ^e chœur, G	\downarrow . et \downarrow transformées en deux \downarrow .
14	B, 2 ^o Te, G	\downarrow . et \downarrow transformées en deux \downarrow .
	3 ^o Ti	Trois notes raturées (vraisemblablement deux $\downarrow aa-cc$ et $\downarrow dd$) et remplacées par \downarrow . aa [d] et $\downarrow g$ [c].
14.3	2 ^o A	$\downarrow aa$ remplacée par . et deux $\downarrow e-d$ [a-G].
15.1	3 ^o Ti	$\downarrow cc$ raturée et remplacée par $\downarrow aa$ [d].
	2 ^o A	$\downarrow aa$ réécrite $\downarrow e$ [a].
	2 ^o Te	$\downarrow e$ raturée et remplacée par $\downarrow c$ [f].
19.3	G	ζ et $\downarrow G$ fraîchement effacés et remplacés par $\downarrow G$ [C].
20.4	1 ^o Te	Mot <i>succesibus</i> corrigé en <i>successibus</i> .
23.3	B	Début de dessin de note fraîchement effacée et $\downarrow a$ [D] dessinée par-dessus un \blacktriangleright .
25		Aucune voix ne présente \curvearrowright .

19. *Mirabilia testimonia tua*

Folio : 20-23

Titre : *Noa. A8. Psalmo 1º*

Clefs : *g2, c2, g2, c3, c4, c3, c2, g2, c4*

Ton : IX (*finalis G*)

Description : Psaume 118. IX, 1^{er} psaume pour l'office de None [Ascension]

Voix : 8 + *guião*

Incipit : *Declaratio sermonum tuorum*

Signe de mensuration : C

Transposition éditoriale : 4^{te} inférieure

Commentaires

À la suite de l'hymne pour l'office de None se trouvent les trois psaumes pour le même office, tous trois issus du psaume 118. Ces trois psaumes, spécifiques à l'office de None pour tous les jours, sont très probablement ici destinés au jour de l'Ascension¹⁰³. Le premier psaume présente trois sections en polyphonie organisée en double chœur : versets 2, 6-7, 11-13.

Texte

Transcription diplomatique	Solution éditoriale ¹⁰⁴	Traduction française ¹⁰⁵	Traduction portugaise
	[1] [<i>Mirabilia testimonia tua : ideo scrutata est ea anima mea.</i>]	[1] Quelle merveille, tes exigences, aussi mon âme les garde !	[1] Vossos testemunhos são admiráveis : por isso a minha alma os perscruta.
[2] <i>Declaratio sermonum tuorum illuminat & intellectum dat parvulis.</i>	[2] <i>Declaratio sermonum tuorum illuminat : et intellectum dat parvulis.</i>	[2] Déchiffrer ta parole illumine et les simples comprennent.	[2] Proferir as vossas palavras ilumina : e dá inteligência aos pequeninos.
	[3] [<i>Os meum aperui, et attraxi spiritum : quia mandata tua desiderabam.</i>]	[3] La bouche grande ouverte, j'aspire, assoiffé de tes volontés.	[3] Eu abri a minha boca e atraí o alento : porque desejava os vossos mandamentos.
	[4] [<i>Aspice in me, et miserere mei, secundum iudicium diligentium nomen tuum.</i>]	[4] Aie pitié de moi, regarde-moi : tu le fais pour qui aime ton nom.	[4] Olhai para mim e tende misericórdia de mim, segundo o juízo que usais para com aqueles

¹⁰³ Voir « 3.3. Office de None de l'Ascension » (vol. 1, p. 75).

¹⁰⁴ Texte absent de la source est restitué selon le [Liber Usualis], p. 246.

¹⁰⁵ Traduction française selon l'Association Épiscopale Liturgique pour les Pays Francophones. Page consultée le 25.08.2016 : <http://www.aelf.org/bible-liturgie/Ps/Psaume/chapitre/118>

			que amam o Vosso nome
	[5] [<i>Gréssus méos dirige sécundum elóquium túum: et non dominétur méi ómnis injustítia.</i>]	[5] Que ta promesse assure mes pas : qu'aucun mal ne triomphe de moi !	[5] Encaminhai os meus passos segundo a Vossa palavra : e não seja eu dominado por injustiça alguma.
[6] <i>Redime me a calúniis hominum: ut custodiam mandata tua.</i>	[6] <i>Redime me a calúniis hominum : ut custodiam mandata tua.</i>	[6] Rachète-moi de l'oppression des hommes, que j'observe tes préceptes.	[6] Redimi-me das injúrias dos homens : para que eu guarde os Vossos mandamentos.
[7] <i>Faciem tuam illumina super servum tuum: & doce me iustificationes tuas.</i>	[7] <i>Faciem tuam illumina super servum tuum : et doce me iustificationes tuas.</i>	[7] Pour ton serviteur que ton visage s'illumine : apprends-moi tes commandements.	[7] Fazei brilhar o Vosso rosto sobre o vosso servo : e ensinai-me as vossas justificações.
	[8] [<i>Exitus aquárum deduxérunt óculi méi : quia non custodiérunt légem túam.</i>]	[8] Mes yeux ruissellent de larmes car on n'observe pas ta loi.	[8] Rios de lágrimas derramaram meus olhos : porque não guardaram a Vossa lei.
	[9] [<i>Jústus es Dómine : et réctum iudicium túum.</i>]	[9] Toi, tu es juste, Seigneur, tu es droit dans tes décisions.	[9] Vós sois justo, Senhor : e é recto o Vosso julgamento.
	[10] [<i>Mandásti justítiam testimónia túa : et veritátem túam nímis.</i>]	[10] Tu promulgues tes exigences avec justice, avec entière fidélité.	[10] Confiastes-nos a vossa justiça, os teus preceitos e a vossa verdade.
[11] <i>Tabescere me fecit zelus meus. quia obliti sunt verba tua inimici mei.</i>	[11] <i>Tabescere me fecit zelus meus : quia obliti sunt verba tua inimici mei.</i>	[11] Quand mes oppresseurs oublient ta parole, une ardeur me consume.	[11] O meu zelo me tem feito consumir, pois meus inimigos esqueceram as vossas palavras.
[12] <i>Ignitum¹⁰⁶ eloquium tuum vehementer & servus tuus dilexit illud.</i>	[12] <i>Ignitum eloquium tuum vehementer : et servus tuus dilexit illud.</i>	[12] Ta promesse tout entière est pure, elle est aimée de ton serviteur.	[12] A vossa palavra é profundamente ardente ; vosso servo a tem amado.
[13] <i>Adolescentulus sum ego & contemptus iustificationes tuas non sum oblitus.</i>	[13] <i>Adolescentulus sum ego et contemptus: iustificationes tuas non sum oblitus.</i>	[13] Moi, le chétif, le méprisé, je n'oublie pas tes préceptes.	[13] Sou um rapazinho desprezível : não esqueci as vossas justificações.
	[14] [<i>Justítia túa, justítia in ætérnum:</i>]	[14] Justice éternelle est ta justice, et vérité,	[14] A vossa justiça, a vossa justiça é para

¹⁰⁶ Également écrit en minuscules *ignitum*.

19. *Mirabilia testimonia tua*

	<i>et lex túa véritas.]</i>	ta loi.	sempre ; e a vossa lei é a verdade.
	[15] [<i>Tribulatio et angústia invenérunt me: mandáta túa meditatio méa est.</i>]	[15] La détresse et l'angoisse m'ont saisi ; je trouve en tes volontés mon plaisir.	[15] A tribulação e a angústia encontraram-me. Vossos mandamentos são a minha meditação.
	[16] [<i>Aéquitas testimónia túa in ætérnum: intelléctum da Mihi, et vívam.</i>]	[16] Justice éternelle tes exigences ; éclaire-moi, et je vivrai.	[16] Os vossos testemunhos são equidade para sempre ; dai-me a inteligência deles e viverei.
	[17] [<i>Gloria Patri et filio et spiritui sancto.</i>]	[17] Gloire au Père, et au Fils, et au Saint-Esprit.	[17] Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo
	[18] [<i>Sicut erat in principiu, et nunc, et semper et in sæcula sæculorum. Amen.</i>]	[18] Comme il était au commencement, maintenant et toujours, pour les siècles des siècles. Amen.	[18] Como era no princípio agora e sempre e pelos séculos dos séculos. Amen.

Observations sur le texte

Le présent texte constitue la section IX du psaume 118, premier de l'office de None. Des seize versets qui forment l'intégralité du psaume seulement six sont ici mis en polyphonie. Concernant l'exécution des versets manquants voir « 11.2. La pratique de l'*alternatim* ».

Observations sur la source

Mesure	Voix	Commentaire
7.1	3 ^o Ti	— semble attribuée à m. 6.4-7.1 mais la prosodie et le dessin mélodique nous mènent à proposer son emplacement sur m. 7.1-2.
7.3-4	3 ^o Ti	Deux ♫cc-gg [g-dd] trouées et ♫cc effacée à sec et remplacée par ♫gg [dd].
8.1-2	3 ^o Ti	♫. et ♫ dd-dd effacées à sec et remplacées par gg-ff [dd-cc].
8.3	2 ^o Te	♫c effacée à sec et remplacée par ♫e [b].
13.3	1 ^o Te	Signe ://: pour le texte <i>dat parvulis</i> .
14.4	1 ^o Te	Signe ://: pour le texte <i>dat parvulis</i> .
22.1	3 ^o Ti	♫ remplacé par silence de ♫ et ♫g [d] (dessinée par-dessus le ♫).
22.4	3 ^o Ti	Note effacée à sec et annulée, possiblement minime g ou aa.

Apparats critiques

23.1	3 ^o Ti	Deux ♪ raturées et effacées à sec deux fois <i>ee-ee</i> et <i>cc-cc</i> , et remplacées par ♪. <i>dd</i> [<i>aa</i>].
23.2	2 ^o Ti	♪ <i>cc</i> [<i>g</i>] trouée.
24.4	1 ^o Te	♪ <i>a</i> [<i>E</i>] trouée.
26	1 ^o A	◦ <i>bb</i> [<i>f</i>] redessinée possiblement pour clarifier son emplacement.
30.1	2 ^o A	♪ <i>cc</i> [<i>g</i>] effacée et redessinée sur m. 31.1.
31	1 ^o Te	Le mot <i>jllumina</i> a été vraisemblablement corrigé pour <i>illumina</i> .
35.3	1 ^o A	♪ <i>g</i> (vraisemblablement pointée) remplacée par ♪. et ♪ <i>g-aa</i> [<i>d-e</i>].
35.4	2 ^o Ti	♪ <i>cc</i> [<i>g</i>] redessinée sur la barre, possiblement pour clarifier son emplacement.
39.4	2 ^o Ti	♪ croches <i>g-aa</i> fraîchement effacées et remplacées par <i>aa-bb</i> [<i>e-f</i>].
40.1	2 ^o Ti	♪ <i>bb</i> fraîchement effacée et remplacée par <i>cc</i> [<i>g</i>].
50.4	B	♪ <i>C</i> (sur la barre) fraîchement effacée et remplacée par <i>c</i> [<i>G</i>].
53.1	1 ^o Ti	♪. <i>ff</i> [<i>cc</i>] redessinée.
59.4	2 ^o Ti	♪ <i>bb</i> remplacée par deux ♪ <i>g-g</i> [<i>d-d</i>] par-dessus.
61	G	Deux ♪ <i>D-D</i> effacées à sec et remplacées par <i>F-F</i> [<i>C-C</i>].
62.1-2	G	Deux ♪ <i>C-D</i> fraîchement effacées et remplacées par <i>E-F</i> [<i>B-C</i>].
63	G	Seule une ♪ <i>G</i> [<i>D</i>] est écrite dans la mesure, la deuxième ayant été vraisemblablement oubliée. L'édition propose de restituer une deuxième ♪ <i>G</i> [<i>D</i>].
70.4	1 ^o Te	Signe <i>://</i> : pour le texte <i>dilexit illud</i> .
	1 ^o Te	Une partie de la hampe vers le bas est effacée à sec.
71.4	2 ^o A	♪ <i>g</i> effacée à sec et remplacée par ♪ <i>cc</i> [<i>g</i>].
	2 ^o Te	♪ <i>e</i> effacée à sec et remplacée par ♪ <i>g</i> [<i>d</i>].
	B	Signe <i>://</i> : pour le texte <i>dilexit illud</i> .
72.1-2	2 ^o A	♪ <i>cc</i> effacée à sec et remplacée par ♪ <i>dd</i> [<i>aa</i>] et ♪ <i>dd</i> effacée à sec et remplacée par ♪ <i>cc</i> [<i>g</i>].
72.1	2 ^o Te	♪ <i>e</i> effacée à sec et remplacée par ♪ <i>g</i> [<i>d</i>].
73.4	B	Signe <i>://</i> : pour le texte <i>dilexit illud</i> .
78.1	G	♪ <i>G</i> effacée à sec et remplacée par ♪ <i>b</i> [<i>F</i>].
86.1	G	♪ <i>d</i> fraîchement effacée et encore à sec, et remplacée par ♪ <i>D</i> [<i>A</i>].
89.1	1 ^o Te	♪ <i>F</i> [<i>C</i>] redessinée.
91.2	2 ^o Ti	Signe <i>://</i> : pour le texte <i>non sum oblitus</i> .
92.2	B	Signe <i>://</i> : pour le texte <i>non sum oblitus</i> .
	G	♪ <i>C</i> trouée.

20. *Clamavi in toto corde meo*

Folio : 23v-31

Titre : 2^e Psalmo

Clefs : *g2, c2, g2, c3, c4, c3, c2, g2, c4*

Ton : VIII (*finalis G*)

Description : Psaume 118. X, 2^e psaume pour

l'office de None [Ascension]

Voix : 8 + *guião*

Incipit : *Clamavi in toto corde meo*

Signe de mensuration : C3 - C

Transposition éditoriale : 4^{te} inférieure

Commentaire

À la suite du premier psaume de l'office de pour la None se trouve le deuxième psaume. Occupant seize pages, c'est l'œuvre la plus longue du MM 51, avec la totalité des versets et doxologie mis en polyphonie.

Texte

Transcription diplomatique	Solution éditoriale	Traduction française ¹⁰⁷	Traduction portugaise
[1] <i>Clamavi in toto corde meo exaudi me Domine justificationes¹⁰⁸ tuas requiram.</i>	[1] <i>Clamavi in toto corde meo exaudi me Domine : justificationes tuas requiram.</i>	[1] J'appelle de tout mon cœur : réponds-moi ; je garderai tes commandements.	[1] De todo o coração eu clamei, ouvi-me, Senhor : as vossas justificações eu buscarei.
[2] <i>Clamavi ad te saluum me fac, ut custodiam mandata tua.</i>	[2] <i>Clamavi ad te saluum me fac : ut custodiam mandata tua.</i>	[2] Je t'appelle, Seigneur, sauve-moi ; j'observerai tes exigences.	[2] A vós clamei : salvai-me, para que eu guarde os vossos mandamentos.
[3] <i>Præveni in maturitate, & clamavi: quia in verba tua supersperavi.</i>	[3] <i>Præveni in maturitate, et clamavi : quia in verba tua supersperavi.</i>	[3] Je devance l'aurore et j'implore : j'espère en ta parole.	[3] Apressei-me com toda a prontidão e clamei, porque na vossa palavra eu pus minha esperança.
[4] <i>Prævenerunt oculi mei ad te diluculo ut meditarer eloquia tua.</i>	[4] <i>Prævenerunt oculi mei ad te diluculo : ut meditarer eloquia tua.</i>	[4] Mes yeux devancent la fin de la nuit pour méditer sur ta promesse.	[4] Desde o romper do dia os meus olhos se voltaram para vós, para

¹⁰⁷ Traduction française selon l'Association Épiscopale Liturgique pour les Pays Francophones. Page consultée le 25.08.2016 : <http://www.aelf.org/bible-liturgie/Ps/Psaume/chapitre/118>

¹⁰⁸ Également écrit *iustificationes*.

<p>[5] <i>Vocem meam audi secundum¹⁰⁹ misericordiam tuam Domine & secundum iudicium tuum vivifica me.</i></p> <p>[6] <i>Apropinquaverunt persequentes me iniquitati, a lege autem tua longe facti sunt.</i></p> <p>[7] <i>Propé es tu Domine & omnes viæ tuæ veritas.</i></p> <p>[8] <i>Initio cognovi de testimoniis tuis. Quia in æternum fundasti ea.</i></p> <p>[9] <i>Vide humilitatem meam & eripe me: quia legem tuam non sum oblitus.</i></p> <p>[10] <i>Judica iudicium¹¹⁰ meum & redime me, Propter eloquium tuum vivifica me.</i></p> <p>[11] <i>Longe á peccatoribus salus: quia iustificationes tuas non exquisierunt.</i></p> <p>[12] <i>Misericordiæ tuæ multæ Domine Secundum iudicium tuum vivifica me.</i></p> <p>[13] <i>Multi qui persequuntur me,</i></p>	<p>[5] <i>Vocem meam audi secundum misericordiam tuam Domine : et secundum iudicium tuum vivifica me.</i></p> <p>[6] <i>Apropinquaverunt persequentes me iniquitati : a lege autem tua longe facti sunt.</i></p> <p>[7] <i>Propé es tu Domine : et omnes viæ tuæ veritas.</i></p> <p>[8] <i>Initio cognovi de testimoniis tuis : Quia in æternum fundasti ea.</i></p> <p>[9] <i>Vide humilitatem meam et eripe me : quia legem tuam non sum oblitus.</i></p> <p>[10] <i>Judica iudicium meum et redime me : propter eloquium tuum vivifica me.</i></p> <p>[11] <i>Longe á peccatoribus salus : quia iustificationes tuas non exquisierunt.</i></p> <p>[12] <i>Misericordiæ tuæ multæ Domine : secundum iudicium tuum vivifica me.</i></p> <p>[13] <i>Multi qui persequuntur me,</i></p>	<p>[5] Dans ton amour, Seigneur, écoute ma voix : selon tes décisions fais-moi vivre !</p> <p>[6] Ceux qui poursuivent le mal s'approchent, ils s'éloignent de ta loi.</p> <p>[7] Toi, Seigneur, tu es proche, tout dans tes ordres est vérité.</p> <p>[8] Depuis longtemps je le sais : tu as fondé pour toujours tes exigences.</p> <p>[9] Vois ma misère : délivre-moi ; je n'oublie pas ta loi.</p> <p>[10] Soutiens ma cause : défends-moi, en ta promesse fais-moi vivre !</p> <p>[11] Le salut s'éloigne des impies qui ne cherchent pas tes commandements.</p> <p>[12] Seigneur, ta tendresse est sans mesure : selon ta décision fais-moi vivre !</p> <p>[13] Ils sont nombreux mes persécuteurs, mes</p>	<p>meditar na vossa palavra.</p> <p>[5] Ouvi a minha voz, Senhor, segundo a vossa misericórdia ; Vivificai-me segundo a vossa justiça.</p> <p>[6] Aproximam-se de mim os que me preseguem na iniquidade : da vossa lei se desviaram.</p> <p>[7] Mas vós, Senhor, estais perto, e todos os vossos caminhos são a verdade.</p> <p>[8] Há muito conheço os vossos testemunhos, pois vós os fundastes para sempre.</p> <p>[9] Vede a minha fraqueza e erguei-me, porque não esqueci a vossa lei.</p> <p>[10] Julgai a minha causa e redimi-me, por causa da vossa palavra, vivificai-me</p> <p>[11] Longe dos pecadores está a salvação, pois eles não observam as vossas leis.</p> <p>[12] São muitas, Senhor, as vossas misericórdias ; dai-me a vida segundo o vosso julgamento.</p> <p>[13] Muitos são os que me perseguem e me oprimem, mas não me</p>
--	---	--	---

¹⁰⁹ Également écrit *secundū*.

¹¹⁰ Également écrit *iudicium* et *Judicium*.

<p><i>& tribulant me :</i> <i>á testimoniis tuis non declinávi.</i></p> <p>[14] <i>Vidi prevaricantes, & tabescebam:</i> <i>quia eloquia tua non custodierunt.</i></p> <p>[15] <i>Vide quoniam mandata tua dilexi Domine, in misericordia tua vivifica me.</i></p> <p>[16] <i>Principium verborum tuorũ veritas: in æternum omnia iudicia iustitiæ tuæ.</i></p> <p>[17] <i>Gloria Patri & filio & spiritui sancto.</i></p> <p>[18] <i>Sicut erat in principiu, & nunc, & semper & in sæcula sæculorum. Amen.</i></p>	<p><i>et tribulant me :</i> <i>á testimoniis tuis non declinávi.</i></p> <p>[14] <i>Vidi prevaricantes, et tabescebam :</i> <i>quia eloquia tua non custodierunt.</i></p> <p>[15] <i>Vide quoniam mandata tua dilexi Domine : in misericordia tua vivifica me.</i></p> <p>[16] <i>Principium verborum tuorum veritas : in æternum omnia iudicia iustitiæ tuæ.</i></p> <p>[17] <i>Gloria Patri et filio et spiritui sancto.</i></p> <p>[18] <i>Sicut erat in principiu, et nunc, et semper et in sæcula sæculorum. Amen.</i></p>	<p>opresseurs ; je ne dévie pas de tes exigences.</p> <p>[14] J'ai vu les renégats : ils me répugnent, car ils ignorent ta promesse.</p> <p>[15] Vois combien j'aime tes préceptes, Seigneur, fais-moi vivre selon ton amour !</p> <p>[16] Le fondement de ta parole est vérité ; éternelles sont tes justes décisions.</p> <p>[17] Gloire au Père, et au Fils, et au Saint-Esprit.</p> <p>[18] Comme il était au commencement, maintenant et toujours, pour les siècles des siècles. Amen.</p>	<p>afastei dos vossos preceitos.</p> <p>[14] Vi os que prevaricavam e ficava consumido, pois não guardavam as vossas palavras.</p> <p>[15] Vede como tenho amado os vossos preceitos, Senhor, e dai-me a vida pela vossa misericórdia.</p> <p>[16] O princípio das vossas palavras é a verdade ; todos os juízos da vossa justiça são para sempre.</p> <p>[17] Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo</p> <p>[18] Como era no princípio, agora e sempre e pelos séculos dos séculos. Amen.</p>
--	---	---	--

Observations sur le texte

Le présent texte constitue la section X du psaume 118. Cette œuvre polyphonique présente la totalité du texte *ad longum* et a la particularité d'être le seul des trois psaumes pour l'office de None dans le MM 51 à présenter la doxologie en polyphonie. Concernant l'interprétation de versets manquants dans les autres psaumes voir « 11.2. La pratique de l'*alternatim* ».

Observations sur la source

Mesure	Voix	Commentaire
5.2	G	♩. G [D] noircie trouée.
7-8.1	G	≡ G [D] noircie trouée.
9	G	♩ a [E] et ♩ F [C] noircies trouées.

Apparats critiques

18.2	1 ^o A	◦ noircie <i>g</i> effacée à sec et remplacée par <i>e</i> [b].
	2 ^o Te	∫ <i>d</i> remplacée par <i>e</i> [b] redessinée par-dessus.
18.3-19.1	2 ^o Te	◦ <i>aa</i> dessinée par deux ∫ liées, contrairement à l'habitude d'être écrite sur la barre de mesure.
19.1	3 ^o Ti	≡ ajouté <i>a posteriori</i> .
19.2	3 ^o Ti	∫ <i>aa</i> [e] vraisemblablement ajoutée <i>a posteriori</i> .
19.3-20.1	3 ^o Ti	◦ <i>aa</i> dessinée par deux ∫ liées, contrairement à l'habitude d'être écrite sur la barre de mesure.
27.2	1 ^o A	∫ <i>aa</i> redessinée <i>g</i> [d] par-dessus.
50	B	Indication 50 : comptage des mesures (voir mesures multiples de 50).
54.2	2 ^o Te	Quatre ♪ blanches groupées, éditées ∫ liées.
69.2	1 ^o Te	∫ <i>f</i> [c] transformée en ◦ par la rature de la hampe.
70.2	2 ^o Ti	∫ <i>dd</i> [<i>aa</i>] transformée en ◦ par la rature de la hampe.
	1 ^o Ti	∫ <i>ff</i> [<i>cc</i>] transformée en ◦ par la rature de la hampe.
72	2 ^o Ti	◦ <i>cc</i> transformée en ◦ et ∫ <i>cc-cc</i> [<i>g-g</i>].
82.2	2 ^o Te	◦ <i>g</i> [d] noircie trouée.
83	2 ^o Ti	Début de dessin de <i>dd</i> effacé et remplacée par ◦ <i>dd</i> [<i>aa</i>].
84	1 ^o Te, B	Seules voix avec ☺.
98.1-99.1	G	≡ <i>a</i> fraîchement effacée et remplacée par ◦ <i>a</i> [E] et ∫ <i>D</i> [A].
100	B	Indication 50 : comptage des mesures (voir mesures multiples de 50).
100.1	G	Début de dessin de <i>b</i> remplacé par ∫ <i>d</i> [<i>a</i>] par-dessus.
103.3	2 ^o A	∫ <i>aa</i> remplacée par <i>g</i> [d] par-dessus.
108.2	2 ^o Ti	♪ <i>ee</i> remplacée <i>dd</i> [<i>aa</i>] par-dessus.
111	1 ^o Te, B	Seules voix avec ☺.
113.2	2 ^o Ti	◦ <i>gg</i> [<i>dd</i>] noircie trouée.
121.3	1 ^o Ti	◦ <i>ee</i> sur la barre raturée et remplacée par ∫ <i>ee</i> [<i>bb</i>].
	1 ^o A	◦ <i>g</i> sur la barre raturée et remplacée par ∫ <i>g</i> [d].
122.2	1 ^o Ti	◦ <i>ee</i> raturée et remplacée par ≡.
	1 ^o A	◦ <i>g</i> raturée et remplacée par ≡.
125	G	◦ <i>c</i> effacée et remplacée par ∫ et ◦ <i>f-f</i> [<i>c-c</i>].
127.2	2 ^o A	◦ <i>g</i> [d] noircie remplacée par ∫ et ∫ <i>g-g</i> [<i>d-d</i>].
146	1 ^o Te, B	Seules voix avec ☺.

20. *Clamavi in toto corde meo*

	1 ^o Te	Témoignage de la technique de dessin de la portée ¹¹¹ .
150	B	Indication 50 : comptage des mesures (voir également autres mesures multiples de 50).
162.3	1 ^o Te	Texte & remplacé par <i>viæ</i> par-dessus.
162.3	1 ^o Te	↓ <i>G</i> effacée et remplacée par le . de la ◦. <i>G</i> [<i>D</i>] précédente.
163	1 ^o Te	Vraisemblablement ◦ <i>E</i> [<i>B</i>] transformée en ↓ par l'addition de la hampe et ↓ <i>E</i> [<i>B</i>] transformée en [<i>B</i>] par la rature simple de la hampe.
164	G	# effacé à sec et ◦ <i>E</i> effacée à sec et remplacée par <i>G</i> [<i>D</i>].
167.2	G	↓ <i>c</i> effacée et remplacée par <i>C</i> [<i>G</i>].
170.3	2 ^o A	◦ <i>dd</i> [<i>a</i>] noircie sur la barre trouée.
172	2 ^o A	Trois ↓ <i>aa-bb-cc</i> corrigées en <i>g-aa-bb</i> [<i>d-e-f</i>] par-dessus.
173.1	2 ^o A	Ligne supplémentaire fraîchement effacée.
174	B	Signe <i>://</i> : pour le texte <i>de testimoniis tuis</i> .
185	3 ^o Ti	◦ et ↓ <i>ee-ee</i> raturées et remplacées par <i>dd-dd</i> [<i>aa-aa</i>].
	2 ^o A	◦ et ↓ <i>cc-cc</i> raturées et remplacées par <i>aa-aa</i> [<i>e-e</i>].
	2 ^o Te	◦ et ↓ <i>g-g</i> transformées en <i>f-f</i> [<i>c-c</i>].
	B	◦ et ↓ <i>c-c</i> transformées en <i>d-d</i> [<i>a-a</i>].
	G	◦ et ↓ <i>G-G</i> raturées et remplacées par <i>D-D</i> [<i>A-A</i>]. Changement d'un accord en <i>C</i> [<i>G</i>] (2 ^e inversion) par accord en <i>D</i> [<i>A</i>].
200	B	Indication 50 : comptage des mesures (voir mesures multiples de 50).
201.2	1 ^o Te	Vraisemblablement le texte & est corrigé <i>Judicium</i> par-dessus.
205	2 ^o Te	Début de dessin de ↓ <i>d</i> effacé.
211.1	2 ^o A	↓ <i>cc</i> transformée en <i>bb</i> [<i>f</i>] par-dessus.
228.1	3 ^o Ti	▬ remplacée par ↓ <i>cc</i> [<i>g</i>].
228.2	1 ^o A	◦ <i>g</i> noircie effacée à sec et remplacée par <i>aa</i> [<i>e</i>].
229.1	3 ^o Ti	↓ <i>cc</i> effacée et annulée.
229.2	3 ^o Ti	◦ <i>ff</i> [<i>cc</i>] transformée en ↓ par l'ajout de la hampe.
239.1	B	▬ transformé en ▬ .
241.1	B	◦ noircie <i>G</i> [<i>D</i>] trouée.
242.2	1 ^o Te	◦ noircie <i>F</i> [<i>C</i>] trouée.
245.3	1 ^o Te	↓ <i>c</i> effacée à sec et corrigée en ↓ <i>d</i> [<i>a</i>] par-dessus.

¹¹¹ Voir « 5.1.1. Portées » (vol. 1, p. 179).

Apparats critiques

246.1	3 ^o Ti	♪ <i>bb</i> transformée en ♯ <i>aa</i> [e] par-dessus.
250	B	Indication 50 : comptage des mesures (voir mesures multiples de 50).
254	1 ^o Te, B	Seules voix avec ♪.
263	G	♯ effacée à sec et remplacée par ♯ <i>F</i> [C].
273	G	♪ <i>D</i> et ♯ <i>G</i> noircies raturées et remplacées par ♯ <i>D</i> [A] noircie.
273.2	2 ^o A	♯ noircie <i>dd</i> [<i>aa</i>] trouée.
274.2	2 ^o A	♯ noircie <i>bb</i> [<i>ff</i>] trouée.
291.3	B	Texte <i>tuorum</i> écrit après par-dessus <i>verborum</i> .
299	G	♯ noircie <i>F</i> # [C #] trouée.
300	B	Indication 50 : comptage des mesures (voir mesures multiples de 50).
302	1 ^o Ti, 1 ^o A	Trois ♯ [sic], au contraire de toutes les autres voix qui pour le même motif <i>justitiæ</i> présentent ♯. ♯. ♯.
302.1	3 ^o Ti	Début de dessin de <i>dd</i> fraîchement effacé et remplacé par ♯ <i>dd</i> [<i>aa</i>].
304		Toutes les voix avec ♪.
305-307	tt les voix	Corrections qui amènent à un contrepoint décalé et dissonant. L'édition propose respecter la correction sur 1 ^o A et maintenir ce qui semble être la première version avant correction dans les autres voix.
314.4	B	♪ <i>F</i> fraîchement effacée et remplacée par ♯ <i>G</i> [<i>D</i>].
317.2	2 ^o Ti	♪ <i>dd</i> effacée et remplacée par ♯ <i>ee</i> [<i>bb</i>].
318.3	1 ^o Te	♪ <i>d</i> effacée et remplacée par ♯ <i>d</i> [<i>a</i>] sur la barre de mesure.
321	2 ^o Ti	♯ et ♯ remplacés par ♯ et deux ♯ <i>ee-cc</i> [<i>bb-g</i>] (<i>Amen</i> en solo avant les <i>tutti</i> homophones finaux).
323		Toutes les voix avec ♪.

21. *Principes persecuti*

Folio : 31v-32v

Titre : 3^e *Psalm*

Clefs : *g2, c2, g2, c3, c4, c3, c2, g2, c4*

Ton : VIII (*finalis G*)

Description : Psaume 118. XI, 3^e *psaume* pour l'office de None, [Ascension]

Voix : 8 + *guião*

Incipit : *Pax multa*

Signe de mensuration : C

Transposition éditoriale : 4^{te} inférieure

Commentaire

À la suite de « 20. *Clamavi in toto corde meo* » se trouve le troisième psaume pour l'office de None. Contrairement au deuxième psaume, seuls trois versets du texte sont mis en polyphonie. Chacun d'eux a la particularité d'avoir le ton psalmodique clairement exposé en valeurs longues dans une des voix : au 2^o *Tiple* dans le verset [5] ; au 2^o *Alto* dans le verset [10] ; et au 2^o *Tenor* dans verset [15].

Texte

Transcription diplomatique	Solution éditoriale ¹¹²	Traduction française ¹¹³	Traduction portugaise
	[1] [<i>Principes persecuti sunt me gratis : et a verbis tuis formidavit cor meum.</i>]	[1] Des grands me persécutent sans raison ; mon cœur ne craint que ta parole.	[1] Os príncipes me perseguiram sem razão: mas o meu coração reverencia as vossas palavras.
	[2] [<i>Laetabor ego super eloquia tua : sicut qui invenit spolia multua.</i>]	[2] Tel celui qui trouve un grand butin, je me réjouis de tes promesses.	[2] Encontro a alegria na vossa palavra, como quem acha muitos despojos.
	[3] [<i>Iniquitatem odi habui, et abominatus sum : legem autem tuam dilexi.</i>]	[3] Je hais, je déteste le mensonge ; ta loi, je l'aime.	[3] Odiei o mal e detestei-o, mas amei a vossa lei.
	[4] [<i>Sépties in die laudem dixi tibi, super iudicia</i>	[4] Sept fois chaque jour, je te loue pour tes justes décisions.	[4] Sete vezes ao dia vos dirigi louvores, sobre os juízos da vossa justiça,

¹¹² Texte absent de la source est restitué d'après le [Liber Usualis], p. 247.

¹¹³ Traduction française selon l'Association Épiscopale Liturgique pour les Pays Francophones. Page consultée le 25.08.2016 : <http://www.aelf.org/bible-liturgie/Ps/Psaume/chapitre/118>

Apparats critiques

<p>[5] <i>Pax multa diligentibus legem tuam : & non est illis scandalum.</i></p>	<p><i>justitiæ tuæ.]</i> [5] <i>Pax multa diligentibus legem tuam : et non est illis scandalum.</i> [6] [<i>Expectábam salutáre túum Dómine : et mandáta túa diléxi.</i>] [7] [<i>Custodívit ánima méa testimónia túa : et diléxit éa veheménter.</i>] [8] [<i>Servávi mandáta túa et testimónia túa : quia ómnes víæ méæ in conspéctu túo.</i>] [9] [<i>Appropínquet deprecátio méa in conspéctu túo Domine : juxta éloqium túum éripe me.</i>]</p>	<p>[5] Grande est la paix de qui aime ta loi ; jamais il ne trébuche. [6] Seigneur, j'attends de toi le salut : j'accomplis tes volontés. [7] Tes exigences, mon âme les observe : oui, vraiment, je les aime. [8] J'observe tes exigences et tes préceptes : toutes mes voies sont devant toi. [9] Que mon cri parvienne devant toi, éclaire-moi selon ta parole, Seigneur.</p>	<p>[5] Paz profunda para os que amam a vossa lei; para eles não há tropeço. [6] Eu esperava a vossa salvação, Senhor, e amei os vossos mandamentos. [7] A minha alma guardou os vossos testemunhos e amou-os profundamente. [8] Observei os vossos mandamentos e os vossos testemunhos, porque todos os meus caminhos são na vossa presença. [9] Chegue a minha súplica à vossa presença, Senhor. Levantai-me segundo a vossa palavra.</p>
<p>[10] <i>Intret postulatio mea in conspectu tuo : Secundum eloquium tuum eripe me.</i></p>	<p>[10] <i>Intret postulatio mea in conspectu tuo : Secundum eloquium tuum eripe me.</i> [11] [<i>Eructábunt lábia méa hymnum, cum docúerisme justificationes tuas.</i>] [12] [<i>Pronuntiábit língua méa elóquium túum : quia omnia mandáta túa aéquitas.</i>] [13] [<i>Fíat mánus túa ut sálvet me : quóniam mandáta túa elégi.</i>] [14] [<i>Concupívi salutáre túum Dómine : et lex túa meditátio méa est.</i>]</p>	<p>[10] Que ma prière arrive jusqu'à toi ; délivre-moi selon ta promesse. [11] Que chante sur mes lèvres ta louange, car tu m'apprends tes commandements. [12] Que ma langue redise tes promesses, car tout est justice en tes volontés. [13] Que ta main vienne à mon aide, car j'ai choisi tes préceptes. [14] J'ai le désir de ton salut, Seigneur : ta loi fait mon plaisir.</p>	<p>[10] Chegue a minha oração à vossa presença. Levantai-me segundo a vossa palavra. [11] Os meus lábios vos cantem um hino, por me haverdes ensinado as vossas leis. [12] A minha língua cante as vossas palavras, porque todos os vossos mandamentos são justos. [13] Estenda-se a vossa mão para me salvar, porque os vossos preceitos eu escolhi. [14] Tenho desejado, Senhor, a vossa salvação: e a vossa lei é a minha meditação.</p>
<p>[15] <i>Vivet anima mea, & laudabit te :</i></p>	<p>[15] <i>Vivet anima mea, et laudabit te :</i></p>	<p>[15] Que je vive et que mon âme te loue ! Tes décisions</p>	<p>[15] A minha alma viverá e louvar-Vos-á: e os vossos</p>

21. Principes persecuti

<p>& <i>judicia</i>¹¹⁴ <i>tua</i> <i>adjuvabunt me.</i></p>	<p><i>et judicia tua</i> <i>adjuvabunt me.</i></p> <p>[16] [<i>Errávi sicut óvis</i> <i>quæ périit : quaére</i> <i>sérvum túum, quia</i> <i>mandáta túa non súm</i> <i>oblitus.</i>]</p> <p>[17] [<i>Gloria Patri et filio</i> <i>et spiritui sancto.</i>]</p> <p>[18] [<i>Sicut erat in</i> <i>principiu, et nunc, et</i> <i>semper et in sæcula</i> <i>sæculorum. Amen.</i>]</p>	<p>me soient en aide !</p> <p>[16] Je m'égare, brebis perdue : viens chercher ton serviteur. Je n'oublie pas tes volontés.</p> <p>[17] Gloire au Père, et au Fils, et au Saint-Esprit.</p> <p>[18] Comme il était au commencement, maintenant et toujours, pour les siècles des siècles. Amen.</p>	<p>juízos serão o meu auxílio.</p> <p>[16] Andei errante como ovelha perdida; buscai o vosso servo, pois não esqueci os vossos mandamentos.</p> <p>[17] Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo</p> <p>[18] Como era no princípio, agora e sempre e pelos séculos dos séculos. Amen.</p>
--	--	--	---

Observations sur le texte

Le présent texte constitue la section XI du psaume 118. Ce troisième psaume de l'office de None présente en polyphonie un verset sur cinq : versets [5], [10] et [15].

Observations sur la source

Mesure	Voix	Commentaire
3-4	2 ^o Ti	≡ cc sur la barre effacée à sec et remplacée par deux ◦ cc [g] de part et d'autre de la barre de mesure.
11.2-3	G	♪ F semble être remplacée a posteriori par deux ♪ F-G [C-D] et ♪ F raturée et remplacée par ♪ a [E].
12-13	2 ^o Ti	≡ dd [aa] écrite avec deux ◦ liées, au contraire de l'habituelle ≡ sur la barre de mesure.
26.1-3	2 ^o A	Première ♪ g [d] transformée en ◦ par la rature de la hampe et ♪ g fraîchement effacée.
29	1 ^o Te	Quatre ♪ G-a-b-c [D-E-F-G] transformées en ♪ et ajout d'une ♪ d [a] sur la barre de mesure par faute de place. L'édition propose liaison entre deux ♪ [a-a] pour des questions de prosodie.
31	1 ^o Te	◦ semble avoir été transformée en ♪ par l'ajout d'une hampe et précédée par deux ♪ f-e [c-b].
34-35		Ajout d'une mesure sans dessin de la barre de mesure.

¹¹⁴ Également écrit *iudicia*.

Apparats critiques

34.3	2 ^o Ti	♯ cc fraîchement effacée et remplacée par bb [f].
35-36	1 ^o Te	Figures écrites sur m. 36-37 se décalent à la m. 35-36 en raison de l'ajout <i>a posteriori</i> de la m. 35.
35.1	1 ^o A	♯ c fraîchement effacée et remplacée par ♯ e [b].
35.4	1 ^o A	Deux ♯ g-g [d-d] écrites après la barre par manque de place.
39.3	1 ^o Te	Signe ://: pour le texte <i>eripe me</i> .
40	1 ^o Ti	♯ gg [dd] transformée en ♯ par la rature simple de la hampe.
49.3	2 ^o A	♯. ♯ aa-aa raturées et vraisemblablement remplacées par ♯. aa [e] par-dessus.
50.1	1 ^o A	♯ e effacée à sec et remplacée par ♯ cc [g].
53.1-3	B	♯ a transformée en ♯ par la rature simple de la hampe et ♯ fraîchement effacée.
56.2	1 ^o Te	Signe ://: pour le texte <i>adjuvabunt me</i> .
58.3	1 ^o A	Point sans effet ignoré dans l'édition.

22. *Ascendo ad Patrem meum*

Folio : 33-33v

Titre : *Versos A4*

Clefs : *g2, c2, g2, c3*

Ton : VI (*finalis C*)¹¹⁵

Description : None d'Ascension - répons bref

Voix : 4 [1 voix + 3 instrumentales]

Incipit : *Ascendo ad Patrem meum*

Signe de mensuration : C

Sans transposition éditoriale

Autre: MM 243, f. 37

Commentaire

Cette œuvre intitulée *Versos A4* dans le MM 51 est véritablement le répons bref spécifique à l'office de None de l'Ascension, à être chanté après les trois psaumes. C'est effectivement ce répons bref qui atteste que les trois psaumes précédents correspondent à l'office de None du jour de l'Ascension.

Cette œuvre est la seule du MM 51 qui semble présenter un accompagnement instrumentale vraisemblablement par trois instruments¹¹⁶. Bernadette Nelson¹¹⁷ fait référence à cette œuvre dans sa thèse doctorale proposant déjà cette hypothèse et Paulo Estudante¹¹⁸ cite également l'œuvre pour les mêmes raisons.

Texte

Transcription diplomatique	Solution éditoriale	Traduction française ¹¹⁹	Traduction portugaise
<i>Ascendo ad Patrem meum,</i> & <i>Patrem vestrum :</i> [Presa] <i>Alleluya.</i> [Verso] <i>Deum meum</i> & <i>Deum vestrum.</i> <i>Gloria Patri & filio</i> & <i>spiritui sancto.</i>	<i>Ascendo ad Patrem meum,</i> <i>et Patrem vestrum.</i> [Presa] <i>Alleluya.</i> [Verso] <i>Deum meum</i> <i>et Deum vestrum.</i> <i>Gloria Patri et filio</i> <i>et spiritui sancto.</i>	Je monte vers mon Père et votre Père. [Réclame] Alléluia. [Verset] Vers mon Dieu et votre Dieu. Gloire au Père, et au Fils, et au Saint-Esprit.	Vou subir para meu Pai e vosso Pai. [Presa] Aleluia. [Verso] Para meu Deus e vosso Deus. Glória ao Pai e ao Filho E ao Espírito Santo.

¹¹⁵ Pedro Talésio nous confirme que tous les répons brefs sont dans le VI^e ton, sauf dans l'Avent aux Complies. Voir [Talésio, 1618], p. 40.

¹¹⁶ Pour une étude de cette hypothèse, voir « 11.1. La présence instrumentale dans la polyphonie vocale » (vol. 1, p. 357).

¹¹⁷ [Nelson, 1986], p. 569.

¹¹⁸ [Estudante, 2007], p. 311 et p. 315.

¹¹⁹ Traduction française d'après *L'année Liturgique* de l'Abbé Dom Prosper Guéranger de Solesmes : Guéranger, *L'Année Liturgique - Le Temps Pascal - Tome III*, douzième édition, H. OUDIN Éditeur, 1902 ; et selon l'Association Épiscopale Liturgique pour les Pays Francophones. Page consultée le 25.08.2016 : <https://www.aelf.org/bible-liturgie/Jn/Evangile+de+J%C3%A9sus-Christ+selon+saint+Jean/chapitre/20>

[Verso] <i>Dominus in Cælo</i>	[Verso] <i>Dominus in Cælo.</i>	[Verset] Au ciel, le Seigneur.	[Verso] O Senhor nos Céus.
[Presa] <i>Alleluya.</i>	[Presa] <i>Alleluya.</i>	[Réclame] Alléluia.	[Presa] Aleluia.

Observations sur le texte

Le texte du présent répons bref de la None de l'Ascension constitue l'annonce faite par Jésus-Christe aux apôtres de sa montée vers Dieu, issue du chapitre 20 de l'Évangile selon saint Jean.

Le texte est présent dans le MM 51 uniquement dans le *1^o Tiple*. Les autres voix sont vraisemblablement instrumentales¹²⁰. La structure de ce répons bref est : répons - réclame - 1^{er} verset - doxologie - 2^e verset - réclame. Pour une étude de sa structure, voir « 4.5. Répons bref ».

Observations sur la source

Mesure	Voix	Commentaire
6.1	2 ^o Ti	♩ <i>dd</i> effacée à sec et remplacée par ♩ <i>gg</i> .
7.3-4	2 ^o Ti	♩ <i>ee</i> effacée et remplacée par deux ♩ <i>cc-bb</i> .
14.1	2 ^o Ti	♩ <i>cc</i> fraîchement effacée et réécrite devant.
20	1 ^o Ti, Te	Seules voix avec ☩.
21	1 ^o Ti	♩ <i>cc</i> effacée à sec et remplacée par une ♩.
23	1 ^o Ti	♩ <i>dd</i> effacée à sec et remplacée par ♩ <i>cc</i> .
24	1 ^o Ti	♩ <i>cc</i> effacée à sec et remplacée par ♩ <i>dd</i> .
25-26	-	Écriture serrée et barre de mesure manquante. Le chiffre 2, écrit sur chaque ligne, attire l'attention très possiblement sur les deux ♩ dans la mesure.
26.3	A	♩ <i>g</i> effacée à sec et remplacée par ♩ <i>e</i> .
27	A	♩ <i>aa</i> et ♩ <i>e</i> effacées à sec et remplacées par deux ♩ <i>ff-gg</i> et par ♩ <i>aa</i> .
28.1	A	♩ <i>f</i> effacée à sec et annulée.
29	2 ^o Ti, A	2 ^e parallèle : <i>quasi transitus</i> .
33	-	Toutes les voix avec ☩.
49	A	Seule voix sans ☩.
63	-	Toutes les voix avec ☩.

¹²⁰ Voir « 11.1. La présence instrumentale dans la polyphonie vocale » (vol. 1, p. 357).

23. Regina Cæli

Folio : 33v-34v

Titre : A8

Clefs : g2, c2, g2, c3, c4, c3, c2, g2, c4

Ton : I

Description : Antienne Mariale

Voix : 8 + *guião*

Incipit : *Regina Cæli lætare*

Signe de mensuration : C

Transposition éditoriale : 4^{te} inférieure

Commentaire

À la suite du répons bref « 22. *Ascendo ad Patrem meum* » se trouve, au milieu du f. 33v, le début de l'antienne mariale *Regina Cæli*. La texture polyphonique présente une voix soliste (2^e *Tiple*) qui chante le texte descriptif de l'antienne et à laquelle répondent les autres voix avec *Alleluya*, organisées en double chœur en valeurs plus courtes et avec des motifs imitatifs.

Texte

Transcription diplomatique	Solution éditoriale	Traduction française ¹²¹	Traduction portugaise
<i>Regina Cæli lætare</i> <i>Alleluya.</i>	<i>Regina Cæli lætare,</i> <i>Alleluya,</i>	Reine du ciel, réjouissez-vous, Alleluia,	Rainha dos Céus, alegrai-vos, Aleluia.
<i>Quia quem meruisti portare</i> <i>Alleluya.</i>	<i>Quia quem meruisti portare,</i> <i>Alleluya,</i>	Car celui que vous avez mérité de porter, Alleluia,	Porque aquele que mereceste trazer, Aleluia,
<i>Resurrexit sicut dixit</i> <i>Alleluya.</i>	<i>Resurrexit sicut dixit,</i> <i>Alleluya,</i>	Est ressuscité comme il l'avait dit, Alleluia,	Ressuscitou, como disse, Aleluia,
<i>Ora pro nobis Deum.</i> <i>Alleluya.</i>	<i>Ora pro nobis Deum,</i> <i>Alleluya.</i>	Daignez prier Dieu en notre faveur, Alleluia.	Rogai por nós a Deus, Aleluia.

Observations sur le texte

Le présent texte constitue un des quatre hymnes mariales qui sert d'antienne mariale pendant le temps pascal¹²². Sa mise en musique au MM 51 est élaborée d'une manière clairement

¹²¹ Traduction française d'après *L'année Liturgique* de l'Abbé Dom Prosper Guéranger de Solesmes : Guéranger, *L'Année Liturgique - Le Temps Pascal - Tome III - Chapitre IX*, douzième édition, H. Oudin Éditeur, 1902.

¹²² Voir « 4.6. Antienne Mariale » (vol. 1, p. 144).

madrigalesque avec une voix soliste qui chante la narration et à laquelle répondent les autres voix avec plusieurs motifs imitatifs sur *Alleluya*.

Observations sur la source

Mesure	Voix	Commentaire
3.3	2 ^o Ti	Syllabe <i>li</i> de <i>Cæli</i> fraîchement effacée pour être réécrite au bon emplacement, sous m. 6.1.
6.3-7.1	2 ^o Ti	◦ <i>bb</i> (sur la barre) incomplète et remplacé par deux ∫ <i>bb-cc</i> [<i>f-g</i>], de chaque côté de la barre.
	G	◦ <i>G</i> (sur la barre) effacée fraîche et remplacée par deux ∫ <i>G-C</i> [<i>D-G₀</i>], de chaque côté de la barre.
9	2 ^o Te	Deux silences fraîchement effacés (possiblement $\text{—} \xi$) et remplacés par — .
10.4	2 ^o Te	Début de dessin de <i>e</i> [<i>b</i>] (vraisemblablement ∫) fraîchement effacé et réécrit sur m. 11.1.
11.1	1 ^o Te	Signe <i>://</i> : pour le texte <i>Alleluya</i> .
12.4	B	Signe <i>://</i> : pour le texte <i>Alleluya</i> .
13.1	2 ^o A	∫ <i>g</i> corrigée en <i>f</i> # [<i>c</i> #] par-dessus
20-21	2 ^o Ti	Les deux ◦ présentant des petites hampes, probablement par inadvertance du calligraphe.
23.4	1 ^o Te	Signe <i>://</i> : pour le texte <i>Alleluya</i> .
24.4	B	Signe <i>://</i> : pour le texte <i>Alleluya</i> .
25.1	G	∫ <i>B</i> réécrite <i>D</i> [<i>A</i>] par-dessus
25.3	G	∫ <i>D</i> fraîchement effacée et réécrite <i>B</i> [<i>F₀</i>].
36.4	1 ^o Te	Signe <i>://</i> : pour le texte <i>Alleluya</i> .
39	G	◦ <i>b</i> raturée et remplacée par deux ∫ <i>F-G</i> [<i>C-D</i>].
40.1	2 ^o Ti	∫ <i>cc</i> [<i>g</i>] transformée en ◦ par la rature de la hampe et effacée à sec.
40	G	∫ <i>F-G</i> raturées et remplacées par ◦ <i>C</i> [<i>G₀</i>].
40.3	G	∞ <i>D</i> fraîchement effacée.
41	G	◦ <i>C</i> raturée et remplacée par ∞ <i>D</i> [<i>A</i>].
42-43	G	∞ <i>D</i> sur la barre de mesure raturée et annulée.
44.1	G	∫ <i>d</i> [<i>a</i>] transformée en ∫ par le redessin de la tête
44	G	Tête de <i>G</i> raturée et annulée.
50	G	Inscription 50 – comptage des mesures par le calligraphe.

23. Regina Cæli

51.3	1 ^o Te	Signe ://: pour le texte <i>Alleluya</i> .
54	G	Inscription 4 [54] – comptage des mesures par le calligraphe.
	-	Aucune voix ne présente ◡.

24. *Oy que los Cielos se alegran*

Folio : 34-35, 39v-41

Voix : 1 + *guião* / 8 + *guião*Titres : *Só*. (f. 34) ; *estribillo só* (f. 34v) ; *Rep. A8* (f. 39v)Incipit : *Oy que los Cielos se alegran*Clefs : *c1, F4 / c1, c3, c4, F3, F3, c4, c3, c1*Signe de mensuration : *C3 / C3*

Ton : IX

Sans transposition éditoriale

Description : [*Vilancico*] pour l'AscensionIndications : *Reposta esta adiante as folhas 39 [v]*

Commentaire

Ce *vilancico*, par sa thématique, est destiné très probablement à l'Ascension, comme « 25. *Que Ave del plumaje blanco es esta* ». Cette œuvre présente trois sections. Les deux premières sont pour voix seule avec *guião* et se trouvent en bas des folios 34-35. À la fin de la première section, en bas du f. 34 se trouve l'indication écrite « réponse est devant, sur folio 39 »¹²³, ce qui nous renvoie à la troisième section. Cette dernière est une réponse (ou *estribillo*) à huit voix qui se trouve dans les f. 39v-41, suite à « 25. *Que avec del plumaje blanco es esta* ». Aux f. 34v-35, dans la continuité du *romance* au f. 34, figure également un *estribillo* à voix seule avec *guião*, probablement destiné à être exécuté après la *romance* solo et avant la réponse à huit voix.

La première section présente des échos (sur les mots *suspende* et *congoxas*), à l'image des *segadillas en eco* caractéristiques de cette période dans le contexte ibérique. Ces échos ont vraisemblablement été ajoutés par l'auteur après une première écriture du *romance*¹²⁴.

En plus d'être l'une des rares œuvres du MM 51 écrite en clefs graves, la combinaison des voix est aussi une exception dans le manuscrit¹²⁵.

Texte

Transcription diplomatique	Solution éditoriale	Traduction française	Traduction portugaise
<i>Só</i>	[<i>Romance</i>] <i>Só</i>	Romance solo	<i>Romance a solo</i>
<i>Oy que los Cielos se alegran</i>	<i>Oy que los Cielos se alegran.</i>	Aujourd'hui les Cieux se réjouissent.	<i>Hoje que os Céus se alegam.</i>
<i>Oy que los Aires se aroman</i>	<i>Oy que los Aires se aroman.</i>	Aujourd'hui les Aires s'embaument.	<i>Hoje que os Ares se aromam.</i>
<i>Y la tierra se suspende</i>	<i>Y la tierra se suspende,</i>	Et la terre se suspend	<i>E a terra se suspende</i>

¹²³ *Reposta esta adiante as folhas 39 [v]*.

¹²⁴ Voir « 6.2.6. Échos ajoutés » (vol. 1, p. 257).

¹²⁵ Voir « 2.2. Effectifs et combinaisons des voix » (vol. 1, p. 54).

24. *Oy que los Cielos se alegran*

<i>Entre amorosas congoxas.</i>	<i>Entre amorosas congoxas.</i>	parmi d' amoureuses angoisses.	<i>Entre amorosas congoxas.</i>
Estribillo Só	Estribillo só	Estribillo solo	Estribillo a solo
<i>Ai que muero de ausencia</i>	<i>Ai que muero de auzencia.</i>	Ah que je meurs d'absence.	<i>Ai que morro de ausência. Mas que glória.</i>
<i>Pero que gloria</i>	<i>Pero que gloria.</i>	Mais quelle gloire !	<i>Se quem tal morte alcança,</i>
<i>Si quien tal muerte alcansa¹²⁶ la vida¹²⁷ cobra.</i>	<i>Si quien tal muerte alcansa la vida cobra.</i>	Quiconque atteint telle mort prend vie.	<i>A vida ganha.</i>
Rep. A8	Rep[osta] a 8	Réponse à 8	Resposta a 8
<i>Ai que muero de ausencia</i>	<i>Ai que muero de auzencia.</i>	Ah que je meurs d'absence.	<i>Ai que morro de ausência.</i>
<i>Pero que gloria</i>	<i>Pero que gloria.</i>	Mais quelle gloire !	<i>Mas que glória.</i>
<i>Si quien tal muerte alcança</i>	<i>Si quien tal muerte alcansa, la vida cobra.</i>	Quiconque atteint telle mort prend vie.	<i>Se quem tal morte alcança A vida ganha.</i>

Observations sur le texte

La première section est un *romance* parfait composé d'une strophe de quatre vers (*quadra*) de huit syllabes métriques (*redondilla mayor*). L'*estribillo*, d'abord en solo et en suite à huit voix (*resposta*) a la structure typique de la *seguidilla* avec une strophe de quatre vers alternant sept et cinq syllabes métriques.

[Romance] Só

<i>Oy que los Cielos se alegran.</i>	8
<i>Oy que los Aires se aroman.</i>	8
<i>Y la tierra se suspende (suspende),</i>	8
<i>Entre amorosas congoxas (congoxas).</i>	8

Estribillo só

<i>Ai que muero de auzencia.</i>	7
<i>Pero que gloria.</i>	5
<i>Si quien tal muerte alcança</i>	7
<i>la vida cobra.</i>	5

¹²⁶ Également écrit *alcança*.

¹²⁷ Également em majuscule *Vida*.

Rep[osta] a 8

<i>Ai que muero de auzencia.</i>	7
<i>Pero que gloria.</i>	5
<i>Si quien tal muerte alcanza,</i>	7
<i>la vida cobra.</i>	5

Le texte de ce *vilancico* fait sans doute référence à l'Ascension en raison de la narration des émotions provoquées par le départ physique du Christ de la terre et de son arrivée aux Cieux remplis de joie. La dichotomie de cette expérience est exploitée par la figure rhétorique de l'antithèse : le narrateur souffre de ce départ, mais il se réjouit par la gloire résultante (*Ai que me muero de auzencia pero que gloria*) ; la terre se remplit d'angoisses amoureuses (*Amorosas congoxas*).

Dans les mesures 89-90 le 1^o Tenor présente un choix critique au niveau de la prosodie : un motif mélodique oblige l'édition à l'introduction d'un fragment de phrase (*Ai que muero*) avec une prosodie légèrement différente du motif caractéristique.

Observations sur la source

Mesure	Voix	Commentaire
2.1-3	1 ^o Ti	# effacé à sec.
2	G	♪♪♪ E-E-E réécrites C-C-C par-dessus.
3	-	Mesure entièrement raturée.
11-13	-	Musique ajoutée <i>a posteriori</i> – écho de <i>suspenden</i> .
17	-	Musique ajoutée <i>a posteriori</i> – écho de <i>congoxas</i> .
22-24	-	Musique ajoutée <i>a posteriori</i> – écho de <i>suspenden</i> .
27	1 ^o Ti	◦. gg # remplacée par trois ♩ gg #.
28	1 ^o Ti	◦. aa raturée avec # et remplacée par gg #.
28-29	1 ^o Ti	Musique ajoutée <i>a posteriori</i> – écho (modifié rythmiquement) de <i>congoxas</i> .
Estribillo a só		
37.2-3	1 ^o Ti	Deux ♩ f-f ajoutées <i>a posteriori</i> .
	G	Deux ♩ D-D ajoutées <i>a posteriori</i> .
37.2-39	1 ^o Ti	Signe ://: pour le texte <i>pero que gloria</i> .
47	G	♪ et ◦ C-D effacées à sec et remplacées par ≡ noircie C.
48	G	◦. E effacée à sec et remplacée par ◦ B sur m. 48.2.

24. *Oy que los Cielos se alegran*

49	G	∫A transformée en o par la rature simple de la hampe.
50	1 ^o Ti	Mesure de silence ajoutée <i>a posteriori</i> sans dessin de la barre de mesure.
51	G	Trois ∫C-C-C ajoutées <i>a posteriori</i> .
Resposta a 8		
65	1 ^o A	o[.] g effacée à sec et remplacée par o[.] e.
73.2	1 ^o B	Signe ://: pour le texte <i>Ai que muero de auzencia</i> .
75.2	2 ^o B	Signe ://: pour le texte <i>Ai que muero de auzencia</i> .
79	1 ^o Ti	∫cc et o bb noircies trouées.
79	1 ^o A	∫ et o noircies gg-gg vraisemblablement remplacées par trois ∫gg-gg-gg.
81.3	2 ^o Ti	∫aa fraîchement effacée et remplacée par ∫g par-dessus.
86.2	1 ^o B	Signe ://: pour le texte <i>Ai que muero de auzencia, Ai</i> .
86-87	1 ^o A	Deux o liées g-g effacées à sec.
92.2	1 ^o Te	∫c effacée à sec et remplacée par ∫e par-dessus.
94.2	1 ^o B	Signe ://: pour le texte <i>pero que gloria</i> .
97.3	2 ^o A	∫aa fraîchement effacée et remplacée par ∫g.
105-107	1 ^o B	Trois o. E-D-C effacées à sec.
107-108	1 ^o Ti, 2 ^o A	Signe de croix (+) qui indique probablement une fragilité de contrepoint (5 ^e parallèle) ¹²⁸ .
112.1	1 ^o A	∫f fraîchement effacée et remplacée par ∫g par-dessus.
112.1	2 ^o Ti	∫ee trouée.
113.2	2 ^o Ti	o noircie dd trouée.
123.2	1 ^o A	Signe ://: pour le texte <i>si quien tal muerte alcanza la vida cobra</i> .
129.2	2 ^o B	Signe ://: pour le texte <i>si quien tal muerte alcanza</i> .
130.1-2	2 ^o B	Deux ∫D-D effacées à sec et remplacées par ∫A-A.
134.2	1 ^o Te	o noircie a fraîchement effacée et remplacée par G.
135.2	1 ^o B	Signe ://: pour le texte <i>Si quien tal muerte alcanza</i> .
151-152	1 ^o B	≡E, sur la barre, effacée à sec et remplacée par ≡, o E et o. a .

¹²⁸ Pour l'analyse de ce signe de croix, voir « 7.3. Œuvres copiées ? » (vol. 1, p. 270).

25. *Que Ave del plumaje blanco es esta*

Folio : 35-39

Voix : 8 + *guião*Titre : *Pª a Ascenção. 1650.*Incipit : *Que Ave del plumaje blanco*Clefs : *g2, c2, g2, c3, c4, c3, c2, g2, c4*

Signe de mensuration : C3

Ton : I (finalis G)

Transposition éditoriale : 4^{te} inférieureDescription : [*Vilancico*] pour l'Ascension

Commentaire

Ce *vilancico* dévotionnel a la particularité d'être daté et d'avoir la description de son contexte liturgique dans le titre : *Pour l'Ascension. 1650 (Pª a Ascenção. 1650.)*.

La première section se présente comme un dialogue élaboré sous la forme de questions-réponses. Les questions sont chantées par une voix soliste (*2º Tiple*) et les réponses par un deuxième soliste (*1º Alto*) et par les deux chœurs. Dans ces réponses collectives, les voix solistes s'intègrent généralement dans le tutti sans un fonctionnement autonome. Au f. 37v, à la suite de la première section, se trouve un *estribillo* à huit voix avec un fonctionnement en contrepoint imitatif ou en homophonies organisées en double chœur et avec une seule intervention en duo (*2º Tiple* et *1º Alto*). Dans le f. 39, dans l'espace libre après la fin de ce *estribillo* à huit voix figure un *estribillo* à voix seule (pour le *2º Tiple*). L'édition propose que cette intervention soliste se situe avant la réponse à huit voix, à l'image de la forme du *romance* « 24. *Oy que los cielos se alegran* », avec son *estribillo* *Ai que me muero de auzencia*, et de la forme de « 15. *De peña en peña las ondas* », dont l'*estribillo* à voix seul semble introduire la réponse à huit voix, comme nous l'avons décrit avant.

Texte

Transcription diplomatique	Solution éditoriale	Traduction française	Traduction portugaise
<i>Que Ave del plumaje blanco es esta q[ue] al aire¹²⁹ peina. Es el Aguila Celeste q[ue] del Suelo</i>	[Romance] <i>Que Ave del plumaje blanco es esta que al aire peina? Es el Aguila Celeste que del suelo</i>	[Romance] Quel oiseau au plumage blanc est celui-ci qui peigne l'air ? C'est l'aigle céleste qui vole du sol	[Romance] <i>Que ave de plumagem branca é esta que penteia o ar? É a águia celeste que voa do solo</i>

¹²⁹ Également écrit *Ayre* et *Aire*.

25. Que Ave del plumaje blanco es esta

<p><i>al Cielo buela</i></p> <p><i>Como intenta subir tanto q[ue] passa del Sol la esfera.</i></p> <p><i>Porq[ue] al Sol del Padre eterno; Penetrar de un vuelo intenta</i></p> <p><i>Para q[ue] al Cielo Camina sino va nadie tras ella.</i></p> <p><i>Porq[ue] allá tiene su nido y herida vá de la tierra</i></p> <p><i>Si heridas lleva las Alas como buela tan ligera.</i></p> <p><i>Porque heridas del Amor. hazen effetos de espuelas.</i></p> <p>Estribillo</p> <p><i>Ai como sube Mas</i></p> <p><i>Ai como vuela</i></p> <p><i>Detenelda¹³⁰ Airezillos¹³¹</i></p> <p><i>Nubes del Cielo detenelda</i></p> <p><i>Porq[ue]¹³² el Alma se muere</i></p> <p><i>por ir tras ella.</i></p>	<p><i>al cielo buela.</i></p> <p><i>Como intenta subir tanto que passa del Sol la esfera?</i></p> <p><i>Porque al Sol del Padre eterno penetrar de un vuelo intenta.</i></p> <p><i>Para que al cielo camina sino va nadie tras ella?</i></p> <p><i>Porque allá tiene su nido y herida vá de la tierra</i></p> <p><i>Si heridas lleva las Alas como buela tan ligera?</i></p> <p><i>Porque heridas del Amor hazen effetos de espuelas.</i></p> <p>Estribillo</p> <p><i>Ai como sube mas,</i></p> <p><i>Ai como buela!</i></p> <p><i>Detenelda Airezillos.</i></p> <p><i>Nubes del Cielo Detenelda.</i></p> <p><i>Porque el Alma se muere por ir tras ella.</i></p>	<p>jusqu'au ciel.</p> <p>Pourquoi cherche-t-il à monter autant dépassant la sphère du Soleil ?</p> <p>Parce qu'il cherche par son vol à pénétrer dans le soleil du Père Eternel.</p> <p>Pourquoi va-t-il au ciel si personne ne le suit ?</p> <p>Car là-haut il a son nid et part blessé de la terre.</p> <p>Comment vole-t-il si léger si ses ailes sont lésées?</p> <p>Car les blessures de l'Amour lui font l'effet d'éperons.</p> <p>Estribillo</p> <p>Ah comme il monte !</p> <p>Mais, Ah comme il vole !</p> <p>Arrêtez-le petits vents.</p> <p>Nuages du ciel, arrêtez-le.</p> <p>Car l'âme meurt si elle le suit.</p>	<p><i>ao céu.</i></p> <p><i>Porque tenta subir tanto passando a esfera do Sol? Porque tenta penetrar de um voo no Sol do Pai Eterno.</i></p> <p><i>Porque caminha para o céu se ninguém a segue?</i></p> <p><i>Porque lá tem o seu ninho e ferida parte da terra.</i></p> <p><i>Se feridas leva as asas como voa tão ligeira?</i></p> <p><i>Porque as feridas de Amor fazem efeito de esporas.</i></p> <p>Estribillo</p> <p><i>Ai como sobe!</i></p> <p><i>Mas, Ai como voa!</i></p> <p><i>Detenham-na pequenos ares.</i></p> <p><i>Nuvens do céu detenham-na.</i></p> <p><i>Porque a alma morre se a seguir.</i></p>
--	--	--	--

Observations sur le texte

Dans le texte de la première section nous rencontrons la structure poétique régulière classique du *romance* : quatre strophes de quatre vers (*quadra*) de huit syllabes métriques (*redondilha mayor*¹³³) ; chaque strophe comporte deux phrases et chaque phrase deux vers, alternant interrogation et réplique dans le dialogue : question – réponse / question – réponse / question – réponse / question – réponse. Dans ce *romance*, la source ne présente aucun point d'interrogation dans les phrases de la première voix soliste (*2^o Tiple*) malgré une claire syntaxe

¹³⁰ Également écrit en minuscule *detenelda*.

¹³¹ Également écrit *Airesillos*.

¹³² Également écrit en minuscule *porq[ue]*.

¹³³ [Reginfo, 1595], p. 12.

interrogative. L'édition propose, malgré cela, des points d'interrogations à la fin des phrases interrogatives pour la clarté du discours poétique.

Le texte de l'*estribillo* présente une structure poétique irrégulière, contrairement au *romance*, avec une disparité dans le nombre de syllabes métriques des différent vers.

[Romance]

<i>Que Ave del plumaje blanco</i>	8
<i>es esta que al aire peina?</i>	8
<i>Es el Aguila Celeste</i>	8
<i>que del suelo al cielo buela.</i>	8

<i>Como intenta subir tanto</i>	8
<i>que passa del Sol la esfera?</i>	8
<i>Porque al Sol del Padre eterno</i>	8
<i>penetrar de un buelo intenta.</i>	8

<i>Para que al cielo camina</i>	8
<i>sino va nadie tras ella?</i>	8
<i>Porque allá tiene su nido</i>	8
<i>y herida vá de la tierra</i>	8

<i>Si heridas lleva las Alas</i>	8
<i>como buela tan ligera?</i>	8
<i>Porque heridas del Amor</i>	8
<i>hazen effetos de espuelas.</i>	8

Estribillo

<i>Ai como sube mas,</i>	6
<i>Ai como buela!</i>	5
<i>Detenelda airezillos.</i>	8
<i>Nubes del Cielo detenelda.</i>	9
<i>Porque el Alma se muere</i>	7
<i>por ir tras ella.</i>	5

L'*estribillo* à voix seule présente uniquement l'incipit *Ai como sube* sans la suite du texte.

L'édition propose l'emplacement du texte selon l'*estribillo* à huit voix. Dans l'*estribillo* à huit voix,

le texte est présent seulement sous les voix de basse de chaque chœur. L'édition restitue le texte

à toutes les autres voix.

Observations sur la source

Voix	Mesure	Commentaire
1	G	≡ noircie G [D] trouée.
3-4	G	≡ noircie F [C] trouée.
5-6	G	≡ noircie D [A] trouée.
6.2	G	◦ noircie G [D] trouée.
8	2 ^o Ti	Texte <i>Aire</i> corrigé. Première version illisible.
16.2	1 ^o A	Syllabe <i>Ce</i> de <i>Celeste</i> corrigée. Première version illisible.
18 et 22	G	♪ et ◦ noircies D-G remplacées par trois ♪ D-G-G [A-D-D] par-dessus.
18.2-3	1 ^o A	◦ g effacée à sec et remplacée par deux ♪ bb-bb [f-f].
19.2-3	1 ^o A	♪ et ♪. bb-cc effacées à sec et remplacées par g-aa [d-e].
20.2	1 ^o A	◦. aa effacée à sec et remplacée par cc [g].
33-34	G	Trou qui empêche une lecture sûre du rythme des notes.
35.1	G	♪ G [D] effacée à sec et annulée.
36.1	G	♪ a [E] effacée à sec et annulée.
37-38	G	◦ c et ◦ C effacées à sec et remplacées par ≡ c [G].
39-40	G	≡ D effacée à sec et remplacée par ≡ d [a].
50	B	Indication 50 : comptage des mesures (voir m. 101 et m. 186).
64-65	2 ^o Ti	≡ dd effacée à sec et annulée.
65	G	≡ et ◦ G [D] semblent ajoutés a posteriori.
70-76	G	Passage réécrit par-dessus une mesure avant car il se trouvait décalé d'une mesure ¹³⁴ .
77	2 ^o Ti	◦ dd fraîchement effacée et avec peinture blanche, et remplacée par ≡ .
78.2	2 ^o Ti	◦ noircie dd [aa] trouée.
80.2	2 ^o Ti	♪. bb réécrite cc [g] par-dessus.
81.1	2 ^o Ti	♪ dd [aa] transformée en ◦ par rature simple de la hampe.
81.3	2 ^o Ti	♪ dd [aa] transformée en ◦ par rature simple de la hampe et à nouveau corrigée par effacement à sec de la rature.
86.3	2 ^o Ti	◦ noircie cc [g] trouée.
87.2	2 ^o Ti	◦ noircie aa [e] trouée.
91	G	≡ noircie C [G ₀] trouée.

¹³⁴ Pour une étude de ces cas, voir « 7.1.2. La mauvaise mesure » (vol. 1, p. 260).

Apparats critiques

93.3	1 ^o A	♪ <i>aa</i> raturée et réécrite <i>bb [f]</i> par-dessus.
98	B	Signe <i>://</i> : pour le texte <i>hazen effetos de espuelas</i> .
101	B	Indication 50 : comptage des mesures. L'indication devrait être sur la m.100 car le calligraphe a possiblement oublié de compter la m.65 ajoutée.
Só estribillo		
119	G	Petit trait vertical (à négliger) qui éventuellement serait le début d'une \equiv incomplète sur la barre verticale.
132.2	2 ^o Ti	♪.♪ <i>dd-dd</i> fraîchement effacées et remplacées par ♪ <i>dd [aa]</i> .
134.2	2 ^o Ti	♪ noircie <i>bb [f]</i> trouée.
134.3	G	Petit trait effacé à sec.
Estribillo a 8		
137-140	G	Notes noircies trouées.
140.2	G	♪ <i>C</i> fraîchement effacée et remplacée par <i>E [B]</i> .
146.3-147	G	Notes noircies trouées.
149	G	♪.♪.♪ <i>D-G-D</i> effacées à sec et réécrites <i>d-b-b [a-F-F]</i> .
149.3	1 ^o Ti	♪ <i>bb</i> effacée à sec et réécrite <i>dd [aa]</i> par-dessus.
158-159	G	Notes noircies trouées.
162.3	2 ^o Ti	Correction peinture blanche.
164.2-3	2 ^o Ti	♪ <i>aa-bb</i> effacées à sec et remplacées par ♪ <i>cc-dd [g-aa]</i> par-dessus.
166.2-3	1 ^o A	♪ <i>e-f#</i> effacées à sec (et avec de la peinture) et remplacées par ♪ <i>g-aa [d-ee]</i> par-dessus.
171.2	1 ^o A	♪ <i>aa</i> effacée avec peinture et remplacée par ♪ <i>cc [g]</i> .
174	1 ^o Ti	\equiv <i>ee [bb]</i> effacée avec peinture et réécrite sur la barre de mesure.
179-180	1 ^o Ti, 2 ^o Ti	Notes noircies trouées.
180	B	♪ noircie <i>d [a]</i> trouée.
186	B	Indication 50 : comptage des mesures (depuis le début du <i>estribillo</i>).
190	2 ^o Ti	Note effacée avec peinture blanche et remplacée par ♪.
191.2	2 ^o Ti	♪ noircie (possiblement <i>aa</i>) trouée effacée avec peinture et réécrite ♪ <i>g [d]</i> par-dessus.
192	2 ^o Ti	♪ noircie <i>aa [e]</i> trouée.
194	2 ^o Ti	♪ noircie <i>cc [g]</i> transformée en ♪ blanche et ♪ noircie <i>dd</i> remplacée par ♪.♪ <i>dd-dd [aa-aa]</i> par-dessus
196		Toutes les voix présentent ♪.

26. *Credidi*

Folio : 41v-46

Titre : A8

Clefs : g2, c2, g2, c3, c4, c3, c2, g2, c4

Ton : I

Description : Psaume 115, 3^e Psaume des Vêpres du

Corpus Christi

Voix : 8 + *guião*

Incipit : *Credidi propter quod*

Signes de mensuration : C - C3 - C

Transposition éditoriale : 4^{te} inférieure

Commentaire

Le MM 51 contient les psaumes *Credidi* et *Beati omnes* qui sont les deux psaumes spécifiques aux Vêpres du *Corpus Christi*, étant le *Credidi* le 3^e psaume de l'office, psaume 115. Les trois autres psaumes pour compléter le même office sont les psaumes plus communs et peuvent se trouver, notamment, dans le *cartapácio* MM 49 (*Dixit Dominus, Confitebor Tibi, Lauda Jerusalem*) et dans le *cartapácio* MM 228 (*Dixit Dominus*)¹³⁵.

Le psaume présente trois sections en polyphonie organisées en double chœur. La première section, en C, la plus longue, expose tout le texte psalmodique et les deux autres, en C3 et C, la doxologie.

Texte

Transcription diplomatique	Solution éditoriale	Traduction française ¹³⁶	Traduction portugaise
[1] <i>Credidi, propter quod locutus sum Ego Autem humiliatus sum nimis.</i>	[1] <i>Credidi, propter quod locutus sum : Ego autem humiliatus sum nimis.</i>	[1] Je crois, et je parlerai, moi qui ai beaucoup souffert,	[1] Acreditei mesmo quando disse: Estou na maior das humilhações.
[2] <i>Ego dixi in excessu meo Omnis homo mendax.</i>	[2] <i>Ego dixi in excessu meo : Omnis homo mendax.</i>	[2] moi qui ai dit dans mon trouble : « L'homme n'est que mensonge. »	[2] Eu disse na minha perturbação: Todos os homens são mentirosos.
[3] <i>Quid retribuam Domino pro omnibus quæ</i>	[3] <i>Quid retribuam Domino :</i>	[3] Comment rendrai-je au Seigneur tout le bien	[3] Que darei eu ao Senhor, por todos os

¹³⁵ Pour l'étude de la structure de l'office, voir « 3.4. Office de Vêpres du *Corpus Christi* » (vol. 1, p. 77).

¹³⁶ Traduction française selon l'Association Épiscopale Liturgique pour les Pays Francophones. Page consultée le 25.08.2016 : <http://www.aelf.org/bible-liturgie/Ps/Psaume/chapitre/115>

Apparats critiques

<p><i>retribuit mihi ?</i></p> <p>[4] <i>Calicem salutaris accipiam:</i> & <i>nomen D[omi]ni invocabo.</i></p> <p>[5] <i>Vota mea Domino reddam coram Omni populo eius Pretiosa in conspectu Domini mors sanctorum eius.</i></p> <p>[6] <i>O Domine quia ego servus tuus, ego servus tuus & filius ancillæ tuæ</i></p> <p>[7] <i>Dirupisti vincula mea tibi sacrificabo hostiam laudis & nomen D[omi]ni invocabo.</i></p> <p>[8] <i>Vota mea Domino reddam in conspecto omnis populi eius In atriis domus Domini¹³⁷ in medio tui Jerusalem.</i></p> <p>[9] <i>Gloria Patri & filio: & spiritui sancto.</i></p> <p>[10] <i>Sicut erat in principio: & nunc & semper & in sæcula sæculorum. Amen.</i></p>	<p><i>pro omnibus quæ retribuit mihi ?</i></p> <p>[4] <i>Calicem salutaris accipiam :</i> <i>et nomen Domini invocabo.</i></p> <p>[5] <i>Vota mea Domino reddam coram Omni populo eius : Pretiosa in conspectu Domini mors sanctorum eius.</i></p> <p>[6] <i>O Domine quia ego servus tuus : ego servus tuus et filius ancillæ tuæ.</i></p> <p>[7] <i>Dirupisti vincula mea : tibi sacrificabo hostiam laudis et nomen Domini invocabo.</i></p> <p>[8] <i>Vota mea Domino reddam in conspecto omnis populi eius : In atriis domus Domini in medio tui Jerusalem.</i></p> <p>[9] <i>Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.</i></p> <p>[10] <i>Sicut erat in principio et nunc et semper et in sæcula sæculorum. Amen.</i></p>	<p>qu'il m'a fait ?</p> <p>[4] J'élèverai la coupe du salut, j'invoquerai le nom du Seigneur.</p> <p>[5] Je tiendrai mes promesses au Seigneur, oui, devant tout son peuple ! Il en coûte au Seigneur de voir mourir les siens!</p> <p>[6] Ne suis-je pas, Seigneur, ton serviteur, ton serviteur, le fils de ta servante moi,</p> <p>[7] dont tu brisas les chaînes ? Je t'offrirai le sacrifice d'action de grâce, j'invoquerai le nom du Seigneur.</p> <p>[8] Je tiendrai mes promesses au Seigneur, oui, devant tout son peuple, à l'entrée de la maison du Seigneur, au milieu de Jérusalem !</p> <p>[9] Gloire au Père, et au Fils, et au Saint-Esprit.</p> <p>[10] Comme il était au commencement, maintenant et toujours, pour les siècles des siècles. Amen.</p>	<p>benefícios que me tem feito?</p> <p>[4] Tomarei o cálice da salvação e invocarei o nome do Senhor.</p> <p>[5] Cumprirei os meus votos ao Senhor, agora, na presença de todo o seu povo. É preciosa aos olhos do Senhor a morte dos seus fiéis.</p> <p>[6] Senhor, sou vosso servo, filho da vossa serva;</p> <p>[7] quebrastes as minhas cadeias. Oferecer-vos-ei um sacrifício de louvor e invocarei o nome do Senhor.</p> <p>[8] Cumprirei os meus votos ao Senhor, na presença de todo o seu povo, nos átrios da casa do Senhor, dentro de ti, ó Jerusalém</p> <p>[9] Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo.</p> <p>[10] Como era no princípio, agora e sempre, pelos séculos dos séculos. Amen.</p>
--	---	---	--

¹³⁷ Également écrit *D[omi]ni*.

Observations sur le texte

Le texte du présent psaume est issu du psaume 115 et dans le contexte du MM 51 il a le plus probablement constitué le 3^e psaume de l'office des vêpres du *Corpus Christi*. Ce psaume est la seule œuvre dans le MM51 qui présente du plain-chant écrit : la première partie du premier verset (*Credidi, propter quod locutus sum*). Cet incipit est écrit comprimé devant le 1^o Tenor¹³⁸.

Observations sur la source

Mesure	Voix	Commentaire
4.1	G	♪ b fraîchement effacée et remplacée par a [E].
7.3	G	♪ C vraisemblablement remplacée par deux ♩ C-E [G ₀ -B] (pour éviter l'8 ^{ve} parallèle avec le 1 ^o Tiple).
18.3	G	♪ c effacée à sec et réécrite ♩ a [E].
21.3	1 ^o A	♪ e [b] transformée en ♩ par-dessus.
28.1	G	♪ d effacée à sec et réécrite ♩ G [D].
30.1	G	♪ d [a] transformée en ♩ par-dessus.
30.4	1 ^o Ti	♪ ff raturée et remplacée par ♩ dd [aa].
31.1	1 ^o Ti	♪ gg raturée et remplacée par ♩ ee ♭ [bb ♭].
31.3	2 ^o A	♩ cc [g], sur la barre, fraîchement effacée et remplacée par deux ♩, de part et d'autre de la barre de mesure.
41.4	2 ^o Ti	♪ cc [g] semble avoir été une ♩ transformée en ♩.
42.1	2 ^o Ti	— sans explication, ignorée dans l'édition.
42.1	G	♪ G fraîchement effacée et réécrite ♩ E [B].
46.2-3	G	♪ G [D] transformée en ♩ par-dessus et † fraîchement effacé et annulée.
46.4	3 ^o Ti	♪ ff [cc] redessinée, très possiblement pour clarifier son emplacement sur la barre de mesure.
47.2-3	2 ^o Ti	♪ cc-bb corrigées en dd-dd [aa-aa] par-dessus.
47.3	2 ^o A	♪ bb raturée et effacée à sec, remplacée par ♩ g [d] par-dessus.
50	B	Indication 50 : comptage des mesure par le calligraphe.
51.3-4	G	Deux ♩ c-F effacées à sec et réécrites a-D [E-A].
55.4	1 ^o A	Syllabe tu de <i>conspectu</i> effacée et réécrite sous la dernière note de la phrase sur m. 56.3.

¹³⁸ Voir « 10.3. Le plain-chant » (vol. 1, p. 352).

Apparats critiques

55-56	2 ^o Ti, 1 ^o A	Mot <i>conspectu</i> est épilé <i>cons-pe-ctu</i> dans le 2 ^o Tiple et <i>cons-pec-tu</i> dans le 1 ^o Alto. L'édition reproduit la dernière solution.
69.4	1 ^o Te	♪ e, écrite sur la barre par manque d'espace, transformée en ♪ f [c] par-dessus.
70.1	1 ^o Te	♪ g [d] semble avoir été f corrigée en g [d] par-dessus.
73→		Le calligraphe s'est trompé dans la pagination des folios sautant un folio et notant 45 à la place de 44.
74.1	G	◦ F effacée à sec et remplacée par ◦ a [E].
75	2 ^o Ti	♪ g effacée à sec et réécrite aa par-dessus, à nouveau effacée à sec et réécrite f [c] à nouveau par-dessus.
81.3	G	♪ d effacée à sec et annulée.
86.3	G	Début de dessin de G fraîchement effacé et annulé.
87.3	2 ^o Ti	La note semble avoir été effacée à sec.
93	2 ^o Te	Prosodie oblige liaison de deux syllabes : <i>sancto et</i> (dans le MM 51 évènement typique dans la musique vernaculaire mais unique dans la musique latine).
99	1 ^o Te	Indication 50 : comptage des mesures par le calligraphe. En réalité cette indication aurait dû être marquée sur la mesure suivante.
108	B	Texte <i>Amen, Amen</i> écrit en deux lignes superposées.
109	1 ^o A	‡ fraîchement effacé et réécrite derrière la ♪.
112	1 ^o Ti	♪ ee effacée à sec et remplacée par ♪ gg [dd].
116	B	Indication 17 : comptage des mesures par le calligraphe avec un total 116 (erreur d'une mesure).

27. *Beati omnes*

Folio : 46v-49v

Titre : A8

Clefs : g2, c2, g2, c3, c4, c3, c2, g2, c4

Ton : I

Description : Psaume 127, 4^e Psaume des Vêpres du

Corpus Christi

Voix : 8 + *guião*

Incipit : *Beati omnes*

Signes de mensuration : C3 - C

Transposition éditoriale : 4^{te} inférieure

Commentaire

À la fin du manuscrit MM 51 se trouve le psaume *Beati omnes* qui avec le *Credidi* forment les deux psaumes spécifiques aux Vêpres du *Corpus Christi*, le *Beati omnes* étant le 4^e psaume de l'office, psaume 127. Les trois autres psaumes pour compléter le même office sont les psaumes plus communs et peuvent se trouver, notamment, dans le *Cartapacio* MM49 (*Dixit Dominus, Confitebor Tibi, Lauda Jerusalem*) et/ou dans le *Cartapacio* MM228 (*Dixit Dominus*). Pour l'étude de la structure de l'office voir « 3.4. Office de Vêpres du *Corpus Christi* ».

Texte

Transcription diplomatique	Solution éditoriale	Traduction française ¹³⁹	Traduction portugaise
[1] <i>Beati omnes, qui timent Dominum : Qui ambulat in viis eius.</i>	[1] <i>Beati omnes, qui timent Dominum, qui ambulat in viis eius.</i>	[1] Heureux qui craint le Seigneur et marche selon ses voies !	[1] Bem aventurados todos os que temem o Senhor, os que andam nos Seus caminhos.
[2] <i>Labores manuum tuarum quia manducabis: Beatus es, & bene tibi erit</i>	[2] <i>Labores manuum tuarum quia manducabis. Beatus es, et bene tibi erit.</i>	[2] Tu te nourriras du travail de tes mains : Heureux es-tu ! A toi, le bonheur !	[2] Porque comerás o trabalho das tuas mãos. Serás feliz e tudo te correrá bem.
[3] <i>Uxor tua sicut vitis abundans in lateribus domus tuæ</i>	[3] <i>Uxor tua sicut vitis abundans, in lateribus domus tuæ</i>	[3] Ta femme sera dans ta maison comme une vigne généreuse,	[3] A tua esposa será como videira fecunda, no retiro da tua casa
[4] <i>filii tui sicut novellæ olivarum</i>	[4] <i>filii tui sicut novellæ olivarum,</i>	[4] et tes fils, autour de la table, comme des plants d'olivier.	[4] E os teus filhos como rebentos de oliveira ao redor da tua mesa.

¹³⁹ Traduction française selon l'Association Épiscopale Liturgique pour les Pays Francophones. Page consultée le 25.08.2016 : <http://www.aelf.org/bible-liturgie/Ps/Psaume/chapitre/127>

in ¹⁴⁰ circuitu mensæ tuæ [5] Ecce sic benedicetur homo: qui timet Dominum ¹⁴¹ . [6] <i>Benedicat tibi Dominus Ex Sion. & videas bona Jerusalem Omnibus diebus vitæ tuæ</i> [7] & videas filios filiorum tuorum, <i>pacem</i> ¹⁴² super Israel. [8] <i>Gloria Patri & filio & spiritui Sancto:</i> [9] <i>Sicut erat in principio & nunc & sempre & in sæcula sæculorum</i> ¹⁴³ . Amen.	<i>in circuitu mensæ tuæ. [5] Ecce sic benedicetur homo: qui timet Dominum. [6] Benedicat tibi Dominus ex Sion. Et videas bona Jerusalem omnibus diebus vitæ tuæ. [7] Et videas filios filiorum tuorum, pacem super Israel. [8] Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto. [9] Sicut erat in principio et nunc et semper et in sæcula sæculorum. Amen.</i>	[5] Voilà comment sera bêni l'homme qui craint le Seigneur. [6] De Sion, que le Seigneur te bénisse ! Tu verras le bonheur de Jérusalem tous les jours de ta vie, [7] et tu verras les fils de tes fils. Paix sur Israël ! [8] Gloire au Père, et au Fils, et au Saint-Esprit. [9] Comme il était au commencement, maintenant et toujours, pour les siècles des siècles. Amen.	[5] Eis como será abençoado o homem que teme o Senhor. [6] O Senhor te abençoe desde Sião, e possas ver os bens de Jerusalém todos os dias da tua vida. [7] E vejas os filhos de teus filhos, e a paz sobre Israel. [8] Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo. [9] Como era no princípio, agora e sempre, pelos séculos dos séculos. Amen.
--	--	---	--

Observations sur le texte

Le texte du présent psaume est issu du psaume 127. Dans le contexte du MM 51 il a le plus probablement constitué le 4^e psaume de l'office des vêpres du *Corpus Christi*. Dans cette dernière œuvre du manuscrit MM 51, la totalité du texte du psaume est mis en polyphonie (*ad longum*), doxologie incluse.

Observations sur la source

Mesure	Voix	Commentaires
5	1 ^o Ti	♩ et ◦ ee-ee remplacées par-dessus par ee-ee [bb-bb].
	1 ^o A	♩ ◦ noircies g-g remplacées par-dessus par ♪ et ◦ blanches f-f [c-c].
	1 ^o Te	♩ et ◦ c#c# remplacées par-dessus par d-d [a-a].
9	3 ^o Ti	♩. ♩ ♩ aa-aa-bb raturées et remplacées par ee-ee-dd [bb-bb-aa].
	2 ^o Te	♩. ♩ ♩ e-e-d raturées et remplacées par g-g-g [d-d-d].

¹⁴⁰ Également écrit en majuscule *In*.

¹⁴¹ Également écrit *Dominũ*.

¹⁴² Également écrit en majuscule *Pacem*.

¹⁴³ Également écrit *sæculorũ*.

27. *Beati omnes*

9.3	2 ^o A	♪ g raturée et remplacée par bb [f].
10	3 ^o Ti	Trois ♪ aa-bb-bb raturées et remplacées par dd-dd-dd [aa-aa-aa].
10.1-2	2 ^o A	Deux ♪ f-g raturées et remplacées par aa-aa [e-e].
11.2	2 ^o Te	Deux ♪ d-c remplacées par-dessus par ◦ c [G].
13.3	G	◦ noircie F effacée à sec et réécrite f [c].
14.2-3	G	◦ noircie D effacée à sec, réécrite ◦ d , à nouveau effacée à sec et remplacée par ♪. ♪ d-c [a-G].
14.3	1 ^o Ti	♪ cc effacée à sec et remplacée par-dessus par ff [cc].
15.1-2	1 ^o Ti	♪. ♪ dd-cc raturées et remplacées par ff-ff [cc-cc].
15.1	G	◦ G effacée à sec et remplacée par ♪. ♪ b-a [F-E].
21.3	G	♪ f fraîchement effacée et remplacée par F [C].
31.3	1 ^o A	Début de dessin de e [b] fraîchement effacée et inutilisée.
32.3	G	♪ F fraîchement effacée et remplacée par ♪ D [A].
36	G	♪ D [A] fraîchement effacée et inutilisée.
43.2	1 ^o A	♪ f effacée à sec et remplacée par-dessus par g [d].
44	1 ^o Ti	◦ noircie gg [dd] transformée en ◦[.] blanche.
48	G	◦ ♪ D-B effacées à sec et remplacées par ♪ ♪ d-c-b [a-G-F].
49.1	G	Deux ♪ C-E superposées effacées à sec et remplacées par c [G].
50	B	Indication 50 : comptage des mesures par le calligraphe.
50.2-3	G	Deux ♪ F-G fraîchement effacées et remplacées par G-F [D-C].
51.1-3	G	♪ G [D] transformée en ◦ par l'effacement à sec de la hampe et ♪ F raturée, effacée à sec et inutilisée.
52	3 ^o Ti	# effacée à sec.
63	2 ^o Ti	Texte raturé et effacé à sec et Ec (de Ecce) écrit par-dessus.
63.2	G	Note inutilisée effacée avec peinture (probablement ◦ noircie B).
64.2	G	Note inutilisée effacée avec peinture (probablement ◦ noircie F).
65.2	G	Note inutilisée effacée avec peinture (probablement ◦ noircie G).
66.1	G	Note inutilisée effacée avec peinture (probablement ◦ C).
72	1 ^o A	♯ et ◦ a [E] effacés et écrits dans la m.73.
73	1 ^o A	Trois ♪ g-g-g raturées et inutilisées.
76.3-77.1	2 ^o Te	◦ g sur la barre fraîchement effacée et inutilisée.
84.1	2 ^o A	Début de dessin de bb négligé.
85	G	♪. ♪ ♪ C-C-C fraîchement effacées et réécrites c-c-c [G-G-G].

Apparats critiques

85.1	B	Texte & corrigé avec <i>videas</i> par-dessus.
86-88	B	Signe <i>://</i> : pour le texte & <i>videas, videas</i> .
93.2	3 ^e Ti	◦ <i>d [a]</i> fraîchement effacée et inutilisée.
98.1	G	♪ <i>G [D]</i> transformée en ◦ par la rature simple de la hampe.
101	B	Indication 50 : comptage des mesures. Le calligraphe a compté une mesure en trop.
101.3	1 ^e Ti	♪ <i>ee</i> effacée à sec et réécrite <i>gg [dd]</i> par-dessus.
103	1 ^e A	♪. ♪ ♪ <i>aa-aa-aa</i> raturées et réécrites <i>bb-bb-bb [f-f-f]</i> .
103	1 ^e Te	♪. ♪ ♪ <i>d-d-d</i> raturées et réécrites <i>b-b-b [F-F-F]</i> .
108-109	2 ^e Te, B	▬ effacé à sec.
110.1-3	G	♪ ♪ <i>G-c</i> fraîchement effacées et raturées, remplacées par ◦ ♪ <i>c-F [G-C]</i> .
112.3	1 ^e chœur	L'édition propose ▬ absent dans la source, afin d'éviter un choc harmonique, le 2 ^e chœur changeant d'harmonie.
120	1 ^e Te, B	Seules voix avec ☞.
123	2 ^e Ti	Note raturé avec # écrit par-dessus.
124.1	G	♪ <i>c</i> fraîchement effacée et remplacée par <i>a [E]</i> .
129.4	G	Deux ♫ <i>F-E [C-B]</i> possiblement ajoutées <i>a posteriori</i> .
131.2	B	Signe <i>://</i> : pour le texte <i>et spiritui sancto</i> .
131.3	1 ^e A	♪ <i>bb [f]</i> transformée en ♪.
131.3	G	♪ <i>G [D]</i> transformée en ♪.
132.1	G	♪ <i>D</i> raturée (avec #) et remplacée par <i>F# [C#]</i> .
135.2	G	♪ <i>G</i> fraîchement effacée et remplacée par <i>b [F]</i> .
140.2	1 ^e Te	Signe <i>://</i> : pour le texte <i>sæculorum</i> .
140.4	B	Signe <i>://</i> : pour le texte <i>sæculorum</i> .
142-144		Absence de barres de mesure provoquée par la ≡. du 1 ^e Tiple.
142-143	2 ^e Coro	▬ ♪ ♪ ♪ remplacés par † ♪ ♪ ◦.
142.1	B	Trou, † ♪ <i>G [D]</i> .
144	B	Indication 43 : comptage des mesures, une de moins que le comptage correcte.
144	1 ^e Te, B	Seules voix avec ☞.

ÉDITION MUSICALE

P-Cug MM 51

Principes éditoriaux

Partition

- a) Inclusion de l'*incipit* pour chacune des parties de l'œuvre musicale comprenant la clef original, les éventuels accidents, la mensuration originale et la première note notée ;
- b) Inclusion des indications originales en tête de l'œuvre ainsi que des différentes sections. En cas d'absence, possible attribution d'une désignation entre crochets, selon les pratiques de la période et du lieu (*presa, verso, romance, estribillo, resposta, copla*) ;
- c) Inclusion des désignations pour chacune des parties devant chaque *incipit* ; en cas d'absence (presque généralisé), attribution d'une désignation entre crochets, d'après le contexte de la source et selon la clé original ;
- d) L'ordre des voix est organisé dans l'édition selon les pratiques d'aujourd'hui et ne suit pas forcément celui de la source ; l'ordre des parties dans la source, du haut vers le bas, est indiquée dans *incipit* en petits chiffres entre crochets ;
- e) Les œuvres écrites en clefs aiguës sont, généralement, transposées à la quarte inférieure si un *♭* est présent à clef ou à la quinte inférieure si l'armure ne présente pas de *♭*, à l'exception des trois psaumes de l'office de None (19., 20. et 21.) sans *♭* dans la source et transposées à la quarte inférieure dans l'édition musicale¹⁴⁴ ;
- f) Remplacement éventuel de clefs originales par des clefs plus courantes de nos jours ;
- g) L'emplacement des barres de mesure respecte la source. Les barres ajoutées sont notées en pointillés ;

¹⁴⁴ Une discussion des transpositions est présentée dans « 9.1. Transpositions, modes, clés » (vol. 1, p. 319).

- h) Toutes les notes trouées dans la source sont indiquées dans les apparats critiques ; dans l'édition musicale ces notes sont entre crochets seulement dans le cas où la dimension de la lacune dépasse les limites extérieures de la note;

Texte





- i) Le texte édité est présent isolément au début de chaque œuvre, avec les traductions française et portugaise ; dans chaque apparat critique est présent la transcription diplomatique, la solution éditoriale, la traduction française et la traduction portugaise. Les traductions françaises des textes vernaculaires sont de la responsabilité de l'auteur et celles des textes liturgiques suivent les textes publiés par l'Association Épiscopale Liturgique pour les Pays Francophones (pour les Psaumes) ou d'après Dom Guéranger de Solesmes¹⁴⁵ (pour les Répons, l'Antienne Mariale et l'Hymne *Deus rerum*) ou encore selon le Diurnal monastique de l'ordre de saint Benoît¹⁴⁶ (pour l'Hymne *Christe Redemptor omnium*). Les traductions portugaises des textes vernaculaires sont de la responsabilité de l'auteur et les traductions portugaises des textes latins ont été élaborées par Dr. Margarida Miranda du Centre d'Etudes Classiques et Humanistiques de l'Université de Coimbra (CECH/UC), à qui nous exprimons notre gratitude.
- j) Le texte respecte l'orthographe et l'accentuation originales uniformisant les mots écrits de façons différentes¹⁴⁷. La capitalisation et la ponctuation sont restructurées et/ou normalisées et en cas de doute l'édition suit le *Liber Usualis* pour les textes latins présents dans la liturgie moderne. Toute transformation est consultable dans l'apparat critique ;
- k) Toute abréviation sera déployée en italique dans l'édition musicale, sauf les « & » qui sont déployées « et » en romain ;
- l) Le texte et/ou lettres manquantes sont ajoutés et présentés en italique ;
- m) Les signes de répétition de texte *://*: ou *//*: ou *:/*: présents dans la source sont remplacés par le texte en romain et signalés dans l'apparat critique (« Observations sur la source ») ;
- n) Les syllabes entre deux mots contractées de façon éditoriale présentent une liaison en dessous (P.ex. : *la esfera*) ;

¹⁴⁵ Dom Prosper Guéranger, *L'année Liturgique*, Mans, Feuriot. Imprimeur–Libraire–Éditeur, 1841.

¹⁴⁶ *Diurnal monastique (ordre de saint Benoît) latin-français*, Editions de la Source, Paris, 1957.

¹⁴⁷ Voir « 5.1.5. Orthographe » (vol. 1, p. 201).

Notation

- o) Les valeurs rythmiques originales sont respectées ;
- p) Les indications originales de mensuration rythmique sont respectées ;
- q) Sous le signe de mensuration C3, les croches blanches sont transformées en seminimes ;
- r) Sous le signe de mensuration C3, toutes les semibrèves parfaites présentent un point d'augmentation/perfection, même si absent dans la source ;
- s) Le dessin original des hampes des croches et des doubles-croches est respecté, celles-ci ayant probablement un sens pour l'exécution¹⁴⁸ ;
- t) Utilisation de crochet horizontal continu  pour identifier un ensemble de notes que dans la source correspondent à une ligature ;
- u) Utilisation de crochet horizontal cassé  pour identifier un ensemble de notes que dans la source sont noircies ;
- v) Placement des altérations présentes dans la source toujours devant la note affectée ; en cas de répétition de la même note à l'intérieur de la mesure l'altération n'est gardée que pour la première des notes affectées ; les altérations éditoriales de prudence/avertissement sont placées entre parenthèses devant la note affectée ; les suggestions éditoriales, selon les conventions théoriques et pratiques de l'époque, sont placées au-dessus de la note affectée ;
- w) Les # sur B♭ et b♭ dans la source sont transformés en ♯ dans l'édition musicale ;
- x) Placement de  (point d'orgue¹⁴⁹) dans toutes les voix quand dans la source au moins une voix le présente ; dans les cas où la voix ne le présente pas dans la source, l'édition ne le présente pas entre crochets [] pour le pas alouder l'édition – sa présence ou son absence dans la source sont décrites dans les apparats critiques bien comme les éventuelles exceptions (« Observations sur la source ») ;
- y) Eventuels changements et additions éditoriaux autres que ceux décrits ci-dessus font l'objet de commentaires critiques et/ou identifiés entre crochets.

¹⁴⁸ Voir « 5.1.3. Notation musicale » (vol. 1, p. 183).

¹⁴⁹ En Portugais *caldeirão*.

1. Exultemus et lætemur

P-Cug MM 51, f. 1-2

[D. Francisco de Santa Maria († 1597)]

*Exultemus et lætemur
Pro Mariæ Virginis puerperio.
Ecce iacet in stabulo
Pater futuri sæculi
et exortus Princeps pacis
qui nobis est Judex futurus
Vagit enim inter arcta conditus presepia
panis vilibus involvitur frigore corripitur,
ibi plorat ibi clamat:
ah, ah, ah, ah.
Sepe dicendo: ah, ah, ah, ah, ah.
Sepe dicendo hoc est:
Verbum caro factum est.
Alleluya, Alleluya, Alleluya, Alleluya.*

*Réjouissons-nous et soyons heureux
pour l'accouchement de la Vierge Marie.
Dans une étable se repose
le Père des temps à venir.
Le Prince de la Paix est né,
lui que sera notre Juge dans le futur.
Il pleure allongé dans une mangeoire.
Il est emmailloté dans des langes élimés,
il a froid et il pleure et il crie :
ah, ah, ah, ah,
et encore : ah, ah, ah, ah.
Disant à plusieurs reprises :
Le Verbe s'est fait chair.
Alléluia, Alléluia, Alléluia, Alléluia.*

*Exultemos e jubilemos
com o parto da Virgem Maria.
Eis que jaz num estábulo
o Pai dos tempos futuros.
Nasceu o Príncipe da Paz
que será no futuro o nosso Juiz.
Chora, numa pequena
manjedoura deitado.
Está envolvido em pobres panos,
cheio de frio, e então chora, e grita:
ah, ah, ah, ah,
e repete: ah, ah, ah, ah.
Dizendo muitas vezes assim:
O Verbo fez-se carne.
Aleluia, Aleluia, Aleluia Aleluia.*

P^a Dia de Natal

[Tiple] [1]
[Alto] [2]
[Tenor] [3]
[Baixo] [4]

E - xul - te - - mus et
E - - xul - te - - mus
E - xul - te - - mus et læ -
E - xul - te - - - mus et læ -

4
Ti
A
Te
B

læ - te - - - - - mur, et
et læ - te - - mur, et læ - te - -
te - - - - mur, et læ - te - mur, et læ -
te - - - - mur, et læ - te -

1. Exultemus et lætemur
P-Cug MM 51, f. 1-2

8

Ti
A
Te
B

læ - te - - - - - mur pro Ma -

12

Ti
A
Te
B

Ma - ri - æ Vir - gi - nis pu - er - - - pe - ri - o. Ec -

16

Ti
A
Te
B

Ec - ce ia - cet in sta -

20

Ti
A
Te
B

bu - lo, in sta -

1. Exultemus et lætemur
P-Cug MM 51, f. 1-2

24

Ti
- bu - lo. Pa - ter fu - tu - ri sæ - - - cu -

A
bu - lo.

Te
- bu - lo. Pa - ter fu - tu - ri sæ - cu -

B
- bu - - lo.

28

Ti
li qui no - bis

A
et ex - or - tus Prin - ceps pa - - cis qui no - bis

Te
li qui no - bis

B
et ex - or - tus Prin - ceps pa - cis qui no - bis

33

Ti
est Ju - dex fu - - tu - rus.

A
est Ju - dex fu - tu - rus.

Te
est Ju - dex fu - - tu - rus. Va - git e - nim

B
est Ju - dex fu - tu - rus. Va - git e - -

38 [f. 1v]

Ti
Va - - git e - - nim in - ter

A
Va - git e - nim in - ter ar -

Te
in - ter ar - cta con - di - tus pre - se - pi - a Pa -

B
- nim in - ter ar - - - - cta con - di - tus pre - se -

1. Exultemus et lætemur
P-Cug MM 51, f. 1-2

42

ar - cta con - di - tus pre - se - pi - a Pa - nis
- cta con - di - tus pre - se - pi - a Pa -
- nis vi - li - bus in - vol - vi - tur, Pa - nis vi - li -
pi - a Pa - nis vi - li - bus in - vol - vi - tur,

46

vi - li - bus in - vol - vi - tur fri - go - re cor -
nis in - vol - vi - tur fri - go - re
bus in - vol - vi - tur fri - go - re
pa - nis vi - li - bus in - vol - vi - tur fri - go - re

50

- ri - pi - tur. I - bi plo - rat, i -
cor - ri - pi - tur. I - bi plo - rat, i -
cor - ri - pi - tur. I - bi plo - rat, i -
cor - ri - pi - tur. I - bi plo - rat, i -

55

- bi cla - mat: ah, ah, ah, ah, se -
- bi cla - mat: ah, ah, ah, ah, se -
- bi cla - mat: ah, ah, ah, ah, se -
- bi cla - mat: ah, ah, ah, ah, se -

1. Exultemus et lætemur
P-Cug MM 51, f. 1-2

60

Ti
pe di - cen - do: ah, ah, ah, se - pe di -

A
pe di - cen - do: ah, ah, ah, ah, se - pe di -

Te
pe di - cen - do: ah, ah, ah, ah, se - pe di -

B
pe di - cen - do: ah, ah, ah, ah, se - pe di -

64

Ti
cen - do hoc est: Ver - bum ca -

A
cen - do hoc est: Ver - bum ca -

Te
cen - do hoc est: Ver - bum ca -

B
cen - do hoc est: Ver - bum ca -

71

Ti
ro fac - tum est. Al -

A
ro fac - tum est. Al - le - lu -

Te
ro fac - tum est.

B
ro fac - tum est. Al - le - lu -

75 [f. 2]

Ti
le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al -

A
-ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le -

Te
Al le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya,

B
ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu ya,

1. Exultemus et lætemur
P-Cug MM 51, f. 1-2

79

Ti
le - - - - - lu -

A
- - lu - - - ya, Al - le - lu - ya, Al -

Te
Al - le - lu - ya, Al - le - - - lu - - -

B
Al - le - lu - ya, Al - le - - lu - - -

82

Ti
ya.

A
le - lu - ya, Al - le - - - lu - ya.

Te
-ya, Al - le - lu - - - - - ya.

B
-ya, Al - le - lu - - - ya.

2. Octavo calendas Januarii

P-Cug MM 51, f. 2-3

Anonyme [Dom Gabriel de São João (+1658)]

*Octavo Calendas Januarii.
Luna Vigesima prima.
Nativitas Domini nostri
Jesu Christi secundum carnem.*

*Huitième calende de janvier.
Vingt-et-unième lune.
Nativité de Notre Seigneur
Jésus-Christ selon la chair.*

*Oitava calenda de Janeiro.
Vigésima primeira lua.
Nascimento de Nosso Senhor
Jesus Cristo segundo a carne.*

Braga. 1649.

[1] [2] [3] [4] [5] [6] [7] [8]

[1º Tiple] [2º Tiple] [1º Alto] [1º Tenor] [3º Tiple] [2º Alto] [2º Tenor] [Baixo] [Guião]

Oc - ta - vo Ca -
Oc - ta - vo Ca - len - das Ja - nu -
Oc - ta - vo
Oc - ta - vo
Oc - ta - vo
Oc - ta - vo
Oc - ta - vo Ca -
Oc - ta - - -

2. Octavo calendas Januarii
P-Cug MM 51, f. 2-3

6

13 [f. 2v]

19

1^o Ti Vi - ge-ssi ma pri - ma. Na - ti - vi - tas

2^o Ti Vi - ge-ssi-ma pri - ma. Do - mi-ni nos -

1^o A Vi - ge-ssi-ma pri - ma. Do - mi-ni nos -

1^o Te Vi - ge-ssi ma pri - ma. Do - mi-ni nos -

3^o Ti Vi - ge-ssi-ma pri - ma, Vi - ge-ssi-ma pri - ma. Na - ti - vi -

2^o A Vi - ge-ssi-ma pri - ma, Vi - ge-ssi-ma pri - ma.

2^o Te Vi - ge-ssi-ma pri - ma, Vi - ge-ssi-ma pri - ma.

B Vi - ge-ssi ma pri - ma, Vi - ge-ssi ma pri - ma.

G Vi - ge-ssi ma pri - ma, Vi - ge-ssi ma pri - ma.

26 [f. 3]

1^o Ti Je - su Chris - - - ti

2^o Ti - tri Je - su Chris - - - ti

1^o A - tri Je - su Chris - - - ti

1^o Te - tri Je - su Chris - - - ti

3^o Ti tas se -

2^o A Do - mi-ni nos - tri se -

2^o Te Do - mi-ni nos - tri se -

B Do - mi-ni nos - tri se -

G Do - mi-ni nos - tri se -

2. Octavo calendas Januarii
P-Cug MM 51, f. 2-3

33

1^o Ti
se - cun - dum car - - - nem.

2^o Ti
se - cun - dum car - nem.

1^o A
se - cun dum car - - - - nem.

1^o Te
se - cun - dum car - - - - nem.

3^o Ti
cun - dum car - nem, se - cun - dum car - - - - nem.

2^o A
cun - dum car - nem, se - cun - dum car - - - - nem.

2^o Te
cun - dum car - nem, se - cun - dum car - - - - nem.

B
cun - dum car - nem, se - cun - dum car - - - - nem.

G

3. Octavo calendas Januarii

P-Cug MM 51, f. 2v-6

Anonyme [Dom Gabriel de São João (+1658)]

Octavo Calendas Januarii.

Luna Vigesima prima.

Anno á creatione mundi,

quando in principio Deus

creavit cælum et terra,

Quinquies millesimo centesimo

nonagessimo nono.

A diluvio vero Anno bis millesimo

nongentessimo quinquagesimo septimo.

A nativitate Abrahamæ,

Anno bis millesimo quintodecimo.

A Moysæ et egressu populi Israel de Ægipto,

anno millesimo quingentesimo.

Ab Unctione David in Regem

anno milesimo trigesimo segundo.

Hebdomada Sexagesima quinta

iuxta Danielis prophetiam.

Olympiade centesima nonagesima quarta.

Ab Urbe Roma condita anno septingentesimo

quingagesimo segundo.

Anno Imperii Octaviani Augusti

quadragésimo segundo

toto Orbe in pace composito,

Sexta mundi etate,

Jesus Christus æternus Deus,

æternique Patris Filius,

Mundum Volens adventu suo consecrare,

de Spiritu Sancto conceptus,

novemque post conceptionem

decursis mensibus,

In Bethlehem Judæ nascitur

ex Maria Virgine factus Homo.

Nativitas Domini Nostri

Jesu Christi secundum carnem.

Et alibi alliorum plurimorum

sanctorum martirum

et confessorum atque sanctorum virginum.

R./ Deo gratias.

Le huit des calendes de Janvier ;

La vingt-et-unième lune ;

L'an de la création du monde,

quand Dieu au commencement créa

le Ciel et la terre, cinq mille cent

quatre-vingt-dix-neuf ;

Du Déluge,

l'an deux mille neuf cent cinquante-sept ;

De la naissance d'Abraham,

l'an deux mille quinze ;

De Moïse et de la sortie du peuple

d'Israël de l'Égypte, l'an mille cinq cent ;

De l'onction du roi David,

l'an mille trente-deux ;

En la soixante-cinquième Semaine,

selon la prophétie de Daniel ;

En la cent quatre-vingt-quatorzième

Olympiade ;

De la fondation de Rome,

l'an sept cent cinquante-deux ;

D'Octavien Auguste,

l'an quarante-deuxième,

tout l'univers étant en paix ;

Au sixième âge du monde, Jésus-Christ,

Dieu éternel et Fils du Père éternel,

voulant consacrer ce monde par son

très miséricordieux avènement,

ayant été conçu du Saint-Esprit,

et neuf mois s'étant écoulés

depuis la conception,

en Bethléem de Judée, naît, fait homme,

de la Vierge Marie :

La nativité de notre Seigneur

Jésus-Christ selon la chair.

Et ailleurs, beaucoup d'autres

saints martyrs,

confesseurs et saintes vierges.

R./ Nous rendons grâce à Dieu

No oitavo dia das Calendas de Janeiro,
na Lua vigésima primeira.

No ano cinco mil cento e noventa e nove

depois da criação do mundo

quando no princípio Deus

criou o céu e a terra,

No ano dois mil novecentos e cinquenta

e sete depois do dilúvio,

No ano dois mil e quinze

depois do nascimento de Abraão

No ano mil e quinhentos

depois do êxodo de Moisés

e o povo de Israel do Egípto,

No ano mil e trinta e dois

depois da unção do rei David,

Na sexagésima quinta semana

segundo a profecia de Daniel,

Na Olimpíada centésima

nonagésima quarta,

No ano setecentos e cinquenta e dois

depois da fundação da cidade de Roma,

No ano quadragésimo segundo

do império de Augusto,

Estabelecida a paz em todo o orbe,

na sexta idade do mundo, Jesus Cristo,

Eterno Deus e Filho do Eterno Pai,

querendo santificar o mundo

com a Sua vinda,

decorridos nove meses depois da Sua

concepção por virtude do Espírito Santo,

Nasce em Belém da Judeia,

da Virgem Maria feito Homem.

Natal de Nosso Senhor Jesus Cristo

segundo a carne.

E em outros lugares muitos outros

santos mártires,

confessores e virgens santas.

R./ Graças a Deus.

Vox Só

[1] [Tiple] Oc - ta - vo Ca - len - das Ja - nu - a - ri - i.

[2] [Guião]

3. Octavo calendas Januarii
P-Cug MM 51, f. 2v-6

8

Ti
Lu - na Vi - ge - - - si - ma pri -

G

13

Ti
- ma. An - no á cre - a - ti - o - - -

G

20

Ti
- ne mun - di, quan - do in prin - ci - o De - us cre - a -

G

29 [f. 3]

Ti
- vit cæ - - lum et ter - - - ram,

G

36

Ti
Quin - qui - es mil - le - si - mo cen - te - si - mo no - na - ge - ssi -

G

44

Ti
mo no - - - - - no.

G

3. Octavo calendas Januarii
P-Cug MM 51, f. 2v-6

50

Ti
A di - lu - vi - o ve - ro An - no bis mil - le - si - mo

G

[f. 3v]

58 grossado:

Ti
non - gen - te - si - mo

G
non - gen - tes - si - mo quin - qua - ges - si - mo

65

Ti
sep - ti - mo. A na - ti - vi - ta - te A - bra - hæ An no bis mil -

G

74

Ti
les - si - mo quin - to de - - - - - ci - mo.

G

80

Ti
A Moy - se et e - gres - su po - pu - li Is - ra - el

G

86

Ti
de Æ - gip to,

G

3. Octavo calendas Januarii
P-Cug MM 51, f. 2v-6

90

Ti
an - no mil - le - si - mo quin - gen - - - te - si - mo.

G

93 [f. 4]

Ti
Ab Un - cti - o - ne Da - vid in Re - gem an - no mil - le - si - mo

G

96

Ti
tri - ge - si - mo se - - - cun - do. Heb - do - ma - da

G

99

Ti
Se - xa - ge - si - ma quin - ta iux - ta Da - ni - e - lis

G

101

Ti
pro - - - - - phe - ti - am.

G

104 [f. 4v]

Ti
O - lym - pi - a - de cen - te - si - ma no - na - ge - si - ma

G

3. Octavo calendas Januarii
P-Cug MM 51, f. 2v-6

106

Ti
quar - - - ta. Ab Ur - be Ro - ma con - di - ta

G

Detailed description: This system contains measures 106 and 107. The vocal line (Ti) begins with a sixteenth-note scale in the left hand of measure 106, followed by a quarter rest and a half note 'ta.' in measure 107. The lyrics 'quar - - - ta. Ab Ur - be Ro - ma con - di - ta' are aligned with the notes. The guitar line (G) provides a harmonic accompaniment with a bass line of quarter notes and a treble line of chords.

108

Ti
an - no sep - tin - gen - te - si - mo quin - qua - ge - si - mo

G

Detailed description: This system contains measures 108 and 109. The vocal line (Ti) consists of a series of quarter notes with lyrics 'an - no sep - tin - gen - te - si - mo quin - qua - ge - si - mo'. The guitar line (G) continues the accompaniment with a steady bass line and chords.

110

Ti
se - - - - -

G

Detailed description: This system contains measures 110 and 111. The vocal line (Ti) features a rapid sixteenth-note scale in measure 110, followed by a quarter rest and a half note in measure 111. The lyrics 'se - - - - -' are written under the first measure. The guitar line (G) has a bass line of quarter notes and a treble line with chords.

111

Ti
- cun - do. An - no Im - pe - ri - i

G

Detailed description: This system contains measures 111 and 112. The vocal line (Ti) starts with a quarter rest and a half note '- cun - do.' in measure 111, followed by a quarter rest and a half note 'An - no Im - pe - ri - i' in measure 112. The guitar line (G) continues with a bass line of quarter notes and chords.

113 [f. 5]

Ti
Oc - ta - vi - a - ni Au - gus - ti qua - dra - ge - si - mo

G

Detailed description: This system contains measures 113 and 114. The vocal line (Ti) consists of quarter notes with lyrics 'Oc - ta - vi - a - ni Au - gus - ti qua - dra - ge - si - mo'. The guitar line (G) continues the accompaniment with a bass line of quarter notes and chords.

115

Ti
se - cun - do to - to Or - be in pa - ce com - po - si - to,

G

Detailed description: This system contains measures 115 and 116. The vocal line (Ti) begins with a sixteenth-note scale in measure 115, followed by a quarter rest and a half note 'do' in measure 116. The lyrics 'se - cun - do to - to Or - be in pa - ce com - po - si - to,' are aligned with the notes. The guitar line (G) continues with a bass line of quarter notes and chords.

3. Octavo calendas Januarii
P-Cug MM 51, f. 2v-6

117

Ti
Sex - ta mun - di e - ta - te. Je - sus Chris - tus

G

Detailed description: This system contains measures 117 and 118. The vocal line (Ti) begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, followed by a half note G5. The bass line (G) starts with a bass clef and a key signature of one flat, featuring a half note G3, a quarter note F3, and a half note E3. The lyrics are 'Sex - ta mun - di e - ta - te. Je - sus Chris - tus'.

119

Ti
æ - ter - nus De - us, æ - ter - ni - que Pa - tris fi - li - us,

G

Detailed description: This system contains measures 119 and 120. The vocal line (Ti) continues with quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, followed by a half note G5. The bass line (G) features a half note G3, a quarter note F3, and a half note E3. The lyrics are 'æ - ter - nus De - us, æ - ter - ni - que Pa - tris fi - li - us,'.

121

Ti
Mun - dum Vo - lens ad - ven - tu su - o

G

Detailed description: This system contains measures 121 and 122. The vocal line (Ti) continues with quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, followed by a half note G5. The bass line (G) features a half note G3, a quarter note F3, and a half note E3. The lyrics are 'Mun - dum Vo - lens ad - ven - tu su - o'.

122 [f. 5v]

Ti
con - - - - - se - cra - re

G

Detailed description: This system contains measures 122 and 123. The vocal line (Ti) features a rapid sixteenth-note run on the word 'con' followed by a half note G5. The bass line (G) features a half note G3, a quarter note F3, and a half note E3. The lyrics are 'con - - - - - se - cra - re'.

123

Ti
de Spi - ri - tu San - cto con - cep - tus,

G

Detailed description: This system contains measures 123 and 124. The vocal line (Ti) continues with quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, followed by a half note G5. The bass line (G) features a half note G3, a quarter note F3, and a half note E3. The lyrics are 'de Spi - ri - tu San - cto con - cep - tus,'.

124

Ti
no - vem - que post con - cep - ti - o - nem de - cur - sis men - si - bus,

G

Detailed description: This system contains measures 124 and 125. The vocal line (Ti) continues with quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, followed by a half note G5. The bass line (G) features a half note G3, a quarter note F3, and a half note E3. The lyrics are 'no - vem - que post con - cep - ti - o - nem de - cur - sis men - si - bus,'.

3. Octavo calendas Januarii
P-Cug MM 51, f. 2v-6

125 Levanta um ponto.

Musical notation for measures 125-126. The top staff (Ti) contains the vocal line with lyrics: In Beth - lehem Ju - dæ nas - - ci - tur. The bottom staff (G) contains the basso continuo line.

126

Musical notation for measures 126-127. The top staff (Ti) contains the vocal line with lyrics: ex Ma - ri - a Vir - - - gi - ne. The bottom staff (G) contains the basso continuo line.

127

Musical notation for measures 127-128. The top staff (Ti) contains the vocal line with lyrics: fac - - - tus Ho - - - mo. The bottom staff (G) contains the basso continuo line.

129 [f. 6]

Musical notation for measures 129-130. The top staff (Ti) contains the vocal line with lyrics: Na - ti - vi - tas Do - mi - ni Nos - tri Je - su Chris - ti. The bottom staff (G) contains the basso continuo line.

131

Musical notation for measures 131-132. The top staff (Ti) contains the vocal line with lyrics: Se - - - cun - - - dum car - nem. The bottom staff (G) contains the basso continuo line.

Et alibi aliorum plurimorum sanctorum martirum et confessorum atque sanctarum virginum. [R./ Deo gratias.]

3. *Octavo calendas Januarii*
P-Cug MM 51, f. 2v-6

4. Al son que los christales

P-Cug MM 51, f. 3v-4

Anonyme [attrib. Dom Gabriel de São João (†1658)]

*Al son que los christales
Mueren continuamente quebrantados
Em horas inmortales
Que murmuran de ver se despenhados.
Selio lhorando a solas
Quexas embia al amor entre olas.*

*Au son des cristaux
Mourant, continuellement brisés,
Dans des heures immortelles,
Murmurant de se voir précipités.
Selio, pleurant tout seul,
Envoie des plaintes à l'amour parmi des vagues.*

*Ao som que os cristais
Morrem, continuamente quebrados,
Em horas imortais,
Que murmuram por ver-se despenhados.
Selio, chorando sozinho,
Queixas envia ao amor entre ondas.*

[1] [2] [3] [4]

[1º Tiple] *Al son que los chris -*

[2º Tiple] *Al*

[Alto] *Al son que los chris - ta - les, al*

[Tenor] *Al son que los chris - ta - les, Al*

6

1º Ti *ta - les, que los chris - ta - les mue - ren con - ti - nua - men -*

2º Ti *son que los chris - ta - les mue - ren con - ti - nua -*

A *son que los chris - ta - les mue - ren con - ti - nua -*

Te *son que los chris - ta - les mue - ren con - ti - nua - men -*

4. Al son que los cristales
P-Cug MM 51, f. 3v-4

14

1º Ti - te que - bran - ta - dos em ho - ras in - mor - ta -

2º Ti men - te que - bran - ta - dos em ho - ras in - mor - ta -

A men - te que - bran - ta - dos em ho - ras in - mor - ta -

Te - te que - bran - ta - dos em ho - ras in - mor - ta -

22

1º Ti les, in - mor - ta - les que mur - mu - ran de

2º Ti les, in - mor - ta - les que mur - mu - ran

A les, in - mor - ta - - - les que mur - mu - ran

Te les, in - mor - ta - les que mur - mu - ran

30 [f. 4]

1º Ti ver se des - pe - nha - dos, de ver - se des - pe - nha - dos, des - pe nha -

2º Ti de ver - se des - pe - nha - dos, de ver - se des - pe - nha -

A de ver - se des - pe - nha - dos, de ver - se des - pe - nha - dos, de ver - se des - pe - nha -

Te de ver - se des - pe - nha - - - -

4. Al son que los cristales
P-Cug MM 51, f. 3v-4

36

1º Ti dos, de ver - se des - pe - nha - dos. Se - lio lho - ran - do_a

2º Ti dos, de ver - se des - pe - nha - dos. Se - lio lho - ran - do_a

A dos, de ver - se des - pe - nha - dos. Se - lio lho - ran - do_a so -

Te dos, de ver - se des - pe - nha - dos. Se - lio lho - ran - do_a

44

1º Ti so - las, Se - lio lho - ran - do_a so - las que

2º Ti so - las, Se - lio lho - ran - do_a so - las

A - las, Se - lio lho - ran - do_a so - las que - xas em -

Te so - las, Se - lio lho - ran - do_a so - las que - xas em - bi - a

52

1º Ti - xas em bi - a al a - mor en - tre o - las, que - xas em -

2º Ti que - xas em - bi - a al a - mor en - tre o - las,

A bi - a al a - mor en - tre o - las que - xas em - bi -

Te al a - mor en - tre o - las, en - tre o - las, que -

4. Al son que los cristales
P-Cug MM 51, f. 3v-4

58

1º Ti
bi - a al a - mor en - tre o - - - las.

2º Ti
que - xas em - bi - a al a - mor en - tre o - las.

A
- a, que - xas em bi - a al a - mor en - tre o - - las.

Te
- xas em bi a al a - mor en - tre o - - - las.

5. Responde mihi

P-Cug MM 51, f. 4v-6

Anonyme [attrib. Dom Gabriel de São João (†1658)]

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

*Tu me répliqueras.
Combien ai-je commis de fautes et de péchés ?
Ma transgression et mon péché,
fais-les moi connaître.
Pourquoi caches-tu ta face
et me considères-tu comme un ennemi ?
Veux-tu faire trembler une feuille qui s'envole,
et poursuivre une paille sèche,
pour que tu rédiges contre moi
d'amères sentences,
que tu m'imputes des fautes de jeunesse,
que tu fixes mes pieds dans des blocs de bois,
que tu observes toutes mes démarches
et relèves l'empreinte de mes pas ?
Et tout cela contre un être qui se désagrège
comme bois vermoulu,
comme vêtement dévoré par la teigne !*

*Respondei-me
Quantas iniquidades tenho e pecados?
Mostrai-me os meus delitos.
Porque escondes de mim o Vosso rosto
E me considerais vosso inimigo?
Contra folha raptada pelo vento,
Mostrais vosso poder;
palha seca perseguis.
Contra mim escreveis amarguras,
quereis consumir-me
pelos pecados da minha juventude.
Pusestes meus pés em um cepo,
Observastes todas as minhas veredas
E considerastes todos os vestígios
de meus pés, eu que como podridão
hei-de ser consumido,
como veste que é consumida pela traça.*

The musical score is presented in four parts: Tiple (Treble), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Baixo (Bass). Each part is in a 6/8 time signature. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllable placement. The lyrics are in Latin and Portuguese.

[1] [Tiple] *Res - pon - de mi - - hi, quan - tas*

[2] [Alto] *Res - pon - de mi - - hi, quan - tas*

[3] [Tenor] *Res - pon - de mi - - hi, quan - tas*

[4] [Baixo] *Res - pon - de mi - - hi, quan - tas*

5. Responde mihi
P-Cug MM 51, f. 4v-6

8

Ti
A
Te
B

ha - be - o i - ni - qui - ta - tes et pec - ca - ta, sce - le - ra

16

Ti
A
Te
B

me - a, et de - lic - ta os - ten - de mi - - hi? Cur fa -

25

Ti
A
Te
B

ci - em tu - am abs - con - - - dis, et ar - bi -

5. Responde mihi
P-Cug MM 51, f. 4v-6

33 [f. 5]

Ti tra - ris me i - ni - mi - cum tu - um? Con - tra fo - li -

A tra - ris me i - ni - mi - cum tu - um? Con - tra fo - li -

Te tra - ris me i - ni - mi - cum tu - um? Con - tra fo - li -

B tra - ris me i - ni - mi - cum tu - um? Con - tra fo - li -

42

Ti um quod ven-to ra - pi - tur, os - ten - dis po - ten - ti - am tu - am,

A um quod ven-to ra - pi - tur, os - ten - dis po - ten - ti - am tu - am,

Te um quod ven-to ra - pi - tur, os - ten - dis po - ten - ti - am tu - am,

B um quod ven-to ra - pi - tur, os - ten - dis po - ten - ti - am tu - am,

50

Ti et sti - pu - lam si - cam per - se - que - ris.

A et sti - pu - lam si - cam per - se - que - ris.

Te et sti - pu - lam si - cam per - se - que - ris.

B et sti - pu - lam si - cam per - se - que - ris.

5. Responde mihi
P-Cug MM 51, f. 4v-6

57

Ti
A
Te
B

Scri - bis e - nim con - tra me a - ma - ri - tu - di - nes,
Scri - bis e - nim con - tra me a - ma - ri - tu - di - nes,
Scri - bis e - nim con - tra me a - ma - ri - tu - di - nes,
Scri - bis e - nim con - tra me a - ma - ri - tu - di - nes,

64

Ti
Guião

et con - su - me - re me vis pec - ca - tis a -

72

Ti
Guião

do - les - cen - ti - æ me - - - - - æ.

79 [f. 5v]

Ti
A
Te
B

Po - su - is - ti in ner - vo pe - dem me - um,
Po - su - is - ti in ner - vo pe - dem me - um,
Po - su - is - ti in ner - vo pe - dem me - um,
Po - su - is - ti in ner - vo pe - dem me - um,

5. Responde mihi
P-Cug MM 51, f. 4v-6

87

Ti et ob - ser - vas - ti om - nes se - mi - tas me - as, et ves -

A et ob - ser - vas - ti om - nes se - mi - tas me - as, et ves -

Te et ob - ser - vas - ti om - nes se - mi - tas me - as, et ves -

B et ob - ser - vas - ti om - nes se - mi - tas me - as, et ves -

96

Ti ti - gi - a pe - dum me - o - rum con - si -

A ti - gi - a pe - dum me - o - rum con - si - de - ras - ti, con -

Te ti - gi - a pe - dum me - o - rum con - si - de -

B ti - gi - a pe - dum me - o - rum con - si -

103

Ti de - ras - - - - - ti.

A si - de - ras - ti, con - si - de - ras - - - - - ti.

Te - ras - - - - - ti.

B de - ras - - - - - ti.

5. Responde mihi
P-Cug MM 51, f. 4v-6

110 [f. 6]

Ti
A
Te
B

Qui qua - si pu - tre - do con - su - men - dus sum, et

120

Ti
A
Te
B

qua - si ves - ti - men - - tum quod co - me - di -

126

Ti
A
Te
B

tur a ti - - - - ne - a.

6. Hodie nobis cælorum Rex

P-Cug MM 51, f. 6v-7

Anonyme [attrib. Dom Gabriel de São João (+1658)]

*Hodie nobis cælorum Rex
de Virgine nasci dignatus est,
Ut hominem perditum
ad cælestia regna revocaret,
[Presa] Gaudet exercitus angelorum,
quia salus eterna
humano generi apparuit.
[Verso] Gloria in excelsis Deo
et in terra pax hominibus
bonæ voluntatis.
[Presa] Gaudet exercitus angelorum,
quia salus eterna humano
generi apparuit.
Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto.
Hodie nobis cælorum Rex
de Virgine nasci dignatus est,
Ut hominem perditum
ad cælestia regna revocaret,
[Presa] Gaudet exercitus angelorum,
quia salus eterna
humano generi apparuit.*

*Aujourd'hui le Roi des cieus
a daigné naître pour nous d'une vierge,
afin de rappeler au royaume céleste
l'homme qui en était déchu.
[Réclame] L'armée des Anges
est dans la joie ; car le salut éternel
a apparu au genre humain.
[Verset] Gloire à Dieu
dans les hauteurs du ciel ;
et paix sur la terre
aux hommes de bonne volonté.
[Réclame] L'armée des Anges
est dans la joie ; car le salut éternel
a apparu au genre humain.
Gloire au Père,
au Fils et au Saint Esprit.
Aujourd'hui le Roi des cieus
a daigné naître pour nous d'une vierge,
afin de rappeler au royaume céleste
l'homme qui en était déchu.
[Réclame] L'armée des Anges
est dans la joie ; car le salut éternel
a apparu au genre humain.*

*Hoje, de uma virgem,
dignou-se nascer para nós o Rei dos Céus,
para reconduzir ao Reino celeste
o Homem que estava perdido.
[Presa] Alegria-se o exército dos Anjos:
porque para o género humano
brilhou a salvação eterna.
[Verso] Glória a Deus nas alturas
e paz na terra
aos homens de boa vontade.
[Presa] Alegria-se o exército dos Anjos:
porque para o género humano
brilhou a salvação eterna.
Glória ao Pai e ao Filho
e ao Espírito Santo.
Hoje, de uma virgem,
dignou-se nascer para nós o Rei dos Céus,
para reconduzir ao Reino celeste
o Homem que estava perdido.
[Presa] Alegria-se o exército dos Anjos:
porque para o género humano
brilhou a salvação eterna.*

1º Resp. do Natal. Anno 1649

1º Tiple [4]

2º Tiple [2]

1º Alto [3]

1º Tenor [5]

3º Tiple [9]

2º Alto [8]

2º Tenor [7]

Baixo [6]

Guião [1]

Ho - di - e no - bis cæ - lo - rum Rex de vir - gi - ne

Ho - di - e no - bis cæ - lo - rum Rex de vir - gi - ne

Ho - di - e no - bis cæ - lo - rum Rex de vir - gi - ne

Ho - di - e no - bis cæ - lo - rum Rex de vir - gi - ne

Ho - di - e no - bis cæ - lo - rum Rex

Ho - di - e no - bis cæ - lo - rum Rex

Ho - di - e no - bis cæ - lo - rum Rex

Ho - di - e no - bis cæ - lo - rum Rex

Ho - di - e no - bis cæ - lo - rum Rex

6

1ª Ti nas - ci di - gna - tus est re - vo - ca - ret, re -

2ª Ti nas - ci di - gna - tus est re - vo - ca - ret,

1ª A nas - ci di - gna - tus est re - vo - ca - ret,

1ª Te nas - ci di - gna - tus est re - vo - ca - ret, re -

3ª Ti Ut ho - mi - nem per - di - tum ad cæ - les - ti - a re - gna re -

2ª A Ut ho - mi - nem per - di - tum ad cæ - les - ti - a re - gna re -

2ª Te Ut ho - mi - nem per - di - tum ad cæ - les - ti - a re - gna re - vo -

B Ut ho - mi - nem per - di - tum ad cæ - les - ti - a re - gna re -

G

12 [Presa]

1ª Ti re - vo - ca - - ret, Gau - det, gau - det e - xer - ci - tus

2ª Ti re - vo - ca - - ret, Gau - det, gau - det e - xer - ci - tus

1ª A re - vo - ca - - ret, Gau - det, gau - det e - xer - ci - tus

1ª Te re - vo - ca - - ret, Gaud - det, gau - det e - xer - ci - tus

3ª Ti re - vo - ca - - ret Gau - det

2ª A re - vo - ca - - ret, Gau - det

2ª Te ca - ret re - vo - ca - - ret, Gau det

B re - vo - ca - - ret, Gau - det

G

6. Hodie nobis caelorum Rex
P-Cug MM 51, f. 6v-7

18 [f. 7]

1^o Ti An - ge - lo - - rum hu - ma - no

2^o Ti An - ge - lo - - rum hu - ma - no

1^o A An - ge - lo - - rum hu - ma - no

1^o Te An - ge - lo - - rum hu - ma - no

3^o Ti qui - a sa - lus æ - ter - na

2^o A qui - a sa - lus æ - ter - na

2^o Te qui - a sa - lus æ - ter - na

B qui - a sa - lus æ - ter - na

G

25

1^o Ti ge - ne - ri ap - pa - ru - it.

2^o Ti ge - ne - ri ap - pa - ru - it.

1^o A ge - ne - ri ap - pa - ru - it.

1^o Te ge - ne - ri ap - pa - ru - it.

3^o Ti hu - ma - no ge - ne - ri ap - pa - ru - it.

2^o A hu - ma - no ge - ne - ri ap - pa - ru - it.

2^o Te hu - ma - no ge - ne - ri ap - pa - ru - it.

B hu - ma - no ge - ne - ri ap - pa - ru - it.

G

32 Verso a 4 do 1º Responso
[f. 6v]

1º Ti
2º Ti
1º A
1º Te
G

Glo - - - ri - a in ex - cel - sis De -

40

1º Ti
2º Ti
1º A
1º Te
G

De - - o et in ter - ra Pax ho -

45

1º Ti
2º Ti
1º A
1º Te
G

mi - ni-bus bo - næ vo - lun - ta - - - tis.

6. Hodie nobis caelorum Rex
P-Cug MM 51, f. 6v-7

51 [Presa] [f. 7]

1^o Ti Gau - det, gau - det e - xer - ci - tus An - ge - lo - rum

2^o Ti Gau - det, gau - det e - xer - ci - tus An - ge - lo - rum

1^o A Gau - det, gau - det e - xer - ci - tus An - ge - lo - rum

1^o Te Gaud - det, gau - det e - xer - ci - tus An - ge - lo - rum

3^o Ti Gau - det qui - a

2^o A Gau - det qui - a

2^o Te Gau - det qui - a

B Gau - det qui - a

G

57

1^o Ti hu - ma - no ge - ne - ri

2^o Ti hu - ma - no ge - ne - ri

1^o A hu - ma - no ge - ne - ri

1^o Te hu - ma - no ge - ne - ri

3^o Ti sa - lus æ - ter - na

2^o A sa - lus æ - ter - na

2^o Te sa - lus æ - ter - na

B sa - lus æ - ter - na

G

6. Hodie nobis caelorum Rex
P-Cug MM 51, f. 6v-7

62

1^o Ti
2^o Ti
1^o A
1^o Te
3^o Ti
2^o A
2^o Te
B
G

ap - pa - ru - it.
ap - pa - ru - it.
ap - pa - ru - it.
ap - pa - ru - it.
hu - ma - no ge - ne - ri ap - pa - ru - it.
hu - ma - no ge - ne - ri ap - pa - ru - it.
hu - ma - no ge - ne - ri ap - pa - ru - it.
hu - ma - no ge - ne - ri ap - pa - ru - it.

[Gloria] a 4 do 1^o Resp[onso]
68 [f. 7]

1^o Ti
2^o Ti
1^o A
1^o Te
G

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi-
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi-
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o

6. Hodie nobis caelorum Rex
P-Cug MM 51, f. 6v-7

75

1º Ti
ri - tu - i San - cto, et Spi - ri - tu - i San - - - cto.

2º Ti
et Spi - ri - tu - i San - - - cto.

1º A
ri - tu - i San - cto, et Spi - ri - tu - i San - - - cto.

1º Te
et Spi - ri - tu - i San - - - cto.

G

[Hodie nobis]

81

1º Ti
Ho - di - e no - bis cæ - lo - rum Rex de vir - gi - ne nas - ci di - gna - tus est

2º Ti
Ho - di - e no - bis cæ - lo - rum Rex de vir - gi - ne nas - ci di - gna - tus est

1º A
Ho - di - e no - bis cæ - lo - rum Rex de vir - gi - ne nas - ci di - gna - tus est

1º Te
Ho - di - e no - bis cæ - lo - rum Rex de vir - gi - ne nas - ci di - gna - tus est

3º Ti
Ho - di - e no - bis cæ - lo - rum Rex Ut ho - mi - nem

2º A
Ho - di - e no - bis cæ - lo - rum Rex Ut ho - mi - nem

2º Te
Ho - di - e no - bis cæ - lo - rum Rex Ut ho - mi - nem

B
Ho - di - e no - bis cæ - lo - rum Rex Ut ho - mi - nem

G

6. Hodie nobis caelorum Rex
P-Cug MM 51, f. 6v-7

88

1^o Ti re - vo - ca - ret, re - vo - ca - ret, #

2^o Ti re - vo - ca - ret, re - vo - ca - ret, #

1^o A re - vo - ca - ret, re - vo - ca - ret,

1^o Te re - vo - ca - ret, re - vo - ca - ret,

3^o Ti per - di - tum ad cae - les - ti - a re - gna re - vo - ca - ret

2^o A per - di - tum ad cae - les - ti - a re - gna re - vo - ca - ret, #

2^o Te per - di - tum ad cae - les - ti - a re - gna re - vo - ca - ret re - vo - ca - ret, #

B per - di - tum ad cae - les - ti - a re - gna re - vo - ca - ret,

G per - di - tum ad cae - les - ti - a re - gna re - vo - ca - ret,

95 [Presa]

1^o Ti Gau - det, gau - det e - xer - ci - tus An - ge - lo -

2^o Ti Gau - det, gau - det e - xer - ci - tus An - ge -

1^o A Gau - det, gau - det e - xer - ci - tus An - ge - lo -

1^o Te Gaud - det, gau - det e - xer - ci - tus An - ge - lo -

3^o Ti Gau - det

2^o A Gau - det

2^o Te Gau det

B Gau - det

G Gau - det

6. Hodie nobis caelorum Rex
P-Cug MM 51, f. 6v-7

99

1^o Ti
rum hu - ma - no ge - ne - ri

2^o Ti
lo - rum hu - ma - no ge - ne - ri

1^o A
rum hu - ma - no ge - ne - ri

1^o Te
rum hu - ma - no ge - ne - ri

3^o Ti
qui - a sa - lus æ - ter - na

2^o A
qui - a sa - lus æ - ter - na

2^o Te
qui - a sa - lus æ - ter - na

B
qui - a sa - lus æ - ter - na

G
qui - a sa - lus æ - ter - na

106

1^o Ti
ap - pa - ru - it.

2^o Ti
ap - pa - ru - it.

1^o A
ap - pa - ru - it.

1^o Te
ap - pa - ru - it.

3^o Ti
hu - ma - no ge - ne - ri ap - pa - ru - it.

2^o A
hu - ma - no ge - ne - ri ap - pa - ru - it.

2^o Te
hu - ma - no ge - ne - ri ap - pa - ru - it.

B
hu - ma - no ge - ne - ri ap - pa - ru - it.

G
hu - ma - no ge - ne - ri ap - pa - ru - it.

7. Hodie nobis de cælo

P-Cug MM 51, f. 7-7v

Anonyme [Dom Gabriel de São João (†1658)]

Hodie nobis de cælo pax vera descendit.
 [Presa] *Hodie per totum mundum milliflui facti sunt cæli.*
 [Verso] *Hodie illuxit nobis dies redemptionis novæ, reparationes antiquæ, felicitatis æternæ.*
 [Presa] *Hodie per totum mundum milliflui facti sunt cæli.*

Aujourd'hui la paix véritable est descendue du ciel sur nous.
 [Réclame] *Aujourd'hui, partout l'univers, les cieus ont distillé le miel.*
 [Verset] *Aujourd'hui a brillé pour nous le jour de la rédemption nouvelle, réparation de l'antique félicité éternelle.*
 [Réclame] *Aujourd'hui, partout l'univers, les cieus ont distillé le miel.*

Hoje, para nós, desceu do Céu a verdadeira Paz.
 [Presa] *Hoje, por todo o mundo, os céus derramaram mel.*
 [Verso] *Hoje raiou para nós o dia da nossa redenção, resgate da antiga felicidade eterna.*
 [Presa] *Hoje, por todo o mundo, os céus derramaram mel.*

2º [Resp. do Natal. Anno 1649]

The musical score is for a two-part response (2º) and includes the following parts and lyrics:

- 1º Tiple:** Ho - di - e no - bis de cæ - lo des - cen - dit, des - cen - dit.
- 2º Tiple:** Ho - di - e no - bis de cæ - lo des - cen - dit, des - cen - dit.
- 1º Alto:** Ho - di - e no - bis de cæ - lo des - cen - dit, des - cen - dit.
- 1º Tenor:** Ho - di - e no - bis de cæ - lo des - cen - dit, des - cen - dit.
- 3º Tiple:** Pax ve - ra des - cen dit, des - cen - dit.
- 2º Alto:** Pax ve - ra des - cen dit, des - cen - dit.
- 2º Tenor:** Pax ve - ra des - cen dit, des - cen - dit.
- Baixo:** Pax ve - ra des - cen dit, des - cen - dit.
- Guião:** Pax ve - ra des cen dit, des - cen - dit.

7. Hodie nobis de cælo
P-Cug MM 51, f. 7-7v

7 [f. 7v]

1^o Ti
Ho - di - e per to - tum mun - dum mil - li flu - i fa - cti sunt

2^o Ti
Ho - di - e per to - tum mun - dum mil - li flu - i fa - cti sunt

1^o A
Ho - di - e per to - tum mun - dum mil - li flu - i fa - cti sunt

1^o Te
Ho - di - e per to - tum mun - dum mil - li flu - i fa - cti sunt

3^o Ti
Ho - di - e per to - tum mun - dum

2^o A
Ho - di - e per to - tum mun - dum

2^o Te
Ho - di - e per to - tum mun - dum

B
Ho - di - e per to - tum mun - dum

G
Ho - di - e per to - tum mun - dum

14

1^o Ti
cæ - li, fa - cti sunt cæ - li.

2^o Ti
cæ - li, fa - cti sunt cæ - li.

1^o A
cæ - li, fa - cti sunt cæ - li.

1^o Te
cæ - li, fa - cti sunt cæ - li.

3^o Ti
mil - li flu - i fa - cti sunt cæ - li, fa - cti sunt cæ - li.

2^o A
mil - li flu - i fa - cti sunt cæ - li, fa - cti sunt cæ - li.

2^o Te
mil - li flu - i fa - cti sunt cæ - li, fa - cti sunt cæ - li.

B
mil - li flu - i fa - cti sunt cæ - li, fa - cti sunt cæ - li.

G
mil - li flu - i fa - cti sunt cæ - li, fa - cti sunt cæ - li.

Verso a 4 do 2º Resp[onso]

23 [f. 7v]

1º Ti
Ho - di - e il - lu - xit no - bis di - es re - dem - pti -

2º Ti
Ho - di - e il - lu - xit no - bis di - es re - dem - pti -

1º A
Ho - di - e il - lu - xit no - bis di - es re - dem - pti -

1º Te
Ho - di - e il - lu - xit no - bis di - es re - dem - pti -

G

28

1º Ti
o - nis no - væ, re - pa - ra - ti - o - nis an - ti - quæ,

2º Ti
o - nis no - væ, re - pa - ra - ti - o - nis an - ti - quæ, fe - li - ci -

1º A
o - nis no - væ, re - pa - ra - ti - o - nis an - ti - quæ, fe - li - ci - ta - tis

1º Te
o - nis no - væ, re - pa - ra - ti - o - nis an - ti - quæ, fe - li - ci -

G

33

1º Ti
fe - li - ci - ta - tis æ - ter - - - - - næ.

2º Ti
ta - tis æ - ter - - - - - næ.

1º A
æ - - - - - ter - - - - - næ.

1º Te
ta - tis æ - - - - - ter - - - - - næ.

G

[Presa]

38 [f. 7v]

1º Ti Ho - di - e per to - tum mun - dum mil - li flu - i fa - cti sunt cæ -

2º Ti Ho - di - e per to - tum mun - dum mil - li flu - i fa - cti sunt cæ -

1º A Ho - di - e per to - tum mun - dum mil - li flu - i fa - cti sunt cæ -

1º Te Ho - di - e per to - tum mun - dum mil - li flu - i fa - cti sunt cæ -

3º Ti Ho - di - e per to - tum mun - dum

2º A Ho - di - e per to - tum mun - dum

2º Te Ho - di - e per to - tum mun - dum

B Ho - di - e per to - tum mun - dum

G Ho - di - e per to - tum mun - dum

46

1º Ti - li fa - cti sunt cæ - li.

2º Ti - li fa - cti sunt cæ - li.

1º A - li fa - cti sunt cæ - li.

1º Te - li fa - cti sunt cæ - li.

3º Ti mil - li flu - i fa - cti sunt cæ - li, fa - cti sunt cæ - li.

2º A mil - li flu - i fa - cti sunt cæ - li, fa - cti sunt cæ - li.

2º Te mil - li flu - i fa - cti sunt cæ - li, fa - cti sunt cæ - li.

B mil - li flu - i fa - cti sunt cæ - li, fa - cti sunt cæ - li.

G mil - li flu - i fa - cti sunt cæ - li, fa - cti sunt cæ - li.

8. Quem vidistis pastores

Anonyme [attrib. Dom Gabriel de São João (†1658)]

*Quem vidistis Pastores ?
Dicite, annunciate nobis,
in terra quis apparuit.*

[Presa] *Natum vidimus et choros
angelorum collaudantes Domino.*
[Verso] *Dicite quid nam vidistis ?
Et annunciate Christi nativitatem.*
[Presa] *Natum vidimus et choros
angelorum collaudantes Dominum.
Gloria Patri et filio
et spiritui sancto.*
[Presa] *Natum vidimus et choros
Angelorum collaudantes Dominum.*

*Qui avez-vous vu, bergers ?
dites-le-nous ; apprenez-nous
quel est Celui qui a paru sur la terre.*

[Réclame] *Nous avons vu l'Enfant,
et les chœurs des Anges qui louaient
ensemble le Seigneur.*
[Verset] *Dites-nous ce que vous avez vu,
et annoncez la naissance du Christ.*
[Réclame] *Nous avons vu l'Enfant,
et les chœurs des Anges qui louaient
ensemble le Seigneur.*
Gloire au Père, au Fils et au Saint Esprit.
[Réclame] *Nous avons vu l'Enfant,
et les chœurs des Anges qui louaient
ensemble le Seigneur.*

*Quem vistes, pastores?
Dizei-nos, anunciai-nos,
quem apareceu sobre a terra?*

[Presa] *Vimos o recém nascido
e os coros dos Anjos a louvar o Senhor.*
[Verso] *Dizei, quem vistes?
E anunciai o nascimento de Cristo.*
[Presa] *Vimos o recém nascido
e os coros dos Anjos a louvar o Senhor.
Glória ao Pai e ao Filho
e ao Espírito Santo.*
[Presa] *Vimos o recém nascido
e os coros dos Anjos a louvar o Senhor.*

3º [Resp. do Natal. Anno 1649]

1º Tiple [4] Quem vi - dis - tis Pas - to - res? Di - ci - te,

2º Tiple [2] Quem vi - dis - tis Pas - to - res? Di - ci - te,

1º Alto [3] Quem vi - dis - tis Pas - to - res? Di - ci - te,

1º Tenor [5] Quem vi - dis - tis Pas - to - res? Di - ci - te,

3º Tiple [9] Quem vi - dis - tis Pas - to -

2º Alto [8] Quem vi - dis - tis Pas - to -

2º Tenor [7] Quem vi - dis - tis Pas - to -

Baixo [6] Quem vi - dis - tis Pas - to -

Guião [1] Quem vi - dis - tis Pas - to -

8. Quem vidistis pastores
P-Cug MM 51, f. 8-8v

6

1º Ti
an-nun ti-a-te in ter-ra quis ap-pa-ru-it, ap-pa-ru-it.

2º Ti
an-nun ti-a-te in ter-ra quis ap-pa-ru-it, ap-pa-ru-it.

1º A
an-nun ti-a-te in ter-ra quis ap-pa-ru-it, ap-pa-ru-it.

1º Te
an-nun ti-a-te in ter-ra quis ap-pa-ru-it, ap-pa-ru-it.

3º Ti
res? no-bis, quis ap-pa-ru-it, ap-pa-ru-it.

2º A
res? no-bis, quis ap-pa-ru-it, ap-pa-ru-it.

2º Te
res? no-bis, quis ap-pa-ru-it, ap-pa-ru-it.

B
res? no-bis, quis ap-pa-ru-it, ap-pa-ru-it.

G

12 [Presa] [f. 8v]

1º Ti
Na-tum vi-di-mus et cho-ros

2º Ti
Na-tum vi-di-mus et cho-ros

1º A
Na-tum vi-di-mus et cho-ros

1º Te
Na-tum vi-di-mus et cho-ros

3º Ti
Na-tum vi-di-mus et cho-ros

2º A
Na-tum vi-di-mus et cho-ros

2º Te
Na-tum vi-di-mus et cho-ros

B
Na-tum vi-di-mus et cho-ros

G

8. Quem vidistis pastores
P-Cug MM 51, f. 8-8v

18

1^o Ti An - ge - lo - rum Do - mi - num, Do - mi - num.

2^o Ti An - ge - lo - rum col - lau - dan - tes Do - mi - num.

1^o A An - ge - lo - rum, Do - mi num, Do - mi - num.

1^o Te An - ge - lo - rum col - lau - dan - tes Do - mi - num.

3^o Ti An - ge - lo - rum col - lau - dan - tes Do - mi - num.

2^o A An - ge - lo - rum col - lau - dan - tes Do - mi - num.

2^o Te An - ge - lo - rum col - lau - dan - tes Do - mi - num.

B An - ge - lo - rum col - lau - dan - tes Do - mi - num.

G An - ge - lo - rum col - lau - dan - tes Do - mi - num.

Verso a 4 do 3^o Resp[onso]

25 [f. 8]

1^o Ti Di - ci - te quid - nam vi - dis - tis? Et an - nun - ti - a - te

2^o Ti Di - ci - te quid - nam vi - dis - tis? Et an - nun - ti -

1^o A Di - ci - te quid - nam vi - dis - tis? Et an - nun - ti -

1^o Te Di - ci - te quid - nam vi - dis - tis? Et an - nun - ti - a - te

G Di - ci - te quid - nam vi - dis - tis? Et an - nun - ti - a - te

8. Quem vidistis pastores
P-Cug MM 51, f. 8-8v

30

1º Ti
Chris - - ti na - ti - vi - ta - - tem.

2º Ti
a - te Chris - ti na - ti - vi - ta - - tem.

1º A
a - te Chris - ti na - ti - vi - ta - - tem.

1º Te
Chris - - ti na - ti - vi - ta - - tem.

B

[Presa] [f. 8v]

35

1º Ti
Na - tum vi - di-mus et cho - ros

2º Ti
Na - tum vi - di-mus et cho - ros

1º A
Na - tum vi - di-mus et cho - ros

1º Te
Na - tum vi - di-mus et cho - ros

3º Ti
Na - tum vi - di-mus et cho - ros

2º A
Na - tum vi - di-mus et cho - ros

2º Te
Na - tum vi - di-mus et cho - ros

B
Na - tum vi - di-mus et cho - ros

B

8. Quem vidistis pastores
P-Cug MM 51, f. 8-8v

41



1^o Ti An - ge - lo - rum Do - mi - num, Do - mi - num.

2^o Ti An - ge - lo - rum col - lau - dan - tes Do - mi - num.

1^o A An - ge - lo - rum, Do - mi num, Do - mi - num.

1^o Te An - ge - lo - rum col - lau - dan - tes Do - mi - num.

3^o Ti An - ge - lo - rum col - lau - dan - tes Do - mi - num.

2^o A An - ge - lo - rum col - lau - dan - tes Do - mi - num.

2^o Te An - ge - lo - rum col - lau - dan - tes Do - mi - num.

B An - ge - lo - rum col - lau - dan - tes Do - mi - num.

G An - ge - lo - rum col - lau - dan - tes Do - mi - num.

[Gloria] A4 do 3^o Resp[onso]

48 [f. 8v]



1^o Ti Glo - ri - a Pa - tri et fi - li - o,

2^o Ti Glo - ri - a Pa - tri et fi - li - o,

1^o A Glo - ri - a Pa - tri et fi - li - o, et

1^o Te Glo - ri - a Pa - tri et fi - li - o,

G Glo - ri - a Pa - tri et fi - li - o,

8. Quem vidistis pastores
P-Cug MM 51, f. 8-8v

54

1º Ti et spi-ri-tu-i sanc-to, sanc-to.

2º Ti et spi-ri-tu-i sanc-to, sanc-to.

1º A spi-ri-tu-i sanc-to, et spi-ri-tu-i sanc-to.

1º Te et spi-ri-tu-i sanc-to, sanc-to.

G et spi-ri-tu-i sanc-to, sanc-to.

[Presa] [f. 8v]

60

1º Ti Na-tum vi-di-mus et cho-ros

2º Ti Na-tum vi-di-mus et cho-ros

1º A Na-tum vi-di-mus et cho-ros

1º Te Na-tum vi-di-mus et cho-ros

3º Ti Na-tum vi-di-mus et cho-ros

2º A Na-tum vi-di-mus et cho-ros

2º Te Na-tum vi-di-mus et cho-ros

B Na-tum vi-di-mus et cho-ros

G Na-tum vi-di-mus et cho-ros

8. *Quem vidistis pastores*
P-Cug MM 51, f. 8-8v

66

1º Ti
An - ge - lo - rum [Do - mi - num,] Do - mi - num.

2º Ti
An - ge - lo - rum col - lau - dan - tes Do - mi - num.

1º A
An - ge - lo - rum, [Do - mi num,] Do - mi - num.

1º Te
An - ge - lo - rum col - lau - dan - tes Do - mi - num.

3º Ti
An - ge - lo - rum col - lau - dan - tes Do - mi - num.

2º A
An - ge - lo - rum col - lau - dan - tes Do - mi - num.

2º Te
An - ge - lo - rum col - lau - dan - tes Do - mi - num.

B
An - ge - lo - rum col - lau - dan - tes Do - mi - num.

G
An - ge - lo - rum col - lau - dan - tes Do - mi - num.

9. O magnum misterium

P-Cug MM 51, f. 8v-9v

Anonyme [Dom Gabriel de São João (†1658)]

*O Magnum misterium,
et admirabile sacramentum,
ut animalia Viderent
Dominum natum,
Jacentem in præsepio:
[Presa] Beata Virgo
cuius viscera meruerunt
portare Dominum Christum.
[Verso] Ave Maria
gratia plena:
Dominus tecum.
[Presa] Beata Virgo
cuius viscera meruerunt
portare Dominum Christum.*

*O grand mystère
et admirable merveille !
Des animaux ont vu couché
dans une crèche le Seigneur
nouveau-né :
[Réclame] Heureuse Vierge
dont le sein a mérité de porter
le Christ Seigneur !
[Verset] Nous vous saluons.
Marie, pleine de grâce ;
le Seigneur est avec vous.
[Réclame] Heureuse Vierge
dont le sein a mérité de porter
le Christ Seigneur !*

*Ò grande mistério
e sacramento admirável:
os animais foram os primeiros
a ver o Senhor
deitado numa manjedoura.
[Presa] Bendita a Virgem
cujo ventre mereceu
trazer a Cristo Senhor.
[Verso] Ave Maria,
cheia de Graça:
o Senhor está contigo.
[Presa] Bendita a Virgem
cujo ventre mereceu
trazer a Cristo Senhor.*

4º [Resp. do Natal. Anno 1649]

1º Tiple [4]

2º Tiple [2]

1º Alto [3]

1º Tenor [5]

3º Tiple [9]

2º Alto [8]

2º Tenor [7]

Baixo [6]

Guião [1]

O mag - num mis - te - ri - um et ad - mi -
 O mag - num mis - te - ri - um et ad - mi -
 O mag - num mis - te - ri - um et ad - mi -
 O mag - num mis - te - ri - um et ad - mi -
 O mag - num mis - te - ri - um
 O mag - num mis - te - ri - um
 O mag - num mis - te - ri - um
 O mag - num mis - te - ri - um
 O mag - num mis - te - ri - um

[f. 9]

6

1^o Ti ra - bi - le sa - cra - men - - tum,
2^o Ti ra - bi - le sa - cra - men - - tum,
1^o A ra - bi - le sa - cra - men - - tum,
1^o Te ra - bi - le sa - cra - men - - tum,

3^o Ti ut a - ni - ma - li - a vi - de - rent Do - mi - num
2^o A ut a - ni - ma - li - a vi - de - rent Do - mi - num
2^o Te ut a - ni - ma - li - a vi - de - rent Do - mi - num
B ut a - ni - ma - li - a vi - de - rent Do - mi - num
G

10

1^o Ti Ja - cen - tem in prae - se - pi - o, in prae - se - pi - o.
2^o Ti Ja - cen - tem in prae - se - pi - o, in prae - se - pi - o.
1^o A Ja - cen - tem in prae - se - pi - o, in prae - se - pi - o.
1^o Te Ja - cen - tem in prae - se - pi - o, in prae - se - pi - o.

3^o Ti na - tum in prae - se - pi - o.
2^o A na - tum in prae - se - pi - o.
2^o Te na - tum in prae - se - pi - o.
B na - tum in prae - se - pi - o.
G

15 [Presa]

1^o Ti Be - a - ta Vir - go cu - ius vis - ce - ra me - ru - e - runt por -

2^o Ti Be - a - ta Vir - go cu - ius vis - ce - ra me - ru - e - runt por -

1^o A Be - a - ta Vir - go cu - ius vis - ce - ra me - ru - e - runt por -

1^o Te Be - a - ta Vir - go cu - ius vis - ce - ra me - ru - e - runt por -

3^o Ti Be - a - ta Vir - go

2^o A Be - a - ta Vir - go

2^o Te Be - a - ta Vir - go

B Be - a - ta Vir - go

G Be - a - ta Vir - go

23 [f. 9v]

1^o Ti ta - re Do - mi - num Chris - tum, por - ta - re Do - mi - num Chris - tum.

2^o Ti ta - re Do - mi - num Chris - tum, por - ta - re Do - mi - num Chris - tum.

1^o A ta - re Do - mi - num Chris - tum, por - ta - re Do - mi - num Chris - tum.

1^o Te ta - re Do - mi - num Chris - tum, por - ta - re Do - mi - num Chris - tum.

3^o Ti por - ta - re Do - mi - num Chris - tum.

2^o A por - ta - re Do - mi - num Chris - tum.

2^o Te por - ta - re Do - mi - num Chris - tum.

B por - ta - re Do - mi - num Chris - tum.

G por - ta - re Do - mi - num Chris - tum.

Verso a4 do 4º Resp[onso]

31 [f. 9]

1º Ti A - ve Ma - ri - - - - -

2º Ti A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - - -

1º A A - - - - ve Ma - - - - ri - - - -

1º Te A - ve Ma - ri - - -

G

35

1º Ti - - - a gra - - ti - a ple - - na Do -

2º Ti - a gra - - ti - a ple - na Do -

1º A - - - a gra - - ti - a ple - na

1º Te - - - a gra - - ti - a

G

40

1º Ti - mi - nus te - - - - - cum.

2º Ti - mi - nus te - - - - - cum.

1º A Do - - - mi - - - nus te - cum.

1º Te ple - na Do - - - mi - - - nus te - cum.

G

45 [Presa]

1^o Ti
Be - a - ta Vir - go cu - ius vis - ce - ra

2^o Ti
Be - a - ta Vir - go cu - ius vis - ce - ra

1^o A
Be - a - ta Vir - go cu - ius vis - ce - ra

1^o Te
Be - a - ta Vir - go cu - ius vis - ce - ra

3^o Ti
Be - a - ta Vir - go

2^o A
Be - a - ta Vir - go

2^o Te
Be - a - ta Vir - go

B
Be - a - ta Vir - go

G
Be - a - ta Vir - go

51 [f. 9v]

1^o Ti
me - ru - e - runt por - ta - re Do - mi - num Chris -

2^o Ti
me - ru - e - runt por - ta - re Do - mi - num Chris -

1^o A
me - ru - e - runt por - ta - re Do - mi - num Chris -

1^o Te
me - ru - e - runt por - ta - re Do - mi - num Chris -

3^o Ti
por -

2^o A
por -

2^o Te
por -

B
por -

G
por -

56

1^o Ti
tum, por - ta - re Do - mi - num Chris - tum.

2^o Ti
tum, por - ta - re Do - mi - num Chris - tum.

1^o A
tum, por - ta - re Do - mi - num Chris - tum.

1^o Te
tum, por - ta - re Do - mi - num Chris - tum.

3^o Ti
ta - re Do - mi - num Chris - - - - tum.

2^o A
ta - re Do - mi - num Chris - - - - tum.

2^o Te
ta - re Do - mi - num Chris - - - - tum.

B
ta - re Do - mi - num Chris - - - - tum.

G

10. Beata Dei genitrix

P-Cug MM 51, f. 9v-10

Anonyme [Dom Gabriel de São João (+1658)]

*Beata Dei genitrix Maria,
cuius viscera intacta permanent.*

[Presa] *Hodie genuit
salvatore[m] sæculi.*

[Verso] *Beata quæ credidit:
quoniam perfecta sunt omnia,
quæ dicta sunt ei á Domino.*

[Presa] *Hodie genuit
salvatore[m] sæculi.*

*Heureuse est Marie, la Mère de Dieu ;
son sein n'a rien perdu
de sa pureté virginale:*

[Réclame] *Elle a aujourd'hui
enfanté le Sauveur du monde.*

[Verset] *Heureuse celle qui a cru ;
car s'est accompli en elle tout ce qui
lui avait été dit de la part du Seigneur.*

[Réclame] *Elle a aujourd'hui
enfanté le Sauveur du monde.*

*Bendita Maria, mãe de Deus,
cujo ventre ficou intacto.*

[Presa] *Hoje deu à luz
o Salvador do mundo.*

[Verso] *Bendita aquela que acreditou
que havia de se cumprir tudo quanto
lhe foi dito da parte do Senhor.*

[Presa] *Hoje deu à luz
o Salvador do mundo.*

5º [Resp. do Natal. Anno 1649]

1º Tiple [4]

2º Tiple [2]

1º Alto [3]

1º Tenor [5]

3º Tiple [9]

2º Alto [8]

2º Tenor [7]

[Baixo] [6]

[Guião] [1]

Be - a - ta De - i ge - ni - trix Ma -

Be - a - ta De - i ge - ni - trix

Be - a - ta De - i ge - ni - trix

Be - - a - ta De - i ge - ni -

Be - - a - ta De - i ge - ni -

Be - - a - ta De - i ge - ni -

Be - - a - ta De - i ge - ni -

10. Beata Dei genitrix
P-Cug MM 51, f. 9v-10

6 [f. 10]



1^o Ti
ri - - - a cu - ius vis - ce - ra in - tac - ta per - ma nent, per - ma nent.

2^o Ti
Ma - ri - a cu - ius vis - ce - ra in - tac - ta per - ma nent, per - ma nent.

1^o A
Ma - ri - a cu - ius vis - ce - ra in - tac - ta per - ma nent, per - ma nent.

1^o Te
Ma - ri - a cu - ius vis - ce - ra in - tac - ta per - ma nent, per - ma nent.

3^o Ti
trix Ma - ri - a cu - ius vis - ce - ra in - tac - ta per - ma nent.

2^o A
trix Ma - ri - a cu - ius vis - ce - ra in - tac - ta per - ma nent.

2^o Te
trix Ma - ri - a cu - ius vis - ce - ra in - tac - ta per - ma nent.

B
trix Ma - ri - a cu - ius vis - ce - ra in - tac - ta per - ma nent.

G

13 [Presa]



1^o Ti
Ho - di - e ge - nu - it sal - va - to - rem

2^o Ti
Ho - di - e ge - nu - it sal - va - to - rem

1^o A
Ho - di - e ge - nu - it sal - va - to - rem

1^o Te
Ho - di - e ge - nu - it sal - va - to - rem

3^o Ti
Ho - di - e

2^o A
Ho - di - e

2^o Te
Ho - di - e

B
Ho - di - e

G
Ho - di - e

10. Beata Dei genitrix
P-Cug MM 51, f. 9v-10

18

1^o Ti
sæ - cu - li, sæ - cu - li.

2^o Ti
sæ - cu - li, sæ - cu - li.

1^o A
sæ - cu - li, sæ - cu - li.

1^o Te
sæ - cu - li, sæ - cu - li.

3^o Ti
ge - nu - it sal - va - to - rem sæ - cu - li, sæ - cu - li.

2^o A
ge - nu - it sal - va - to - rem sæ - cu - li, sæ - cu - li.

2^o Te
ge - nu - it sal - va - to - rem sæ - cu - li, sæ - cu - li.

B
ge - nu - it sal - va - to - rem sæ - cu - li, sæ - cu - li.

G
ge - nu - it sal - va - to - rem sæ - cu - li, sæ - cu - li.

Verso A4 do 5^o Resp[onso]

24 [f. 9v]

1^o Ti
Be - a - ta quæ cré - di - dit: quo - ni -

2^o Ti
Be - a - ta quæ cré - di - dit: quo - ni -

1^o A
Be - a - ta quæ cré - di - dit: quo - ni -

1^o Te
Be - a - ta quæ cré - di - dit: quo - ni -

B
Be - a - ta quæ cré - di - dit: quo - ni -

G
Be - a - ta quæ cré - di - dit: quo - ni -

10. Beata Dei genitrix
P-Cug MM 51, f. 9v-10

29

1º Ti
am per - fec - ta sunt om - ni - a quæ dic - ta sunt

2º Ti
am per - fec - ta sunt om - ni - a quæ dic - ta sunt

1º A
am per - fec - ta sunt om - ni - a quæ dic - ta sunt ei

1º Te
am per - fec - ta sunt om - ni - a quæ dic - ta sunt ei

G

33

1º Ti
ei á Do - - - mi - no.

2º Ti
ei á Do - - - ni - no.

1º A
á Do - - - mi - no.

1º Te
á Do - - - mi - no.

G

10. Beata Dei genitrix
P-Cug MM 51, f. 9v-10

38 [Presa]

1º Ti Ho - di - e ge - nu - it sal - va - to - rem

2º Ti Ho - di - e ge - nu - it sal - va - to - rem

1º A Ho - di - e ge - nu - it sal - va - to - rem

1º Te Ho - di - e ge - nu - it sal - va - to - rem

3º Ti Ho - di - e

2º A Ho - di - e

2º Te Ho - di - e

B Ho - di - e

G Ho - di - e

43

1º Ti sæ - cu - li, sæ - cu - li.

2º Ti sæ - cu - li, sæ - cu - li.

1º A sæ - cu - li, sæ - cu - li.

1º Te sæ - cu - li, sæ - cu - li.

3º Ti ge - nu - it sal - va - to - rem sæ - cu - li, sæ - cu - li.

2º A ge - nu - it sal - va - to - rem sæ - cu - li, sæ - cu - li.

2º Te ge - nu - it sal - va - to - rem sæ - cu - li, sæ - cu - li.

B ge - nu - it sal - va - to - rem sæ - cu - li, sæ - cu - li.

G ge - nu - it sal - va - to - rem sæ - cu - li, sæ - cu - li.

11. Sancta et immaculata

P-Cug MM 51, f. 10-11

Anonyme [Dom Gabriel de São João (†1658)]

*Sancta et immaculata virginitas
quibus te laudibus efferam, nescio:*
[Pres] *Quia quem cæli capere
non poterant, tuo gremio contulisti.*
[Verso] *Benedicta tu in mulieribus
et benedictus fructus ventris tui.*
[Pres] *Quia quem cæli capere
non poterant, tuo gremio contulisti.*
*Gloria Patri et filio
et spiritui sancto.*
[Pres] *Quia quem cæli capere
non poterant, tuo gremio contulisti.*

*O sainte et inviolable Virginité,
je ne sais point de louanges
dignes de vous honorer.*
[Réclame] *Car vous avez renfermé
dans votre sein Celui que les
cieux ne peuvent contenir.*
[Verset] *Béni êtes-vous entre les femmes,
et béni le fruit de vos entrailles !*
[Réclame] *Car vous avez renfermé
dans votre sein Celui que les
cieux ne peuvent contenir.*
*Gloire au Père, au Fils
et au Saint Esprit.*
[Réclame] *Car vous avez renfermé
dans votre sein Celui que les
cieux ne peuvent contenir.*

*Santa e Imaculada virgindade,
Que louvores cantar-vos, não sei:*
[Pres] *Porque Aquele a quem
os céus não podiam conter,
vós O trouxestes em vosso seio.*
[Verso] *Bendita sejais entre as mulheres,
e bendito o fruto do vosso ventre.*
[Pres] *Porque Aquele a quem
os céus não podiam conter,
vós O trouxestes em vosso seio.*
*Glória ao Pai e ao Filho
e ao Espírito Santo.*
[Pres] *Porque Aquele a quem
os céus não podiam conter,
vós O trouxestes em vosso seio.*

6º [Resp. do Natal. Anno 1649]

The musical score is arranged for nine voices and a basso continuo. The vocal parts are: [1º Tiple], [2º Tiple], [1º Alto], [1º Tenor], [3º Tiple], [2º Alto], [2º Tenor], [Baixo], and [Guião]. The lyrics are: Sanc - ta et in - ma - cu - la - ta. The score includes a basso continuo line at the bottom.

11. Sancta et immaculata
P-Cug MM 51, f. 10-11

4

1^o Ti
qui - bus te lau - di - bus ef - fe - ram, nes - ci - o:

2^o Ti
qui - bus te lau - di - bus ef - fe - ram, nes - ci - o:

1^o A
qui - bus te lau - di - bus ef - fe - ram, nes - ci - o:

1^o Te
qui - bus te lau - di - bus ef - fe - ram, nes - ci - o:

2^o Ti
la - ta vir - gi - ni - tas nes - ci - o:

2^o A
la - ta vir - gi - ni - tas nes - ci - o:

2^o Te
la - ta vir - gi - ni - tas nes - ci - o:

B
la - ta vir - gi - ni - tas nes - ci - o:

G

9 [Presa] [f. 11]

1^o Ti
Qui - a quem cae - li ca - pe - re non po - te - rant tu - o gre - mi - o con - tu - lis -

2^o Ti
Qui - a quem cae - li ca - pe - re non po - te - rant tu - o gre - mi - o con - tu -

1^o A
Qui - a quem cae - li ca - pe - re non po - te - rant tu - o gre - mi - o con - tu - lis -

1^o Te
Qui - a quem cae - li ca - pe - re non po - te - rant tu - o gre - mi - o con - tu - lis -

2^o Ti

2^o A

2^o Te

B

G

11. Sancta et immaculata
P-Cug MM 51, f. 10-11

16

1^o Ti - ti, con - tu - lis - ti.
2^o Ti lis - ti, con - tu - lis - ti.
1^o A ti, con - tu - lis - ti.
1^o Te - ti, con - tu - lis - ti.
2^o Ti tu - o gre - mi - o con - tu - lis - ti, con - tu - lis - ti.
2^o A tu - o gre - mi - o con - tu - lis - ti, con - tu - lis - ti.
2^o Te tu - o gre - mi - o con - tu - lis - ti, con - tu - lis - ti.
B tu - o gre - mi - o con - tu - lis - ti, con - tu - lis - ti.
G

Verso a 4 do 6^o Resp[onso]
[f. 10]

24

1^o Ti Be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, et
2^o Ti Be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, et
1^o A Be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne -
1^o Te Be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne -
G

11. Sancta et immaculata
P-Cug MM 51, f. 10-11

31

1º Ti
be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - - i.

2º Ti
be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - - i.

1º A
dic - tus fruc - tus ven - tris tu - - i.

1º Te
dic - tus fruc - tus ven - tris tu - - i.

G

37 [Presa] [f. 11]

1º Ti
Qui - a quem cæ - li ca - pe-re non po - te-rant tu - o gre - mi - o con - tu - lis -

2º Ti
Qui - a quem cæ - li ca - pe-re non po - te-rant tu - o gre - mi - o con - tu -

1º A
Qui - a quem cæ - li ca - pe-re non po - te-rant tu - o gre - mi - o con - tu - lis -

1º Te
Qui - a quem cæ - li ca - pe-re non po - te-rant tu - o gre - mi - o con - tu - lis -

3º Ti

2º A

2º Te

B

G

11. Sancta et immaculata
P-Cug MM 51, f. 10-11

44



1º Ti - ti, con - tu - lis - ti.

2º Ti lis - ti, con - tu - lis - ti.

1º A - ti, con - tu - lis - ti.

1º Te - ti, con - tu - lis - ti.

3º Ti tu - o gre - mi - o con - tu - lis - ti, con - tu - lis - ti.

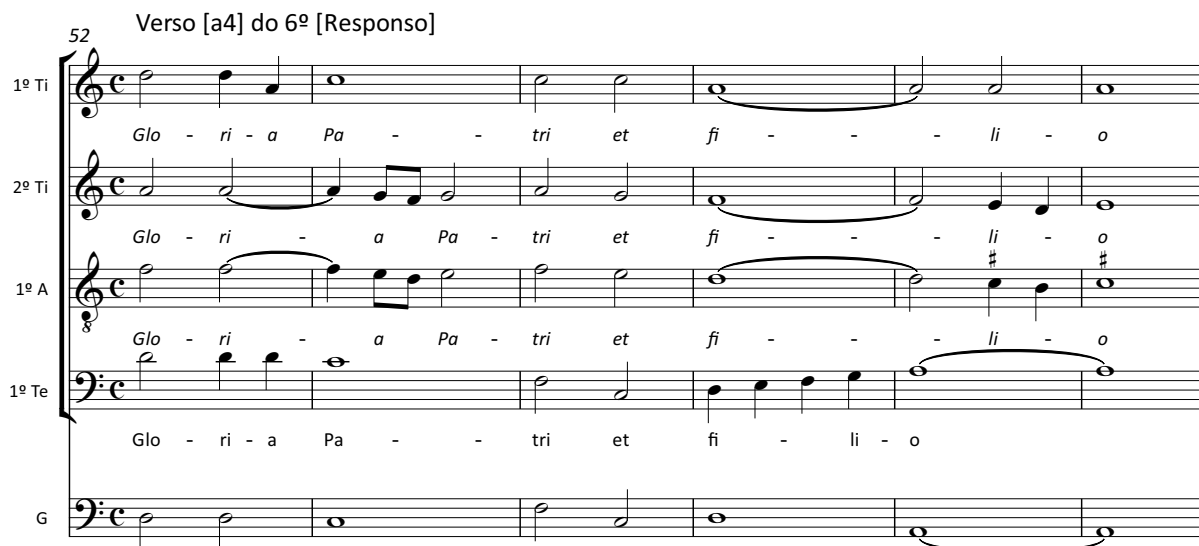
2º A tu - o gre - mi - o con - tu - lis - ti, con - tu - lis - ti.

2º Te tu - o gre - mi - o con - tu - lis - ti, con - tu - lis - ti.

B tu - o gre - mi - o con - tu - lis - ti, con - tu - lis - ti.

G tu - o gre - mi - o con - tu - lis - ti, con - tu - lis - ti.

52 Verso [a4] do 6º [Responso]



1º Ti Glo - ri - a Pa - - tri et fi - - - li - o

2º Ti Glo - ri - a Pa - tri et fi - - - li - o

1º A Glo - ri - a Pa - tri et fi - - - li - o

1º Te Glo - ri - a Pa - - tri et fi - li - o

G Glo - ri - a Pa - - tri et fi - li - o

11. Sancta et immaculata
P-Cug MM 51, f. 10-11

58

1^o Ti et spi - ri - tu - i san - cto.

2^o Ti et spi - ri - tu - i san - cto.

1^o A et spi - ri - tu - i san - cto.

1^o Te et spi - ri - tu - i san - cto.

G

65 [Presa] [f. 11]

1^o Ti Qui - a quem cæ - li ca - pe-re non po - te-rant tu - o gre - mi - o

2^o Ti Qui - a quem cæ - li ca - pe-re non po - te-rant tu - o gre - mi - o

1^o A Qui - a quem cæ - li ca - pe-re non po - te-rant tu - o gre - mi - o

1^o Te Qui - a quem cæ - li ca - pe-re non po - te-rant tu - o gre - mi - o

3^o Ti

2^o A

2^o Te

B

G

11. Sancta et immaculata
P-Cug MM 51, f. 10-11

71

1º Ti
con - tu - lis - ti, con - tu - lis - ti.

2º Ti
con - tu - lis - ti, con - tu - lis - ti.

1º A
con - tu - lis - ti, con - tu - lis - ti.

1º Te
con - tu - lis - ti, con - tu - lis - ti.

3º Ti
tu - o gre - mi - o con - tu - lis - ti, con - tu - lis - ti.

2º A
tu - o gre - mi - o con - tu - lis - ti, con - tu - lis - ti.

2º Te
tu - o gre - mi - o con - tu - lis - ti, con - tu - lis - ti.

B
tu - o gre - mi - o con - tu - lis - ti, con - tu - lis - ti.

G

12. Beata viscera

P-Cug MM 51, f. 11-12

Anonyme [Dom Gabriel de São João (+1658)]

*Beata viscera Mariæ virginis,
quæ portaverunt æterni Patris filium
et beata ubera quæ lactaverunt
Christum Dominum.*

[Presã] *Qui hodie pro salute mundi
de virgine nasci dignatus est.*

[Verso] *Dies sanctificatus illuxit nobis:
venite gentes et adorate Dominum.*

[Presã] *Qui hodie pro salute mundi
de virgine nasci dignatus est.*

*Heureuses les entrailles de la Vierge Marie,
qui ont porté le Fils du Père éternel,
et heureuses les mamelles*

*qui ont allaité le Seigneur Christ,
[Réclame] Qui daigne aujourd'hui,
pour le salut du monde,
naître du sein d'une Vierge.*

[Verset] *C'est un jour vraiment saint
que celui qui brille pour nous :*

venez, nations, adorez le Seigneur.

*[Réclame] Qui daigne aujourd'hui,
pour le salut du monde,
naître du sein d'une Vierge.*

*Bendito o ventre da Virgem Maria,
que carregou o Filho eterno do Pai:
e bendito os seios que
amentaram a Cristo Senhor.*

[Presã] *Porque hoje Ele
dignou-se nascer da Virgem
para salvação do mundo.*

[Verso] *Um dia sagrado brilhou para nós:
vinde, ó povos, e adorai o Senhor.*

[Presã] *Porque hoje Ele
dignou-se nascer da Virgem
para salvação do mundo.*

7º [Resp. do Natal. Anno 1649]

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for 1º Tiple, 2º Tiple, 1º Alto, 1º Tenor, 3º Tiple, 2º Alto, 2º Tenor, Baixo, and Guião. The second system features a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo. The lyrics are: *Be - a - ta vis - ce - ra Ma - ri - æ vir - gi -*. The score is in common time (C) and G major. The basso continuo part includes figured bass notation.

12. Beata viscera
P-Cug MM 51, f. 11-12

6 [f. 11v]

1^o Ti
nis, quæ por-ta - ve - runt

2^o Ti
- nis, quæ por-ta - ve - runt

1^o A
- nis, quæ por-ta - ve - runt

1^o Te
nis, quæ por-ta - ve - runt

3^o Ti
a - ta vis - ce-ra Ma - ri - æ vir - gi - nis, æ - ter - ni Pa - tris

2^o A
a - ta vis - ce-ra Ma - ri - æ vir - gi - nis, æ - ter - ni Pa - tris

2^o Te
a - ta vis - ce-ra Ma - ri - æ vir - gi - nis, æ - ter - ni Pa - tris

B
a - ta vis - ce-ra Ma - ri - æ vir - gi - nis, æ - ter - ni Pa - tris

G

12

1^o Ti
et be - a - ta u - be - ra Chris - tum Do - mi - num.

2^o Ti
et be - a - ta u - be - ra Chris - tum Do - mi - num.

1^o A
et be - a - ta u - be - ra Chris - tum Do - mi - num.

1^o Te
et be - a - ta u - be - ra Chris - tum Do - mi - num.

3^o Ti
fi - li - um; quæ lac - ta - ve - runt Chris - tum Do - mi - num, Chris - tus Do - mi - num.

2^o A
fi - li - um; quæ lac - ta - ve - runt Chris - tum Do - mi - num, Chris - tus Do - mi - num.

2^o Te
fi - li - um; quæ lac - ta - ve - runt Chris - tum Do - mi - num, Chris - tus Do - mi - num.

B
fi - li - um; quæ lac - ta - ve - runt Chris - tum Do - mi - num, Chris - tus Do - mi - num.

G

17 [Presa]

1^o Ti Qui ho - di - e pro sa - lu - te mun - di

2^o Ti Qui ho - di - e pro sa - lu - te mun - di

1^o A Qui ho - di - e pro sa - lu - te mun - di

1^o Te Qui ho - di - e pro sa - lu - te mun - di

3^o Ti de vir - gi - ne

2^o A de vir - gi - ne

2^o Te de vir - gi - ne

B de vir - gi - ne

G

23 [f. 12]

1^o Ti de vir - gi - ne nas - ci dig - na - tus est.

2^o Ti de vir - gi - ne nas - ci dig - na - tus est.

1^o A de vir - gi - ne nas - ci dig - na - tus est.

1^o Te de vir - gi - ne nas - ci dig - na - tus est.

3^o Ti nas - ci dig - na - tus est, dig - na - tus est.

2^o A nas - ci dig - na - tus est, dig - na - tus est.

2^o Te nas - ci dig - na - tus est, dig - na - tus est.

B nas - ci dig - na - tus est, dig - na - tus est.

G

Verso [a 4] do 7º Resp[onso]

30 [f. 11]

1º Ti Di - es san - ti - fi - ca - tus il - lu - xit

2º Ti Di - es san - ti - fi - ca - tus il - lu - xit

1º A Di - es san - ti - fi - ca - tus il - lu - xit no -

1º Te Di - es san - ti - fi - ca - tus il - lu - xit

G Di - es san - ti - fi - ca - tus il - lu - xit

36

1º Ti no - bis: ve - ni - te gen - tes

2º Ti no - bis: ve - ni - te gen - tes et a - do - ra -

1º A - - bis: ve - ni - te gen - tes et

1º Te no - bis: ve - ni - te gen - tes et

G no - bis: ve - ni - te gen - tes et

42

1º Ti et a - do - ra - te Do - - - - mi - num.

2º Ti - te Do - - - - mi - num.

1º A a - do - ra - - te Do - - - - mi - num.

1º Te a - do - ra - - te Do - - - - mi - num.

G a - do - ra - - te Do - - - - mi - num.

48 [Presa]

1º Ti Qui ho - di - e pro sa - lu - te mun - di

2º Ti Qui ho - di - e pro sa - lu - te mun - di

1º A Qui ho - di - e pro sa - lu - te mun - di

1º Te Qui ho - di - e pro sa - lu - te mun - di

3º Ti de vir - gi - ne

2º A de vir - gi - ne

2º Te de vir - gi - ne

B de vir - gi - ne

G

54 [f. 12]

1º Ti de vir - gi - ne nas - ci dig - na - tus est.

2º Ti de vir - gi - ne nas - ci dig - na - tus est.

1º A de vir - gi - ne nas - ci dig - na - tus est.

1º Te de vir - gi - ne nas - ci dig - na - tus est.

3º Ti nas - ci dig - na - tus est, dig - na - tus est.

2º A nas - ci dig - na - tus est, dig - na - tus est.

2º Te nas - ci dig - na - tus est, dig - na - tus est.

B nas - ci dig - na - tus est, dig - na - tus est.

G

13. Verbum Caro

P-Cug MM 51, f. 11v-12v

Anonyme [Dom Gabriel de São João (†1658)]

*Verbum Caro factum est,
et habitavit in nobis :*

[Presa] *Et vidimus gloriam eius,
gloriam quasi unigeniti á Patre,
plenum gratiæ, et veritatis.*

[Verso] *Omnia per ipsum facta sunt,
et sine ipso factum est: nihil.*

[Presa] *Et vidimus gloriam eius,
gloriam quasi unigeniti á Patre,
plenum gratiæ, et veritatis.*

*Gloria Patri et filio
et spiritui sancto.*

[Presa] *Et vidimus gloriam eius,
gloriam quasi unigeniti á Patre,
plenum gratiæ, et veritatis.*

*Le Verbe s'est fait chair,
et il a habité parmi nous :*

[Réclame] *Et nous avons vu sa gloire,
sa gloire comme du Fils unique du Père,
étant plein de grâce et de vérité.*

[Verset] *Toutes choses ont été faites
par lui, et sans lui rien n'a été fait.*

[Réclame] *Et nous avons vu sa gloire,
sa gloire comme du Fils unique du Père,
étant plein de grâce et de vérité.*

*Gloire au Père, au Fils
et au Saint Esprit.*

[Réclame] *Et nous avons vu sa gloire,
sa gloire comme du Fils unique du Père,
étant plein de grâce et de vérité.*

O Verbo fez-se carne, e habitou entre nós:

[Presa] *E nós vimos a Sua Glória,
como do Filho Unigénito do Pai,
cheio de Graça e de Verdade.*

[Verso] *Por Ele tudo foi feito
e sem Ele nada foi criado.*

[Presa] *E nós vimos a Sua Glória,
como do Filho Unigénito do Pai,
cheio de Graça e de Verdade.*

*Glória ao Pai e ao Filho
e ao Espírito Santo.*

O Verbo fez-se carne, e habitou entre nós:

[Presa] *E nós vimos a Sua Glória,
como do Filho Unigénito do Pai,
cheio de Graça e de Verdade.*

8º [Resp. do Natal. Anno 1649]

1º Tiple [4]
Ver - bum Ca - ro fac - tum est et ha - bi - ta - vit in

2º Tiple [2]
Ver - bum Ca - ro fac - tum est et ha - bi - ta - vit in

1º Alto [3]
Ver - bum Ca - ro fac - tum est et ha - bi - ta - vit in

1º Tenor [5]
Ver - bum Ca - ro fac - tum est et ha - bi - ta - vit in

3º Tiple [9]
Ver - bum Ca - ro fac - tum est

2º Alto [8]
Ver - bum Ca - ro fac - tum est

2º Tenor [7]
Ver - bum Ca - ro fac - tum est

Baixo [6]
Ver - bum Ca - ro fac - tum est

Guião [1]
Ver - bum Ca - ro fac - tum est

7 [Presa] [f. 12v]

1^o Ti no - - - - bis: Et vi - di - mus glo - ri - am

2^o Ti no - - - - bis: Et vi - di - mus glo - ri - am

1^o A no - - - - bis: Et vi - di - mus glo - ri - am

1^o Te no - - - - bis: Et vi - di - mus glo - ri - am

3^o Ti et ha - bi - ta - vit in no - bis:

2^o A et ha - bi - ta - vit in no - bis:

2^o Te et ha - bi - ta - vit in no - bis:

B et ha - bi - ta - vit in no - bis:

G et ha - bi - ta - vit in no - bis:

13

1^o Ti e - ius, ple - num

2^o Ti e - ius, ple - num

1^o A e - ius, ple - num

1^o Te e - ius, ple - num

3^o Ti glo - ri - am qua - si u - ni - ge - ni - ti á Pa -

2^o A glo - ri - am qua - si u - ni - ge - ni - ti á Pa -

2^o Te glo - ri - am qua - si u - ni - ge - ni - ti á Pa -

B glo - ri - am qua - si u - ni - ge - ni - ti á Pa -

G glo - ri - am qua - si u - ni - ge - ni - ti á Pa -

13. *Verbum Caro*
 P-Cug MM 51, f. 12-12v

19

1^o Ti
 ple - num gra - ti - æ, gra - ti - æ, et ve - ri - ta - tis,

2^o Ti
 ple - num gra - ti - æ, et ve - ri - ta - tis,

1^o A
 gra - ti - æ, et ve - ri - ta - tis, ve - ri - ta - tis,

1^o Te
 gra - ti - æ, gra - ti - æ, et ve - ri - ta - tis,

3^o Ti
 tre, ple - num gra - ti - æ,

2^o A
 tre, ple - num

2^o Te
 tre, ple - num

B
 tre,

G

24

1^o Ti
 et ve - ri - ta - tis.

2^o Ti
 et ve - ri - ta - tis.

1^o A
 et ve - ri - ta - tis.

1^o Te
 et ve - ri - ta - tis, et ve - ri - ta - tis.

3^o Ti
 et ve - ri - ta - tis, et ve - ri - ta - tis.

2^o A
 gra - ti - æ, et ve - ri - ta - tis.

2^o Te
 gra - ti - æ, et ve - ri - ta - tis.

B
 ple - num gra - ti - æ, et ve - ri - ta - tis.

G

Verso a 4 do 8º Resp[onso]
[f. 11v]

1º Ti
Om - ni - a per ip-sum fac - ta sunt, et si - ne ip - so fac - tum est: ni - hil.

2º Ti
Om - ni - a per ip-sum fac - ta sunt, et si - ne ip - so fac - tum est: ni - hil.

1º A
8
Om - ni - a per ip-sum fac - ta sunt, et si - ne ip - so fac - tum est: ni - hil.

1º Te
Om - ni - a per ip-sum fac - ta sunt, et si - ne ip - so fac - tum est: ni - hil.

G

38 [Presa] [f. 12v]

1º Ti
Et vi - di-mus glo - ri-am e - ius,

2º Ti
Et vi - di-mus glo - ri-am e - ius,

1º A
8
Et vi - di-mus glo - ri-am e - ius,

1º Te
Et vi - di-mus glo - ri-am e - ius,

3º Ti
glo - ri-am qua - si u - ni - ge -

2º A
glo - ri-am qua - si u - ni - ge -

2º Te
8
glo - ri-am qua - si u - ni - ge -

B
glo - ri-am qua - si u - ni - ge -

G

13. Verbum Caro
P-Cug MM 51, f. 12-12v

44

1^o Ti
ple - num gra - ti - æ, gra - ti - æ, et ve - ri -

2^o Ti
ple - num gra - ti - æ, et ve - ri -

1^o A
ple - num gra - ti - æ, et ve - ri - ta - tis, ve - ri -

1^o Te
ple - num gra - ti - æ, gra - ti - æ, et ve - ri - ta -

3^o Ti
- ni - ti á Pa - tre, ple - num

2^o A
- ni - ti á Pa - tre,

2^o Te
- ni - ti á Pa - tre,

B
- ni - ti á Pa - tre,

G
- ni - ti á Pa - tre,

51

1^o Ti
ta - tis, et ve - ri - ta - tis.

2^o Ti
ta - tis, et ve - ri - ta - tis.

1^o A
ta - tis, et ve - ri - ta - tis.

1^o Te
tis, et ve - ri - ta - tis, et ve - ri - ta - tis.

3^o Ti
gra - ti - æ, et ve - ri - ta - tis, et ve - ri - ta - tis.

2^o A
ple - num gra - ti - æ, et ve - ri - ta - tis.

2^o Te
ple - num gra - ti - æ, et ve - ri - ta - tis.

B
ple - num gra - ti - æ, et ve - ri - ta - tis.

G
ple - num gra - ti - æ, et ve - ri - ta - tis.

[Gloria a4] do 8º Resp[onso]

58 [f. 12]

1º Ti
2º Ti
1º A
1º Te
G

Glo - ri - a Pa - tri et
Glo - ri - a Pa - tri et fi - - - -
Glo - ri - a Pa - tri et fi -
Glo - ri - a Pa - tri et fi - - -

Detailed description: This system contains measures 58 to 61. It features five vocal staves (1º Ti, 2º Ti, 1º A, 1º Te, G) and a basso continuo staff (G). The music is in common time (C). The lyrics are: "Glo - ri - a Pa - tri et fi - - - -" for the first two staves, "Glo - ri - a Pa - tri et fi -" for the third, and "Glo - ri - a Pa - tri et fi - - -" for the fourth. The basso continuo staff has a similar line. There are various rests and melodic lines across the staves.

62

1º Ti
2º Ti
1º A
1º Te
G

fi - li - o et spi - ri - tu - i
- li - o et spi - ri - tu - i san - -
- li - o et spi - ri - tu - i san - - - -
- li - o et spi - ri - tu - i san - - - -

Detailed description: This system contains measures 62 to 66. It features the same five vocal staves and basso continuo staff. The lyrics are: "fi - li - o et spi - ri - tu - i" for the first staff, "- li - o et spi - ri - tu - i san - -" for the second, "- li - o et spi - ri - tu - i san - - - -" for the third, and "- li - o et spi - ri - tu - i san - - - -" for the fourth. The music continues with various melodic and harmonic elements.

67

1º Ti
2º Ti
1º A
1º Te
G

san - - - - - cto.
- - - - - cto.
- - - - - cto.
- - - - - cto.

Detailed description: This system contains measures 67 to 70. It features the same five vocal staves and basso continuo staff. The lyrics are: "san - - - - - cto." for the first staff, "- - - - - cto." for the second, "- - - - - cto." for the third, and "- - - - - cto." for the fourth. The music concludes with various rests and melodic lines.

72 [Presa] [f. 12v]

1º Ti Et vi - di - mus glo - ri - am e - ius,

2º Ti Et vi - di - mus glo - ri - am e - ius,

1º A Et vi - di - mus glo - ri - am e - ius,

1º Te Et vi - di - mus glo - ri - am e - ius,

3º Ti glo - ri - am qua - si u - ni - ge -

2º A glo - ri - am qua - si u - ni - ge -

2º Te glo - ri - am qua - si u - ni - ge -

B glo - ri - am qua - si u - ni - ge -

G

78

1º Ti ple - num gra - ti - æ, gra - ti - æ,

2º Ti ple - num gra - ti - æ,

1º A ple - num gra - ti - æ, et ve - ri - ta - tis,

1º Te ple - num gra - ti - æ, gra - ti - æ, et ve - ri -

3º Ti - ni - ti á Pa - - tre,

2º A - ni - ti á Pa - - tre,

2º Te - ni - ti á Pa - - tre,

B - ni - ti á Pa - - tre,

G

13. Verbum Caro
P-Cug MM 51, f. 12-12v

84

1^o Ti
et ve - ri - ta - tis, et ve - ri - ta - tis.

2^o Ti
et ve - ri - ta - tis, et ve - ri - ta - tis.

1^o A
ve - ri - ta - tis, et ve - ri - ta - tis.

1^o Te
ta - tis, et ve - ri - ta - tis, et ve - ri - ta - tis.

3^o Ti
ple - num gra - ti - æ, et ve - ri - ta - tis, et ve - ri - ta - tis.

2^o A
ple - num gra - ti - æ, et ve - ri - ta - tis.

2^o Te
ple - num gra - ti - æ, et ve - ri - ta - tis.

B
ple - num gra - ti - æ, et ve - ri - ta - tis.

G
ple - num gra - ti - æ, et ve - ri - ta - tis.

14. *Christe redemptor omnium*

P-Cug MM 51, f. 13-15

Anonyme [attrib. Dom Gabriel de São João (+1658)]

1º verso
*Christe, Redemptor omnium,
 ex patre patris unice,
 solus ante principium
 natus in effabiler.*
 [2º verso
*Tu lumen, tu splendor patris :
 Tu spes perennis omnium:
 Intende quas fundunt preces:
 Tui per orbem famuli.]*
 3º verso
*[Memento salutis auctor:
 Quod nostri quondam corporis.]
 Ex illibata Virgine nascendo,
 formam sumpseris.*
 [4º verso
*Hic praesens testatur dies:
 Currens per anni circulum:
 Qui solus à sede patris:
 Mundi salus adveneris.]*
 5º verso
*[Hunc caelum terra hunc mare:
 Hunc omne quod in eis est :]
 Autorem adventus tui
 laudans exultat cantico.*
 [6º verso
*Nos quoque qui sancto tuo:
 Redempti sanguine sumus:
 Ob diem natalis tui:
 Hymnum novum concinimus.]*
 7º verso
*[Gloria tibi domine :
 Qui natus es de virgine :]
 Cum Patre et Sancto Spiritu,
 in sempiterna saecula. Amen.*

1.
*Christ, notre Rédempteur
 à tous, Fils unique, seul engendré par le Père,
 Avant tout commencement,
 Par une ineffable naissance.*
 2.
*O lumière, ô splendeur du Père,
 Espoir éternel de tout l'univers,
 Accueillez les prières que répandent
 Vos serviteurs dans le monde entier.*
 3.
*Souvenez-vous, Auteur de notre salut,
 Que vous avez autrefois,
 Naissant d'une Vierge sans tache,
 pris notre forme corporelle.*
 4.
*Ce jour présent en est témoin,
 Lui que le cours de l'année nous ramène :
 Du trône de votre Père
 Vous êtes seul venu sauver le monde.*
 5.
*C'est à lui que le ciel, la terre, la mer,
 Et tout ce qu'ils contiennent,
 Comme à l'auteur de votre avènement,
 Chantent un cantique joyeux.*
 6.
*Et nous aussi, rachetés
 Par votre Sang très saint,
 En ce jour de votre Naissance,
 nous chantons une hymne nouvelle.*
 7.
*Gloire à vous, Seigneur,
 Qui êtes né de la Vierge,
 Comme au Père et à l'Esprit-Saint,
 Pour les siècles éternels. Amen.*

1.
*Ó Cristo, redentor do mundo,
 Filho único do Pai,
 Só Vós, antes do princípio do mundo,
 inefável nasceste do Pai.*
 2.
*Vós, Luz, Vós, esplendor do Pai Vós,
 eterna esperança de todos
 Atendei as preces que vos apresentam
 Os vossos servos pelo mundo.*
 3.
*Vós que sois Autor da salvação,
 lembrai-vos que outrora assumistes
 a condição do nosso corpo
 nascendo de uma Virgem sem mancha.*
 4.
*Atesta este dia de hoje
 Que se repete cada ano
 Que só do trono do Pai
 Virá ao mundo a salvação.*
 5.
*Por isso, os céus, a terra e os mares
 E tudo quanto aí habita
 Louva o Autor da Vossa vinda
 E exulta em cânticos*
 6.
*Também nós, que fomos redimidos
 pelo vosso sangue precioso
 Cantamos o hino novo
 Do dia do vosso nascimento.*
 7.
*Glória a Vós, Senhor,
 Que nasceste de uma virgem
 e também ao Pai e ao Espírito Santo
 Pelos séculos sem fim. Amen.*

1º Verso

1º Verso

[1º Tiple] [4]

[2º Tiple] [2]

[1º Alto] [3]

[1º Tenor] [5]

[3º Tiple] [9]

[2º Alto] [8]

[2º Tenor] [7]

[Baixo] [6]

[Guião] [1]

Chris - te re - dem - ptor om - - -

Chris - te re dem - ptor om - - -

14. *Christe redemptor omnium*
P-Cug MM 51, f. 13-15

6

1^o Ti
2^o Ti
1^o A
1^o Te
3^o Ti
2^o A
2^o Te
B
G

Chris - te re - dem - ptor om - ni -
- - ni - um, Chris - te re - dem - ptor om - ni -
- - ni - um Chris - te re - dem - ptor om - ni -
Chris - te re - dem - ptor om - ni -
Chris - te re - dem - ptor om - ni -
Chris - te re - dem - ptor om - ni -
Chris - te re - dem - ptor om - ni -
Chris - te re - dem - ptor om - ni -
Chris - te re - dem - ptor om - ni -

13 [f. 13v]

1^o Ti
2^o Ti
1^o A
1^o Te
3^o Ti
2^o A
2^o Te
B
G

um
um So - lus
um So - lus
um
um, ex pa - tre pa - tris u - - ni - ce
um, ex pa - tre pa - tris u - - ni - ce
um, ex pa - tre pa - tris u - - ni - ce
um, ex pa - tre pa - tris u - - ni - ce

14. *Christe redemptor omnium*
P-Cug MM 51, f. 13-15

20

1^o Ti *na - tus, na - tus*

2^o Ti *an - te prin - ci - pi - um, prin - ci - pi - um na - tus, na - tus,*

1^o A *an - te prin - ci - pi - um, prin - ci - pi - um na - tus, na - tus,*

1^o Te *na - tus, na - tus*

3^o Ti *na - tus, na - tus*

2^o A *na - tus, na - tus*

2^o Te *na - tus, na - tus*

B *na - tus, na - tus*

G

26

1^o Ti *na - tus, na - tus in ef - fa - bi - li - ter.*

2^o Ti *na - tus in ef - fa - bi - li - ter, na - tus, na - tus in ef - fa - bi - li - ter.*

1^o A *na - tus in ef - fa - bi - li - ter, na - tus, na - tus in ef - fa - bi - li - ter.*

1^o Te *na - tus, na - tus in ef - fa - bi - li - ter.*

3^o Ti *na - tus, na - tus in ef - fa - bi - li - ter.*

2^o A *na - tus, na - tus in ef - fa - bi - li - ter.*

2^o Te *na - tus, na - tus in ef - fa - bi - li - ter.*

B *na - tus, na - tus in ef - fa - bi - li - ter.*

G

3º Verso

32 [f. 14]

1º Ti nas - cen - do, nas - cen - do

2º Ti Ex il - li - ba - ta vir - gi - ne nas - cen - do, nas - cen - do nas -

1º A Ex il - li - ba - ta vir - gi - ne nas - cen - do, nas - cen - do nas -

1º Te nas - cen - do, nas - cen - do

3º Ti nas - cen - do, nas - cen - do

2º A nas - cen - do, nas - cen - do

2º Te nas - cen - do, nas - cen - do

B nas - cen - do, nas - cen - do

G

39

1º Ti nas - cen - do for - mam sump - se - ris.

2º Ti cen - do for - mam sump - se - ris nas - cen - do for - mam sump - se - ris.

1º A cen - do for - mam sump - se - ris nas - cen - do for - mam sump - se - ris.

1º Te nas - cen - do for - mam sump - se - ris.

3º Ti nas - cen - do for - mam sump - se - ris.

2º A nas - cen - do for - mam sump - se - ris.

2º Te nas - cen - do for - mam sump - se - ris.

B nas - cen - do for - mam sump - se - ris.

G

14. *Christe redemptor omnium*
P-Cug MM 51, f. 13-15

45 5^o verso
[f. 14v]



1^o Ti Lau - dans, Lau - dans

2^o Ti Au - to - rem ad - ve - - tus tu - - i Lau - dans, Lau - dans e -

1^o A Au - to - rem ad - ven - tus tu - i Lau - dans, Lau - dans e - xul - tat

1^o Te Lau - dans, Lau - dans

3^o Ti Lau - dans, Lau - dans

2^o A Lau - dans, Lau - dans

2^o Te Lau - dans, Lau - dans

B Lau - dans, Lau - dans

G Lau - dans, Lau - dans

52



1^o Ti Lau - dans, Lau - dans e - xul - tat can - ti - co.

2^o Ti xul - tat can - ti - co, e - xul - tat can - ti - co. Lau - dans, Lau - dans e - xul - tat can - ti - co.

1^o A can - ti co can - ti - co. Lau - dans, Lau - dans e - xul - tat can - ti - co.

1^o Te Lau - dans, Lau - dans e - xul - tat can - ti - co.

3^o Ti Lau - dans, Lau - dans e - xul - tat can - ti - co.

2^o A Lau - dans, Lau - dans e - xul - tat ca - ti - co.

2^o Te Lau - dans, Lau - dans e - xul - tat ca - ti - co.

B Lau - dans, Lau - dans e - xul - tat can - ti - co.

G Lau - dans, Lau - dans e - xul - tat can - ti - co.

14. *Christe redemptor omnium*
P-Cug MM 51, f. 13-15

7º verso

59

[f. 15]

1º Ti *in sem-pi - ter - na,*

2º Ti *Cum Pa-tre et San - cto Spi - ri - tu, in sem-pi - ter - na,*

1º A *Cum Pa-tre et San - cto Spi - ri - tu, in sem-pi - ter - na, in sem-pi -*

1º Te *in sem-pi - ter - na,*

3º Ti *in sem-pi - ter - na,*

2º A *in sem-pi - ter - na,*

2º Te *in sem-pi - ter - na,*

B *in sem-pi - ter - na,*

G *in sem-pi - ter - na,*

67

1º Ti *A - men, A - men, A - men, A - men.*

2º Ti *in sem-pi - ter-na sæ - cu - la. A - men, A - men, A - men, A - men, A - men, A - men, A - men.*

1º A *ter-na sæ - cu - la. A - men, A - men, A - men, A - men, A - men, A - men, A - men.*

1º Te *A - men, A - men, A - men, A - men.*

3º Ti *A - men, A - men, A - men, A - men.*

2º A *A - men, A - men, A - men, A - men.*

2º Te *A - men, A - men, A - men, A - men.*

B *A - men, A - men, A - men, A - men.*

G *A - men, A - men, A - men, A - men.*

15.1. De peña en peña las ondas

[Romance 1]

P-Cug MM51, f. 12v

Anonyme [attrib. Dom Gabriel de São João (+1658)]

*De peña en peña las ondas
Corriendo rien y pasan,
Y de flor en flor las aves
Buelan, suspenden y cantan.*

*De colline en colline les ondes,
Courant, rient et passent.
Et de fleur en fleur les oiseaux
Volent, se suspendent et chantent.*

*De penha em penha as ondas
Correndo riem e passam.
E de flor em flor as aves
Voam, suspendem e cantam.*

Romance a 4

[1] [3] [2] [4]

De pe-ña_en pe - ña las on - das cor - rien - do ri -

De pe-ña_en pe - ña las on - das cor - rien - do ri -

De pe-ña_en pe - ña las on - das cor - rien - do ri -

De pe-ña_en pe - ña las on - das cor - rien - do ri -

4

Ti - en y pas - san, y de flor en flor las a - ves bue - lan,

A - en y pas - san, y de flor en flor las a - ves bue -

Te - en y pas - san, y de flor en flor las a - ves bue -

B - en y pas - san, y de flor en flor las a - ves bue -

8

Ti sus - pen - den y can - - - tan.

A - - lan, sus - pen - den y can - tan.

Te lan, sus - pen - den y can - - - tan.

B lan, sus - pen - den y can - - - tan.

15.2. De peña en peña las ondas

[Romance 2]

P-Cug MM51, f. 13

Anonyme [attrib. Dom Gabriel de São João (†1658)]

*De peña en peña las ondas
Corriendo rien y pasan,
Y de flor en flor las aves
Buelan, suspenden y cantan.*

*De colline en colline les ondes,
Courant, rient et passent.
Et de fleur en fleur les oiseaux
Volent, se suspendent et chantent.*

*De penha en penha as ondas
Correndo riem e passam.
E de flor em flor as aves
voam, suspendem e cantam.*

Outro [Romance a 4]

[1] [Tiple] 

[3] [Alto] 

[2] [Tenor] 

[4] [Baixo] 


De pe - ña_en pe - ña las on - das cor -


De pe - ña_en pe - ña las on - das cor -


De pe - ña_en pe - ña las on - das cor - rien - do ri -

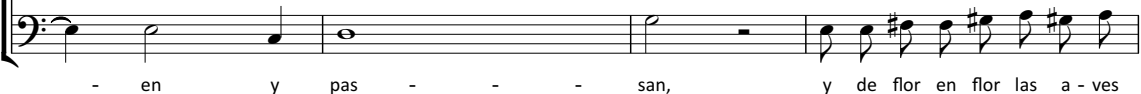
De pe - ña_en pe - ña las on - das cor - rien - do ri -

4

Ti 

A 

Te 

B 


rien - do ri - en y pas - san, y de flor en flor las a - ves


rien - do ri - en y pas - san, y de flor en flor las a - ves


- en y pas - - - san, Y de flor en flor las a - ves


- en y pas - - - san, y de flor en flor las a - ves

8

Ti 

A 

Te 

B 

bue - lan, sus - pen - den y can - tan y can - - tan.

bue - lan, sus - pen - den y can - - tan.

bue - lan, sus - pen - de y can - - tan.

bue - lan, sus - pen - den y can - tan, y can - - tan.

15.3. De peña en peña las ondas

[Romance 3]

P-Cug MM 51, f. 20v

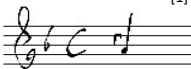
Anonyme [attrib. Dom Gabriel de São João (†1658)]

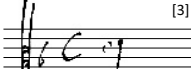
*De peña en peña las ondas
Corriendo rien y pasan,
Y de flor en flor las aves
Buelan, suspenden y cantan.*

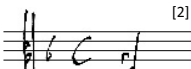
*De colline en colline les ondes,
Courant, rient et passent.
Et de fleur en fleur les oiseaux
Volent, se suspendent et chantent.*


*De penha em penha as ondas
Correndo riem e passam.
E de flor em flor as aves
Voam, suspendem e cantam.*

Romance a 3

[1] [Alto] 

[3] [Tenor] 

[2] [Baixo] 



De pe - ña_en pe - ña las on - das cor -

De pe - ña_en pe - ña las on - das cor -

De pe - ña_en pe - ña las on - das cor - rien - do

4

A 

Te 


B 


rien - do ri - en y pas - san, y de flor en flor las a - ves

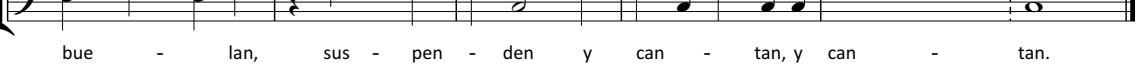
rien - do ri - en y pas - san, y de flor en flor las a - ves bue -

ri - en, ri - en y pas - san, y de flor en flor las a - ves

8

A 

Te 

B 

bue - lan, sus - pen - den y can - tan, y can - tan.

lan, las a - ves bue - lan, sus - pen - den y can - tan.

bue - lan, sus - pen - den y can - tan, y can - tan.

15.4. De peña en peña las ondas

[Romance 4]

P-Cug MM 243, f. 96v

Anonyme [attrib. Dom Gabriel de São João (†1658)]

*De peña en peña las ondas
Corriendo ríen y pasan,
Y de flor en flor las aves
Buelan, suspenden y cantan.*

*De colline en colline les ondes,
Courant, rient et passent.
Et de fleur en fleur les oiseaux
Volent, se suspendent et chantent.*

*De penha en penha as ondas
Correndo ríem e passam.
E de flor em flor as aves
Voam, suspendem e cantam.*

Tono. Romance a 8

The musical score is for a piece titled "De peña en peña las ondas" (Romance 4). It is written for a choir of eight voices (Tiple, Alto, Tenor, Baixo) and a Guião (bass). The score is in common time (C) and the key signature has one sharp (F#). The lyrics are: "De pe-ña_en pe-ña las on - das". The score is divided into two systems. The first system contains staves for the 1st Tiple, 2nd Tiple, 1st Alto, 1st Tenor, 3rd Tiple, 2nd Alto, 2nd Tenor, Baixo, and Guião. The second system contains staves for the 1st Alto, 1st Tenor, Baixo, and Guião. The lyrics are written below the vocal staves. The Guião part is written in the bass clef. The score is numbered [1] through [9] at the beginning of each staff.

5

1^o Ti cor-rien - do ri - en y pas - san, y de flor en flor las a-ves bue-lan

2^o Ti cor-rien - do ri - en y pas - san, y de flor en flor las a-ves bue-lan

1^o A rien - do ri - en y pas - san, y pas - san, y pas - san, y de flor en flor las a-ves bue-lan

1^o Te rien - do ri - en y pas - san, y pas - san, y pas - san, y de flor en flor las a-ves bue-lan

3^o Ti ri - en y pas - san, y pas - san,

2^o A ri - en y pas - san, y pas - san,

2^o Te ri - en y pas - san, y pas - san,

B ri - en y pas - san, y pas - san,

G

10

1^o Ti sus - pen - den

2^o Ti sus - pen - den

1^o A sus - pen - den

1^o Te sus - pen - den

3^o Ti y de flor en flor las a - ves bue - lan, sus -

2^o A y de flor en flor las a - ves bue - lan, sus -

2^o Te y de flor en flor las a - ves bue - lan, sus -

B y de flor en flor las a - ves bue - lan, sus -

G

13

1º Ti y can - tan, y can - - tan.

2º Ti y can - tan, y can - - tan.

1º A y can - tan, y can - - tan.

1º Te y can - tan, y can - - tan.

3º Ti - pen - den y can - tan, y can - - - - tan.

2º A - pen - den y can - tan, y can - - - - tan.

2º Te - pen - den y can - tan, y can - - - - tan.

B - pen - den y can - tan, y can - - - - tan.

G - pen - den y can - tan, y can - - - - tan.

15.5. De peña en peña las ondas

[Estrillo 1a]

P-Cug MM 51, f. 21-22v

Anonyme [attrib. Dom Gabriel de São João (†1658)]

*Y los zéfiros dulçes de la mañana,
Ay como juegan,
Ay como bullen,
Ay como trepan
De rama en rama.
O que bien saludan el alva.
Risan las olas,
Baten las alas.
Ruyseñores y fuentes claras.
Siendo las aves, siendo las agoas,
Clarines de pluma,
Trompas de plata.*

*Et les doux zéphirs du matin,
Ah comme ils jouent,
Ah comme ils s'agitent,
Ah comme ils grimpent
de branche en branche.
Oh comme ils saluent bien l'aube !
Tournoient les ondes,
Battent les ailes.
Roussignols et fontaines claires.
Les oiseaux étant, les eaux étant,
Des clairons de plume,
Des trompettes d'argent.*

*E os zéfiros doces da manhã,
Ai como brincam,
Ai como se agitam,
Ai como trepam
De rama em rama.
Oh que bem saúdam a alva!
Rolam as ondas,
Batem as asas.
Rouxinóis e fontes claras.
Sendo as aves, sendo as águas,
Clarins de pluma,
Trombetas de prata*

Estrillo a 3

[Alto] ^[1]

[Tenor] ^[2]

[Baixo] ^[3]

Y los zé - fi - ros dul - çes de la ma -

Y los zé - fi - ros dul - çes de la ma -

Y los zé - fi - ros dul - çes de la ma -

6

A

Te

B

ña - na, Ay co - mo jue - gan, Ay co - mo bul - len, Ay co - mo

ña - na, Ay co - mo jue - gan, Ay co - mo bul - len, Ay co - mo

ña - na, Ay co - mo jue - gan, Ay co - mo bul - len, Ay co - mo

12

A

Te

B

tre - pan de ra - ma_en ra - ma, de ra - ma_en ra - ma, de ra - ma_en ra -

tre - pan de ra - ma_en ra - ma, de ra - ma_en ra - ma, de ra - ma_en ra -

tre - pan de ra - ma_en ra - ma, de ra - ma_en ra - ma, de ra - ma_en ra -

18 [f. 21v]

A - ma. O que bien sa - lu - dan el al - -
Te - ma. O que bien sa - lu - dan el al - va, el al - ma, el
B - ma.

Detailed description: This system contains measures 18 through 23. It features three staves: Alto (A), Tenor (Te), and Bass (B). The Alto staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Tenor and Bass staves begin with a bass clef. The lyrics are distributed across the staves: 'ma.' on the Alto staff, 'O que bien sa - lu - dan el al - -' on the Alto staff, '- ma. O que bien sa - lu - dan el al - va, el al - ma, el' on the Tenor staff, and '- ma.' on the Bass staff. Measure numbers 18, 19, 20, 21, 22, and 23 are indicated above the staff lines.

24

A - - va, O que bien sa - lu - dan el al -
Te al - va, O que bien sa - lu - dan el al -
B O que bien, O que bien sa - lu - dan el al - - -

Detailed description: This system contains measures 24 through 29. It features three staves: Alto (A), Tenor (Te), and Bass (B). The Alto staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Tenor and Bass staves begin with a bass clef. The lyrics are: '- - va, O que bien sa - lu - dan el al -' on the Alto staff, 'al - va, O que bien sa - lu - dan el al -' on the Tenor staff, and 'O que bien, O que bien sa - lu - dan el al - - -' on the Bass staff. Measure numbers 24, 25, 26, 27, 28, and 29 are indicated above the staff lines.

30

A va. Ri - san las o - las, ba - ten las a - las, ba - ten las a - las.
Te va. ba - ten las a - las.
B va. ba - ten las a - las.

Detailed description: This system contains measures 30 through 36. It features three staves: Alto (A), Tenor (Te), and Bass (B). The Alto staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Tenor and Bass staves begin with a bass clef. The lyrics are: 'va. Ri - san las o - las, ba - ten las a - las, ba - ten las a - las.' on the Alto staff, 'va. ba - ten las a - las.' on the Tenor staff, and 'va. ba - ten las a - las.' on the Bass staff. Measure numbers 30, 31, 32, 33, 34, 35, and 36 are indicated above the staff lines.

37 [f. 22]

A Ruy - se - ño - res y fuen - tes cla - ras.
Te Siem - pre las a - ves,
B

Detailed description: This system contains measures 37 through 42. It features three staves: Alto (A), Tenor (Te), and Bass (B). The Alto staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Tenor and Bass staves begin with a bass clef. The lyrics are: 'Ruy - se - ño - res y fuen - tes cla - ras.' on the Alto staff, 'Siem - pre las a - ves,' on the Tenor staff, and an empty staff on the Bass staff. Measure numbers 37, 38, 39, 40, 41, and 42 are indicated above the staff lines.

43

A
sien - do las a - goas, cla - ri - nes de ma trom - pas de

Te
cla - ri - nes de plu - ma trom - pas de

B
cla - ri - nes de plu - ma trom - pas de pla - ta, cla -

49

A
pla - ta. cla - ri - nes de plu - ma trom - pas de pla - ta, cla -

Te
pla - ta, cla - ri - nes de plu - ma trom - pas de pla - ta, cla -

B
ri - nes de plu - ma trom - pas de pla - ta, cla - ri - nes de

54 [f. 22v]

A
ri - nes de plu - ma trom - pas de pla - ta, de pla - ta.

Te
ri - nes de plu - ma trom - pas de pla - ta, de pla - ta.

B
plu - ma trom - pas de pla - ta, de pla - - - - ta.

15.6. De peña en peña las ondas

[Estribillo 1b]

P-Cug MM51, f. 21-22v

Anonyme [attrib. Dom Gabriel de São João (†1658)]

*Y los zéfiros dulçes de la mañana,
Ay como juegan,
Ay como bullen,
Ay como trepan
De rama en rama.
O que bien saludan el alva.
Risan las olas,
Baten las alas.
Ruyseñores y fuentes claras.
Siendo las aves, siendo las agoas,
Clarines de pluma,
Trompas de plata.*

*Et les doux zéphyr du matin,
Ah comme ils jouent,
Ah comme ils s'agitent,
Ah comme ils grimpent
de branche en branche.
Oh comme ils saluent bien l'aube !
Tournoient les ondes,
Battent les ailes.
Rossignols et fontaines claires.
Les oiseaux étant, les eaux étant,
Des clairons de plume,
Des trompettes d'argent.*

*E os zéfiros doces da manhã,
Ai como brincam,
Ai como se agitam,
Ai como trepam
De rama em rama.
Oh que bem saúdam a alva!
Rolam as ondas,
Batem as asas.
Rouxinóis e fontes claras.
Sendo as aves, sendo as águas,
Clarins de pluma,
Trombetas de prata*


Estribillo a 3


[1] [Alto] 

[2] [Tenor] 

[3] [Baixo] 



6 

12 

18 [f. 21v]

A
- ma. O que bien sa - lu - dan el al - -

Te
- ma. O que bien sa - lu - dan el al - va, el al - ma, el

B
- ma.

24

A
- - va, O que bien sa - lu - dan el al - va.

Te
al - va, O que bien sa - lu - dan el al - va.

B
O que bien, O que bien sa - lu - dan el al - - - va.

31

A
Ri - san las o - las, ba - ten las a - las, ba - ten las a - las. Ruy - se -

Te
ba - ten las a - las.

B
ba - ten las a - las.

38 [f. 22]

A
ño - res y fuen - tes cla - ras. sien - do las

Te
Sien - do las a - ves,

B

Outra clausula
[f. 22v]

44

A a - goas, cla - ri - nes de plu - ma trom - pas de

Te cla - ri - nes de plu - ma, trom - pas de pla - ta, cla - ri - nes de

B cla - ri - nes de plu - ma, trom - pas de pla - ta, cla -

50

A pla - ta, cla - ri - nes de plu - ma trom - pas de pla - ta, cla -

Te plu - ma, trom - pas de pla - ta, cla - ri - nes de plu - ma, trom -

B ri - nes de plu - ma, trom - pas de pla - ta, cla - ri - nes de

55

A ri - nes de plu - ma, trom - pas de pla - ta, de pla - ta.

Te - pas de pla - ta, trom - pas de pla - ta, de pla - ta.

B plu - ma, trom - pas de pla - ta, de pla - - - ta.

15.7. De peña en peña las ondas

[Estrillo 2]

P-Cug MM 51, f. 15v

Anonyme [attrib. Dom Gabriel de São João (†1658)]

*Y los zéfiros dulces de la mañana,
Ay como juegan,
Ay como bullen,
Ay como trepan
De rama en rama.
O que bien saludan el alva.
Risan las olas,
Baten las alas.
Ruyseñores y fuentes claras.
Siendo las aves, siendo las agoas,
Clarines de pluma,
Trompas de plata.*

*Et les doux zéphyr du matin,
Ah comme ils jouent,
Ah comme ils s'agitent,
Ah comme ils grimpent
de branche en branche.
Oh comme ils saluent bien l'aube !
Tournoient les ondes,
Battent les ailes.
Rossignols et fontaines claires.
Les oiseaux étant, les eaux étant,
Des clairons de plume,
Des trompettes d'argent.*

*E os zéfiros doces da manhã,
Ai como brincam,
Ai como se agitam,
Ai como trepam
De rama em rama.
Oh que bem saúdam a alva!
Rolam as ondas,
Batem as asas.
Rouxinóis e fontes claras.
Sendo as aves, sendo as águas,
Clarins de pluma,
Trombetas de prata*

[Resposta só]

[2º Tiple] ^[1]

[Guião] ^[2]

Y los ze - fi - ros dul - çes

5

2º Ti

de la ma - ña - na, de la ma - ña - na,

G

9

2º Ti

de la ma - ña - - - - na.

G

15.8. De peña en peña las ondas

[Estribillo 3a]

P-Cug MM 51, f. 15v-19

Anonyme [attrib. Dom Gabriel de São João (†1658)]

*Y los zéfiros dulçes de la mañana,
Ay como juegan,
Ay como bullen,
Ay como trepan
De rama en rama.
O que bien saludan el alva.
Risan las olas,
Baten las alas.
Ruyseñores y fuentes claras.
Siendo las aves,
Siendo las agoas,
Clarines de pluma,
Trompas de plata.*

*Et les doux zéphyrs du matin,
Ah comme ils jouent,
Ah comme ils s'agitent,
Ah comme ils grimpent
de branche en branche.
Oh comme ils saluent bien l'aube !
Tournoient les ondes,
Battent les ailes.
Roussignols et fontaines claires.
Les oiseaux étant,
Les eaux étant,
Des clairons de plume,
Des trompettes d'argent.*

*E os zéfiros doces da manhã,
Ai como brincam,
Ai como se agitam,
Ai como trepam
De rama em rama.
Oh que bem saúdam a alva!
Rolam as ondas,
Batem as asas.
Rouxinóis e fontes claras.
Sendo as aves,
Sendo as águas,
Clarins de pluma,
Trombetas de prata*

[Resposta a 8]

The musical score is arranged for a vocal quartet and an instrumental ensemble. The vocal parts are: 1º Tiple (Soprano), 2º Tiple (Alto), 1º Alto (Tenor), and 1º Tenor (Bass). The instrumental parts are: 3º Tiple (Soprano), 2º Alto (Alto), 2º Tenor (Tenor), Baixo (Bass), and Guião (Cello/Double Bass). The score is in 3/8 time and G major. The lyrics are written below the vocal staves. The instrumental parts are mostly rests, with the Guião part providing a rhythmic accompaniment.

6

1ª Ti
ña - na,
2ª Ti
ña - na,
1ª A
ña - na,
1ª Te
ña - na,
3ª Ti
y los ze - fi - ros dul - çes de la ma - ña - - na,
2ª A
y los ze - fi - ros dul - çes de la ma - ña - - na,
2ª Te
y los ze - fi - ros dul - çes de la ma - ña - - na,
B
y los ze - fi - ros dul - çes de la ma - ña - - na,
G

13 [f. 16]

1ª Ti
Ay co - mo jue - gan, Ay co - mo tre - pan,
2ª Ti
Ay co - mo jue - gan, Ay co - mo tre - pan,
1ª A
Ay co - mo jue - gan, Ay co - mo tre - pan,
1ª Te
Ay co - mo jue - gan, Ay co - mo tre - pan,
3ª Ti
Ay co - mo bul - len,
2ª A
Ay co - mo bul - len,
2ª Te
Ay co - mo bul - len,
B
Ay co - mo bul - len,
G

19

1^º Ti
Ay co-mo bul-len,

2^º Ti
Ay co-mo bul-len,

1^º A
Ay co-mo bul-len,

1^º Te
Ay co-mo bul-len,

3^º Ti
Ay co-mo jue-gan, Ay co-mo tre-pan,

2^º A
Ay co-mo jue-gan, Ay co-mo tre-pan,

2^º Te
Ay co-mo jue-gan, Ay co-mo tre-pan,

B
Ay co-mo jue-gan, Ay co-mo tre-pan,

G

25

1^º Ti
Ay co-mo tre-pan de ra-ma en ra-ma, de ra-ma en ra-ma, de

2^º Ti
Ay co-mo tre-pan de ra-ma en ra-ma, de ra-ma en ra-ma, de

1^º A
Ay co-mo tre-pan de ra-ma en ra-ma, de ra-ma en ra-ma, de

1^º Te
Ay co-mo tre-pan de ra-ma en ra-ma, de ra-ma en ra-ma, de

3^º Ti

2^º A

2^º Te

B

G

31 [f. 16v]

1ª Ti ra - ma en ra - ma, Ay co-mo tre - pan de

2ª Ti ra - ma en ra - ma, Ay co-mo tre - pan, Ay co-mo tre - pan de

1ª A ra - ma en ra - ma, de ra - ma, de

1ª Te ra - ma en ra - ma, de

3ª Ti Ay co-mo tre - pan, Ay co-mo tre - pan de ra - ma en ra -

2ª A Ay co-mo tre - pan, Ay co-mo

2ª Te Ay co-mo tre - pan, Ay co-mo

B Ay co-mo tre - pan, Ay co-mo tre - pan de

G

37

1ª Ti ra - ma en ra - ma, de ra - ma en ra - ma,

2ª Ti ra - ma en ra - ma, de ra - ma en ra - ma

1ª A ra - ma, de ra - ma en ra - ma, de ra - ma en ra - -

1ª Te ra - ma en ra - ma, de ra - ma en ra - ma,

3ª Ti - ma, de ra - ma en ra - ma, de ra - ma en ra - - -

2ª A tre - pan de ra - ma en ra - ma, de ra - ma en ra - ma de

2ª Te tre - pan de ra - ma en ra - ma, de ra - ma en ra - - -

B ra - ma en ra - ma, de ra - ma en ra - ma de ra - ma en

G

42

1º Ti Ay co-mo tre-pan, Ay co-mo

2º Ti Ay co-mo tre-pan de ra-ma en ra-ma,

1º A - ma, Ay co-mo tre-pan, Ay co-mo

1º Te Ai co-mo tre-pan de ra-ma en ra-ma, de ra-ma

3º Ti ma.

2º A ra-ma en ra-ma.

2º Te ma.

B ra-ma.

G

47 [f. 17]

1º Ti tre-pan de ra-ma en ra-ma.

2º Ti Ay co-mo tre-pan de ra-ma en ra-ma.

1º A tre-pan de ra-ma en ra-ma.

1º Te ra-ma, de ra-ma en ra-ma.

3º Ti Y los ze-fi-ros dul-

2º A Y los ze-fi-ros dul-

2º Te Y los ze-fi-ros dul-

B Y los ze-fi-ros dul-

G

53

1ª Ti

2ª Ti

1ª A

1ª Te

3ª Ti

2ª A

2ª Te

B

G

O que

O que bien sa -

- çes de la ma - ña - na.

- çes de la ma - ña - na.

- çes de la ma - ña - na.

- çes de la ma - ña - na.

59

1ª Ti

2ª Ti

1ª A

1ª Te

3ª Ti

2ª A

2ª Te

B

G

O que bien sa - lu - dan el

bien sa - lu - dan el al - - - va, O que

lu - dan el al - va, sa - lu - dan el al - va, O que

O que bien sa -

65 [f. 17v]



1^o Ti al - va, sa - lu - dan el al - - - va.

2^o Ti bien sa - lu - dan el al - - - va. Ri - san

1^o A bien sa - lu - dan el al - - - va. las

1^o Te lu - dan el al - va, el al - - - va.

3^o Ti

2^o A

2^o Te

B

G

71



1^o Ti ba - te ba - ten las a - las.

2^o Ti ba - ten, ba - ten las a - las. Ruy - se -

1^o A o - las, ba - ten, ba - ten las a - las.

1^o Te ba - ten, ba - ten las a - las.

3^o Ti ba - ten las a - las.

2^o A las a - las, ba - ten las a - las.

2^o Te ba - ten ba - ten las a - las.

B ba - ten las a - las.

G

78

1º Ti

2º Ti
ño - res y fuen - tes cla - ras. Sien - do las a - ves, sien - do las

1º A

1º Te

3º Ti

2º A

2º Te

B

G

[f. 18]

85

1º Ti

2º Ti
a - goas, cla - ri - nes de plu - ma, trom - pas de pla - ta, trom -

1º A

1º Te

3º Ti

2º A

2º Te

B

G

91

1ª Ti

2ª Ti

1ª A

1ª Te

3ª Ti

2ª A

2ª Te

B

G

- pas de pla - ta. Ri - san las o - las, ba - ten las a - las,

97

1ª Ti

2ª Ti

1ª A

1ª Te

3ª Ti

2ª A

2ª Te

B

G

ba - ten las a - las. Ruy - se - ño - res y fuen - tes cla -

ba - ten las a - las. Ruy - se - ño - res y fuen - tes cla -

ba - ten las a - las.

ba - ten las a - las.

ba - ten las a - las.

ba - ten las a - las.

ba - ten las a - las.

103 [f. 18v]

1^o Ti ras. ba - ten las a - las.
2^o Ti ras. ba - ten las a - las.
1^o A ras. ba - ten las a - las.
1^o Te ras. ba - ten las a - las.
3^o Ti Ri - san las o - las, Sien - do las
2^o A Ri - san las o - las, Sien - do las
2^o Te Ri - san las o - las, Sien - do las
B Ri - san las o - las, Sien - do las
G

109

1^o Ti sien - do las a - goas,
2^o Ti sien - do las a - goas,
1^o A sien - do las a - goas,
1^o Te sien - do las a - goas,
3^o Ti a - ves, cla - ri - nes de plu - ma, cla - ri - nes de plu - ma, trom -
2^o A a - ves, cla - ri - nes de
2^o Te a - ves, cla - ri - nes de plu - ma, trom - pas de
B a - ves, cla - ri - nes de plu - ma, trom -
G

115

1^o Ti
2^o Ti
1^o A
1^o Te
3^o Ti
2^o A
2^o Te
B
G

cla - ri - nes de plu - ma, de plu - ma,
cla - ri - nes de plu - ma, trom - pas de pla - ta,
trom - pas de pla - ta, trom - pas de pla - ta, cla - ri - nes de plu - ma,
trom - pas de pla - ta

120

1^o Ti
2^o Ti
1^o A
1^o Te
3^o Ti
2^o A
2^o Te
B
G

ri - nes de plu - ma, trom - pas de pla - ta, de pla - ta.
trom - pas de pla - ta, trom - pas de pla - ta, de pla - ta.
- pas de pla - ta, trom - pas de pla - ta, de pla - ta.
ri - nes de plu - ma, trom - pas de pla - ta, de pla - ta.
cla - ri - nes de plu - ma, trom - pas de pla - ta.
plu - ma, trom - pas de pla - ta, trom - pas de pla - ta.

15.9. De peña en peña las ondas

[Estribillo 3b]

P-Cug MM51, f. 15v-19

Anonyme [attrib. Dom Gabriel de São João (†1658)]

*Y los zéfiros dulçes de la mañana,
Ay como juegan,
Ay como bullen,
Ay como trepan
De rama en rama.
O que bien saludan el alva.
Risan las olas,
Baten las alas.
Ruyseñores y fuentes claras.
Siendo las aves,
Siendo las agoas,
Clarines de pluma,
Trompas de plata.*

*Et les doux zéphyr du matin,
Ah comme ils jouent,
Ah comme ils s'agitent,
Ah comme ils grimpent
de branche en branche.
Oh comme ils saluent bien l'aube !
Tournoient les ondes,
Battent les ailes.
Rossignols et fontaines claires.
Les oiseaux étant,
Les eaux étant,
Des clairons de plume,
Des trompettes d'argent.*

*E os zéfiros doces da manhã,
Ai como brincam,
Ai como se agitam,
Ai como trepam
De rama em rama.
Oh que bem saúdam a alva!
Rolam as ondas,
Batem as asas.
Rouxinóis e fontes claras.
Sendo as aves,
Sendo as águas,
Clarins de pluma,
Trombetas de prata*

[Resposta a 8]

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for 1º Tiple, 2º Tiple, 1º Alto, 1º Tenor, 3º Tiple, 2º Alto, 2º Tenor, Baixo, and Guião. The second system continues with the same parts. The vocal parts (1º Tiple, 2º Tiple, 1º Alto, 1º Tenor) have lyrics in Spanish, French, and Portuguese. The instrumental parts (3º Tiple, 2º Alto, 2º Tenor, Baixo, Guião) are mostly rests, with the Guião part having a melodic line at the end of the system.

15.9. De peña en peña las ondas
P-Cug MM 51, f. 15v-19

5

1º Ti de la ma - ña - na,
2º Ti de la ma - ña - na,
1º A de la ma - ña - na,
1º Te de la ma - ña - na,
3º Ti y los ze - fi - ros dul - çes de la ma -
2º A y los ze - fi - ros dul - çes de la ma -
2º Te y los ze - fi - ros dul - çes de la ma -
B y los ze - fi - ros dul - çes de la ma -
G

11 [f. 16]

1º Ti Ay co - mo jue - gan,
2º Ti Ay co - mo jue - gan,
1º A Ay co - mo jue - gan,
1º Te Ay co - mo jue - gan,
3º Ti ña - - na, Ay co - mo bul - len,
2º A ña - - na, Ay co - mo bul - len,
2º Te ña - - na, Ay co - mo bul - len,
B ña - - na, Ay co - mo bul - len,
G

15.9. De peña en peña las ondas
P-Cug MM 51, f. 15v-19

17

1^o Ti Ay co-mo tre - pan, Ay co-mo bul - len,

2^o Ti Ay co-mo tre - pan, Ay co-mo bul - len,

1^o A Ay co-mo tre - pan, Ay co-mo bul - len,

1^o Te Ay co-mo tre - pan, Ay co-mo bul - len,

3^o Ti Ay co-mo jue - gan,

2^o A Ay co-mo jue - gan,

2^o Te Ay co-mo jue - gan,

B Ay co-mo jue - gan,

G Ay co-mo jue - gan,

23

1^o Ti Ay co-mo tre - pan de ra - ma en ra - ma, de

2^o Ti Ay co-mo tre - pan de ra - ma en ra - ma, de

1^o A Ay co-mo tre - pan de ra - ma en ra - ma, de

1^o Te Ay co-mo tre - pan de ra - ma en ra - ma, de

3^o Ti Ay co-mo tre - pan,

2^o A Ay co-mo tre - pan,

2^o Te Ay co-mo tre - pan,

B Ay co-mo tre - pan,

G Ay co-mo tre - pan,

15.9. De peña en peña las ondas
 P-Cug MM 51, f. 15v-19

40

1º Ti - ma, Ay co-mo tre - pan,

2º Ti ra - ma Ay co-mo tre - pan de

1º A ra - ma en ra - - - ma, Ay co - mo

1º Te - ma, Ai co-mo tre - pan de ra - ma en

3º Ti ra - ma en ra - - - ma.

2º A ra - ma en ra - ma de ra - ma en ra - ma.

2º Te ra - ma en ra - - - ma.

B - ma de ra - ma en ra - - ma.

G

45

1º Ti Ay co - mo tre - pan de ra - ma en ra - - - ma.

2º Ti ra - ma en ra - ma, Ay co - mo tre - pan de ra - ma en ra - ma.

1º A tre - pan, Ay co - mo tre - pan de ra - ma en ra - - - ma.

1º Te ra - ma, de ra - ma en ra - ma, de ra - ma en ra - - - ma.

3º Ti Y los

2º A Y los

2º Te Y los

B Y los

G

15.9. De peña en peña las ondas
P-Cug MM 51, f. 15v-19

[f. 17v]

64



1^o Ti lu - dan el al - va, sa - lu - dan el al - - - va.

2^o Ti O que bien sa - lu - dan el al - - - va.

1^o A O que bien sa - lu - dan el al - - - va.

1^o Te bien sa - lu - dan el al - va, el al - - - va.

3^o Ti

2^o A

2^o Te

B

G

70



1^o Ti ba - te ba - ten las

2^o Ti Ri - san ba - ten, ba - ten las

1^o A las o - las, ba - ten, ba - ten las

1^o Te ba - ten, ba - ten las

3^o Ti ba - ten las

2^o A las a - las, ba - ten las

2^o Te ba - ten ba - ten las

B ba - ten las

G ba - ten las

15.9. De peña en peña las ondas
P-Cug MM 51, f. 15v-19

76 [début fragment f. 19]



1º Ti a - las. Ruy - se - ño - res y fuen - tes cla - ras. Sien - do las

2º Ti a - las. y fuen - tes cla - ras.

1º A a - las. y fuen - tes cla - ras.

1º Te a - las. y fuen - tes cla - ras.

3º Ti a - las.

2º A a - las.

2º Te a - las.

B a - las.

G a - las.

82



1º Ti a - ves, Cla - ri - nes de plu - ma,

2º Ti trom -

1º A trom -

1º Te trom -

3º Ti sien - do las a - goas.

2º A sien - do las a - goas.

2º Te sien - do las a - goas.

B sien - do las a - goas.

G sien - do las a - goas.

15.9. De peña en peña las ondas
P-Cug MM 51, f. 15v-19

88 [fin fragment f. 19] [f. 18]

1º Ti Ri - san las o - las, Ruy - se -

2º Ti - pas de pla - ta. Ruy - se -

1º A - pas de pla - ta. Ruy - se -

1º Te - pas de pla - ta. Ruy - se -

3º Ti ba - ten las a - las.

2º A ba - ten las a - las.

2º Te ba - ten las a - las.

B ba - ten las a - las.

G ba - ten las a - las.

94 [f. 18v]

1º Ti ño - res y fuen - tes cla - ras. ba - ten las

2º Ti ño - res y fuen - tes cla - ras. ba - ten las

1º A ño - res y fuen - tes cla - ras. ba - ten las

1º Te ño - res y fuen - tes cla - ras. ba - ten las

3º Ti Ri - san las o - las,

2º A Ri - san las o - las,

2º Te Ri - san las o - las,

B Ri - san las o - las,

G Ri - san las o - las,

15.9. De peña en peña las ondas
 P-Cug MM 51, f. 15v-19

100

1º Ti a - las. sien - do las a - goas,

2º Ti a - las. sien - do las a - goas,

1º A a - las. sien - do las a - goas,

1º Te a - las. sien - do las a - goas,

3º Ti Sien - do las a - ves, cla - ri - nes de plu - ma, cla -

2º A Sien - do las a - ves,

2º Te Sien - do las a - ves, cla - ri - nes de

B Sien - do las a - ves, cla -

G

106

1º Ti

2º Ti cla - ri - nes de

1º A cla -

1º Te cla - ri - nes de

3º Ti ri - nes de plu - ma, trom - pas de pla - ta, trom - pas de

2º A cla - ri - nes de plu - ma, trom - pas de pla - ta,

2º Te plu - ma, trom - pas de pla - ta, cla - ri - nes de plu - ma,

B ri - nes de plu - ma, trom - pas de pla - ta, trom - pas de

G

15.9. De peña en peña las ondas
P-Cug MM 51, f. 15v-19

111 [f. 19]

1º Ti
cla - ri - nes de plu - ma,

2º Ti
plu - ma, de plu - ma, trom - pas de pla - ta,

1º A
ri - nes de plu - ma, trom - pas de pla - ta,

1º Te
plu - ma, cla - ri - nes de plu - ma,

3º Ti
pla - ta, trom - pas de pla - ta, trom - pas de

2º A
trom - pas de pla - ta, cla - ri - nes de plu - ma, trom -

2º Te
trom - pas de pla - ta cla - ri - nes de

B
pla - ta, cla - ri - nes de plu - ma, trom - pas de

G

115

1º Ti
trom - pas de pla - ta, de pla - - ta.

2º Ti
trom - pas de pla - ta, de pla - - ta.

1º A
trom - pas de pla - ta, de pla - - ta.

1º Te
trom - pas de pla - ta, de pla - - ta.

3º Ti
pla - ta, trom - pas de pla - - ta.

2º A
- pas de pla - ta, de pla - - ta.

2º Te
plu - ma, trom - pas de pla - - ta.

B
pla - ta, trom - pas de pla - - ta.

G

16. Sale alumbrando a la tierra

P-Cug MM 51, f. 16-18v

Anonyme

Romance

Sale alumbrando a la tierra
el divino pan del Cielo,
echiso de libertades
de todas Almas el Dueño

Estribillo

Oy que sale este pan de my vida,
Del Alma dueño,
Salgan, salgan bailando y dançando
Con Instrumentos.
Salga, salga bizarro pan de los cielos.
Oy que sale este pan de my vida
Del Alma dueño.
Salgan salgan bailando y dançando
Con Instrumentos.
Salga, salga bizarro pan de los cielos.
Que es Señor de my vida
del Alma Dueño.
Ai Jesus que divino, que tierno.
Ai Jesus que divino, que hermoso.
Salga, salga bizarro pan de los Cielos,
Que es Señor de mi vida
del Alma dueño.

Romance

Éclairant la terre sort
Le divin Pain du Ciel,
Charme de libertés,
Le maître de toutes les âmes.

Estribillo

Aujourd'hui que sort ce pain de ma vie,
maître de l'Âme,
Sortez, sortez en dansant
avec des instruments.
Sortez, sortez étrange pain des cieux.
Aujourd'hui que sort ce pain de ma vie,
maître de l'Âme,
Sortez, sortez en dansant
avec des instruments.
Sortez, sortez étrange pain des cieux,
Qui est le Seigneur de ma vie,
le maître de l'Âme.
Ô Jésus! Si divin, si doux !
Ô Jésus! Si divin, si beau !
Sortez, sortez étrange pain des cieux,
Qui est le Seigneur de ma vie,
le maître de l'Âme.

Romance

Sai iluminando a terra
O divino pão do Céu,
Feitiço de libertades,
De todas as almas o dono.

Estribillo

Hoje que sai este pão de minha vida,
dono da Alma,
saíam bailando e dançando
com instrumentos.
Saia, saia bizarro pão dos céus.
Hoje que sai este pão de minha vida,
dono da Alma,
saíam bailando e dançando
com instrumentos.
Saia, saia bizarro pão dos céus,
Que é Senhor de minha vida,
dono da Alma.
Ai Jesus! Que divino, que terno.
Ai Jesus! Que divino, que formoso.
Saia, saia bizarro pão dos céus,
Que é Senhor de minha vida,
dono da Alma

Romance a 4

[1^o Tiple] [2]
[2^o Tiple] [4]
[Alto] [3]
[Tenor] [1]
[Guião] [5]

Sa-le a-lum-bran-do a la tier-ra, a la tier-ra el di -
Sa-le a-lum-bran-do a la tier-ra, a la tier-ra el di -
Sa-le a-lum-bran-do a la tier - - ra el di -
Sa-le a lum bran do a la tier - - ra el di -

16. Sale alumbrando a la tierra
P-Cug MM 51, f. 16-18v

4

1º Ti
vi - no pan del Cie - lo, e - chi - so de li - ber - ta - des, li - ber - ta -

2º Ti
vi - no pan del Cie - lo, e - chi - so de li - ber - ta -

A
vi - no pan del Cie - lo, e - chi - so de li - ber - ta -

Te
vi - no pan del Cie - lo, e - chi - so de li - ber - ta - des, li - ber - ta -

G

9

1º Ti
des, de to - das Al - mas el Due - ño Al - mas el Due - ño.

2º Ti
des, de to - das Al - mas el Due - ño, el sue - ño.

A
des, de to - das Al - mas el Due - ño.

Te
des, de to - das Al - mas el Due - ño, de to - das Al - mas el Due - ño.

G

Estrillo a 4

14 [f. 16v]

1º Ti
Oy que sa - le es - te Pan de my vi - da, del Al - ma due - ño,

2º Ti

A

Te

G

16. Sale alumbrando a la tierra
P-Cug MM 51, f. 16-18v

20

1º Ti sal - gan, sal - gan bai - lan - do y dan - çan - do con Ins - tro - men - tos.

2º Ti

A

Te

G

26

1º Ti Sal - ga, sal - ga biz - zar - ro pan de los Cie - los.

2º Ti Sal - ga, sal - ga biz - zar - ro pan de los Cie - los. Oy que

A Sal - ga, sal - ga biz - zar - ro pan de los Cie - los.

Te Sal - ga, sal - ga biz - zar - ro pan de los Cie - los.

G Sal - ga, sal - ga biz - zar - ro pan de los Cie - los.

[f. 17]

32

1º Ti

2º Ti sa - le es - te Pan de my vi - da, del Al - ma Due - ño, sal - gan,

A

Te

G

16. Sale alumbrando a la tierra
P-Cug MM 51, f. 16-18v

38

1º Ti

2º Ti

A

Te

G

Sal - ga,
sal - gan bai - lan - do y dan - çan - do con Ins - tro - men - tos. Sal - ga,
Sal - ga,
Sal - ga,
Sal - ga,

44

1º Ti

2º Ti

A

Te

G

sal - ga biz - zar - ro pan de los cie - los,
sal - ga biz - zar - ro pan de los cie - los,
sal - ga biz - zar - ro pan de los cie - los, que es Se - ñor de my
sal - ga biz - zar - ro pan de los cie - los,

50

1º Ti

2º Ti

A

Te

G

que es Se - nor de my Vi - da del
que es Se - nor de my Vi - da del
Vi - da del Al - ma Due - ño, que es Se - nor de my Vi - da del
que es Se - nor de my Vi - da del
que es Se - nor de my Vi - da del

16. Sale alumbrando a la tierra
P-Cug MM 51, f. 16-18v

[f. 17v]

56

1º Ti Al - ma due - ño. Ai Je - sus, Ai Je -

2º Ti Al - ma due ño. Ai Je - sus, Ai Je -

A Al - ma due - ño. Ai Je - sus, Ai

Te Al - ma due - ño. Ai Je - sus, Ai Je -

G

64

1º Ti sus que di - vi - no, que tier - - no. Ai Je -

2º Ti sus que di - vi - no, que tier - no. Ai Je -

A Je - sus que di - vi - no, que tier - no. Ai

Te sus que di - vi - no, que tier - no. Ai

G

73

1º Ti - - sus, que di - vi - no,

2º Ti sus, Ai Je - sus, que di - vi - - - no,

A Je - sus, que di - vi - no,

Te Je - sus, que di - vi - - - no,

G

16. Sale alumbrando a la tierra
P-Cug MM 51, f. 16-18v

80 [f. 18]

1^o Ti que her - mo - - - so. Sal - ga, sal - ga biz - zar - ro pan

2^o Ti que her - mo - - - so. Sal - ga, sal - ga biz - zar - ro pan

A que her - mo - - - so. Sal - ga, sal - ga biz - zar - ro pan

Te que her - mo - - - so. Sal - ga, sal - ga biz - zar - ro pan

G

87

1^o Ti de los Cie - los, que es Se - ñor de mi Vi - da del Al - ma

2^o Ti de los Cie - los, que es Se - ñor de mi Vi - da del Al - ma

A de los Cie - los, que es Se - ñor de mi Vi - da del Al - ma

Te de los Cie - los, que es Se - ñor de mi Vi - da del Al - ma

G

93

1^o Ti due - ño. Sal - ga biz - zar - ro, sal - ga biz - zar - ro pan

2^o Ti due - ño. Sal - ga biz - zar - ro, sal - ga biz - zar - ro pan

A due - ño. Sal - ga biz - zar - ro, sal - ga biz - zar - ro pan

Te due - ño. Sal - ga biz - zar - ro, sal - ga biz - zar - ro pan

G

16. Sale alumbrando a la tierra
P-Cug MM 51, f. 16-18v

99 [f. 18v]

1º Ti de los cie - - los, que es Se - ñor de my

2º Ti de los cie - - los, que es Se - ñor de my

A de los cie - - los, que es Se - ñor de my

Te de los cie - - los, que es Se - ñor de my

G de los cie - - los, que es Se - ñor de my

103

1º Ti Vi - da del Al - - ma due - - ño.

2º Ti Vi - da del Al - - ma due - - ño.

A Vi - da del Al - - ma due - - ño.

Te Vi - da del Al - - ma due - - ño.

G Vi - da del Al - - ma due - - ño.

17. Ai amores, Ai mi Dios

P-Cug MM 51, f. 13v-15, 18v-20

Anonyme

Romance a duo

Ai amores, Ai mi Dios,
pues nel Alma, pues nel pecho,
os tengo yo encerrado
como estais nel blanco velo.

Romane a duo

Ô amours, Ô mon Dieu,
puisque dans l'Âme, puisque dans la poitrine,
je les ai enfermés
comme vous dans le voile blanc.

Romance a duo

Ai amores, Ai meu Deus,
pois na Alma, pois no peito,
os tenho eu encerrado
como estais no branco véu.

Estribillo a duo

Mueran Señores ya mis culpas
hazed vos divino Dueño,
que mueran ya sin razones,
y que vivan mis remedios.

Estribillo a duo

Seigneurs, qu'aussitôt meurent mes péchés,
faites-vous Maître divin.
Qu'ils meurent à l'instant sans raisons,
et que vivent mes remèdes.

Estribillo a duo

Morram senhores já as minhas culpas,
fazei-vos divino dono.
Que morram já sem razões,
e que vivam meus remédios.

Coplas a duo

Ai Dios amante,
Ai amor inmenso,
Ai quanto padeceis por min,
Ai amor, Ai amor,
Ai quan poco por vos padesco.

Coplas a duo

Ô Dieu Amant
Ô Amour immense,
Ô que vous souffrez pour moi,
Ô amour, Ô amour,
Ô que je souffre si peu pour vous.

Coplas a duo

Ai Deus amante,
Ai Amor inmenso,
Ai quanto padeceis por mim,
Ai amor, Ai amor,
Ai quão pouco por vós padeço.

Romance a Duo

[1] 1ª Tiple

[3] 2ª Tiple

[2] Guião

Ai a - mo - res, Ai mi Dios, Ai mi

6

1ª Ti

Dios, pues nel Alma os ten - go

2ª Ti

Dios, pues nel pe - cho, Ai,

G

13

1ª Ti

yo en - cer - ra - do, Pues nel pe - cho, [f. 14]

2ª Ti

Ai mi Dios pues nel Alma

G

20

1º Ti
Ai, Ai mi Dios co-mo_es-tais nel

2º Ti
os ten-go yo en-cer-ra-do co-mo_es-

G

26

1º Ti
blan-co ve-lo, nel blan-co ve-lo, pues nel

2º Ti
tais nel blan-co ve-lo, nel blan-co ve-lo,

G

33

1º Ti
Al-ma os ten-go yo en-cer-

2º Ti
pues nel pe-cho, Ai, Ai

G

39 [f. 14v]

1º Ti
ra-do, co-mo_es-tais nel blan-co ve-lo.

2º Ti
mi Dios, co-mo_es-tais nel blan-co ve-lo.

G

46 Estribillo a Duo

1º Ti
Mue-ran, mue-ran se-ño-res ya mis cul-pas, mue-

2º Ti
Mue-ran, mue-ran se-ño-res ya mis cul-

G

52 [f. 15]

1º Ti ran, mue - ran, mue - ran se - ño - res ya mis cul - pas

2º Ti - pas, mue - ran, mue - ran, mue - ran ya mis cul - pas,

G

58

1º Ti mue - ran, mue - ran Se - ño - res ya mis cul - pas ha - zed

2º Ti mue - ran, mue - ran Se - ño - res ya mis cul - pas ha - zed

G

64

1º Ti vos di - vi - no Due - no que mue - ran ya sin ra - zo -

2º Ti vos di - vi - no Due - ño que

G

70 [f. 18v]

1º Ti - nes y que vi - van mis re -

2º Ti mue - ran ya sin ra - zo - nes y que

G

75

1º Ti me - dios, que mue - ran ya sin ra - zo -

2º Ti vi - van mis re - me - dios, que mue - ran ya

G

81 [f. 19]

1ª Ti nes y que vi - van mis re - me - dios,
2ª Ti sin ra - zo - nes y que vi - van mis re -
G

87

1ª Ti mis re - me - dios, que mue - ran ya
2ª Ti me - dios, mis re - me - dios, que mue - ran ya sin ra - zo - nes
G

93

1ª Ti sin ra - zo - nes y que vi - van
2ª Ti y que vi - van mis re - me -
G

97

1ª Ti mis re - me - dios, mis re - me - dios.
2ª Ti dios, y que vi - van mis re - me - dios.
G

Coplas [a Duo]

102 [f. 19v]

1ª Ti Ai Dios a - man - te, Ai a -
2ª Ti Ai Dios a - man - te, Ai,
G

108

1º Ti mor in - men - so, Ai, Ai, Ai

2º Ti Ai, Ai a - mor in - men - so,

G

115

1º Ti quan - to pa - de - ceis por min, Ai a - mor, Ai a -

2º Ti Ai quan - to pa - de - ceis por min, Ai a -

G

122

1º Ti mor Ai quan po - co por vos

2º Ti mor, Ai a - mor, Ai, Ai quan po -

G

128

1º Ti pa - des - - co, pa - des - co.

2º Ti co por vos pa - des - co, pa - des - - co.

G

134 Estribillo a Duo

1º Ti Mue - ran, mue - ran se - ño - res ya mis cul - pas, mue -

2º Ti Mue - ran, mue - ran se - ño - res ya mis cul -

G

140 [f. 15]

1º Ti ran, mue - ran, mue - ran se - ño - res ya mis cul - pas

2º Ti - pas, mue - ran, mue - ran, mue - ran ya mis cul - pas,

G

146

1º Ti mue - ran, mue - ran Se - ño - res ya mis cul - pas ha - zed

2º Ti mue - ran, mue - ran Se - ño - res ya mis cul - pas ha - zed

G

152

1º Ti vos di - vi - no Due - ño que mue - ran ya sin ra - zo -

2º Ti vos di - vi - no Due - ño que

G

158 [f. 18v]

1º Ti - nes y que vi - van mis re -

2º Ti mue - ran ya sin ra - zo - nes y que

G

163

1º Ti me - dios, que mue - ran ya sin ra - zo -

2º Ti vi - van mis re - me - dios, que mue - ran ya

G

17. *Ai amores, Ai mi Dios*
P-Cug MM 51, f. 13v-15, f. 18v-20

169 [f. 19]

1º Ti nes y que vi - van mis re - me - dios,
2º Ti sin ra - zo - nes y que vi - van mis re -
G

175

1º Ti mis re - me - dios, que mue - ran ya
2º Ti me - dios, mis re - me - dios, que mue - ran ya sin ra - zo - nes
G

181

1º Ti sin ra - zo - nes y que vi - van
2º Ti y que vi - van mis re - me -
G

185

1º Ti mis re - me - dios, mis re - me - dios.
2º Ti dios, y que vi - van mis re - me - dios.
G

18. Rerum Deus tenax vigor

P-Cug MM 51, f. 19v-20

Anonyme [attrib. Dom Gabriel de São João (†1658)]

*Rerum Deus tenax vigor,
immutus in te permanens.
Lucis diurnæ tempora
successibus determinans.*

*O Dieu dont la puissance soutient tous les êtres,
toujours immuable en votre essence,
vous partagez le temps
par les révolutions de la lumière du jour.*

*Ó Deus, vigor perseverante das coisas,
Que Imutável em Ti permaneces,
Determinando mediante mudanças,
Os intervalos da luz do dia.*

*[Largire lumen vespere,
Quo vita nusquam decídat,
Sed praemium mórtis sacrae
Perennis instet glória.*

*Versez la lumière sur le soir de nos jours,
que notre vie ne s'éloigne jamais d'elle,
et qu'une gloire immortelle
soit la récompense d'une mort sainte.*

*Concedei-nos um anoitecer luminoso
Em que a vida não mais se extinga ;
Antes seja a glória eterna
O prêmio de uma santa morte.*

*Praesta, Páter piíssime,
Patrique cómpar Unice,
Cum Spiritu Paráclito,
Régnans per ómne saeculum.
Amen.]*

*Exauzez-nous, Père très miséricordieux,
Fils unique égal au Père,
et vous, Esprit consolateur,
qui régnéz dans tous les siècles.
Amen.*

*Concedei-no-lo, Pai clementíssimo,
Que reinais com Vosso Filho Unigénito
E com o Espírito Paráclito
pelos séculos sem fim.
Amen*

Himno da Noa. A 8. Anno de 1650

The musical score is arranged for nine voices and a basso continuo. The parts are:

- [1º Tiple] (Soprano)
- [2º Tiple] (Alto)
- [1º Alto] (Alto)
- [1º Tenor] (Tenor)
- [3º Tiple] (Soprano)
- [2º Alto] (Alto)
- [2º Tenor] (Tenor)
- [Baixo] (Bass)
- [Guião] (Basso Continuo)

The lyrics for the first line are: *Re - rum De - us te - nax vi - gor, im -*

7

1^o Ti *mo - tus in te per - ma - nens.*

2^o Ti *in te per - ma - nens.*

1^o A *mo - tus in te per - ma - nens.*

1^o Te *mo - tus in te per - ma - nens.*

3^o Ti *im - mo - tus in te per - ma -*

2^o A *im - mo - tus in te per - ma -*

2^o Te *im - mo - tus in te per - ma -*

B *im - mo - tus in te per - ma -*

G *im - mo - tus in te per - ma -*

15 [f. 20]

1^o Ti *suc -*

2^o Ti *Lu - cis di - ur - nae tem - po - ra suc -*

1^o A *suc -*

1^o Te *suc -*

3^o Ti *nens.*

2^o A *nens.*

2^o Te *nens.*

B *nens.*

G *nens.*

20

1º Ti
ces - si - bus de - ter - mi - nans, de - ter - mi - nans.

2º Ti
ces - si - bus de - ter - mi - nans, de - ter - mi - nans.

1º A
ces - si - bus de - ter - mi - nans, de - ter - mi - nans.

1º Te
ces - si - bus de - ter - mi - nans, de - ter - mi - nans.

3º Ti
de - ter - mi - nans.

2º A
de - ter - mi - nans.

2º Te
de - ter - mi - nans.

B
de - ter - mi - nans.

G

19. Mirabilia testimonia tua

P-Cug MM 51, f. 20-23

Anonyme [attrib. Dom Gabriel de São João (†1658)]

[1] *[Mirabilia testimónia tua : ideo scrutata est éa ánima méa.]*
 [2] *Declaratio sermonum tuorum illuminat : et intellectum dat parvulis.*
 [3] *[Os méum apériui, et attráxi spiritum : et non dominétur méi ómnis injustítia.]*
 [4] *[Aspice in me, et miserére méi, secúndum júdicium diligéntium nómen túum.]*
 [5] *[Gréssus méos dirige secúndum elóquium túum: et non dominétur méi ómnis injustítia.]*
 [6] *Redime me a calúniis hominum: ut custodiám mandata tua.*
 [7] *Faciém tuam illumina super servum tuum : et doce me iustificaciones tuas.*
 [8] *[Exitus aquárum deduxérunt óculi méi : quia non custodiérunt légem túam.]*
 [9] *[Jústus es Dómine: et réctum júdicium túum.]*
 [10] *[Mandásti justítiam testimónia tua : et veritátem túam nimis.]*
 [11] *Tabescere me fecit zelus meus, quia oblití sunt verba tua inimici méi.*
 [12] *Ignitum eloquium tuum vehementer et servus tuus dilexit illud.*
 [13] *Adolescentulus sum ego et contemptus iustificaciones tuas non sum oblitus.*
 [14] *[Justítia túa, justítia in aetérnum: et lex túa véritas.]*
 [15] *[Tribulátio et angústia invenérunt me : mandáta túa meditátio méa est.]*
 [16] *[Aequitas testimónia túa in aetérnum : intelléctum da Mihi, et vivam.]*
 [17] *[Gloria Patri et filio et spiritui sancto.]*
 [18] *[Sicut erat in principiú, et nunc, et semper et in sæcula sæculorum. Amen.]*

[1] *Quelle merveille, tes exigences, aussi mon âme les garde !*
 [2] *Déchiffre ta parole illumine et les simples comprennent.*
 [3] *La bouche grande ouverte, j'aspire, assoiffé de tes volontés.*
 [4] *Aie pitié de moi, regarde-moi : tu le fais pour qui aime ton nom.*
 [5] *Que ta promesse assure mes pas : qu'aucun mal ne triomphe de moi !*
 [6] *Rachète-moi de l'oppression des hommes, que j'observe tes préceptes.*
 [7] *Pour ton serviteur que ton visage s'illumine : apprends-moi tes commandements.*
 [8] *Mes yeux ruissellent de larmes car on n'observe pas ta loi.*
 [9] *Toi, tu es juste, Seigneur, tu es droit dans tes décisions.*
 [10] *Tu promulgues tes exigences avec justice, avec entière fidélité.*
 [11] *Quand mes oppresseurs oublient ta parole, une ardeur me consume.*
 [12] *Ta promesse tout entière est pure, elle est aimée de ton serviteur.*
 [13] *Moi, le chétif, le méprisé, je n'oublie pas tes préceptes.*
 [14] *Justice éternelle est ta justice, et vérité, ta loi.*
 [15] *La détresse et l'angoisse m'ont saisi ; je trouve en tes volontés mon plaisir.*
 [16] *Justice éternelle, tes exigences ; éclaire-moi, et je vivrai.*
 [17] *Gloire au Père, et au Fils, et au Saint-Esprit.*
 [18] *Comme il était au commencement, maintenant et toujours, pour les siècles des siècles. Amen.*

[1] *Vossos testemunhos são admiráveis : por isso a minha alma os perscruta.*
 [2] *Proferir as vossas palavras ilumina : e dá inteligência aos pequeninos.*
 [3] *Eu abri a minha boca e atraí o alento : porque desejava os vossos mandamentos.*
 [4] *Olhai para mim e tende misericórdia de mim, segundo o juízo que usais para com aqueles que amam o Vosso nome*
 [5] *Encaminhai os meus passos segundo a Vossa palavra : e não seja eu dominado por injustiça alguma.*
 [6] *Redimi-me das injúrias dos homens : para que eu guarde os Vossos mandamentos.*
 [7] *Fazei brilhar o Vosso rosto sobre o vosso servo : e ensinaí-me as vossas justificações.*
 [8] *Rios de lágrimas derramaram meus olhos : porque não guardaram a Vossa lei.*
 [9] *Vós sois justo, Senhor : e é recto o Vosso julgamento.*
 [10] *Confiastes-nos a vossa justiça, os teus preceitos e a vossa verdade.*
 [11] *O meu zelo me tem feito consumir, pois meus inimigos esqueceram as vossas palavras.*
 [12] *A vossa palavra é profundamente ardente ; vosso servo a tem amado.*
 [13] *Sou um rapazinho desprezível : não esqueci as vossas justificações.*
 [14] *A vossa justiça, a vossa justiça é para sempre ; e a vossa lei é a verdade.*
 [15] *A tribulação e a angústia encontraram-me. Vossos mandamentos são a minha meditação.*
 [16] *Os vossos testemunhos são equidade para sempre ; dai-me a inteligência deles e viverei.*
 [17] *Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo*
 [18] *Como era no princípio agora e sempre e pelos séculos dos séculos. Amen.*

Noa. A 8. Psalmo 1º

1º Tiple

2º Tiple

1º Alto

1º Tenor

3º Tiple

2º Alto

2º Tenor

Baixo

Guião

il - lu - mi -
 [2] De - cla - ra - ti - o ser - mo num tu - o rum il - lu - mi - nat,
 [2] De - cla - ra - ti - o ser - mo - num tu - o - rum il - lu - mi -
 il - lu - mi -
 il - lu - mi -
 il - lu - mi -
 il - lu - mi -
 il - lu - mi -

19. *Mirabilia testimonia tua*
P-Cug MM 51, f. 20-23

5 [f. 20v]

1^o Ti nat, de-cla-ra - ti - o il - lu - mi-nat dat

2^o Ti de-cla-ra - ti - o il - lu - mi-nat et in - tel - lec - tum dat

1^o A nat, de-cla-ra - ti - o il - lu - mi-nat

1^o Te nat, de-cla-ra - ti - o il - lu - mi-nat

3^o Ti nat, ser-mo num tu - o - rum il - lu - mi-nat

2^o A nat, ser-mo num tu - o - rum il - lu - mi-nat

2^o Te nat, ser-mo num tu - o - rum il - lu - mi-nat

B nat, ser-mo num tu - o - rum il - lu - mi-nat

G

11

1^o Ti par - vu-lis, dat par - vu - lis, dat par - vu - lis.

2^o Ti par - vu-lis, dat par - vu - lis, dat par - vu - lis, dat par - vu - lis.

1^o A dat par - vu - lis, dat par - vu-lis dat par - vu - lis.

1^o Te dat par - vu - lis, dat par - vu - lis, dat par - vu - lis.

3^o Ti dat par - vu - lis, dat par - vu - lis, dat par - vu - lis.

2^o A dat par - vu - lis, dat par - vu - lis.

2^o Te dat par - vu - lis, dat par - vu - lis.

B dat par - vu - lis, dat par - vu - lis.

G

19. Mirabilia testimonia tua
P-Cug MM 51, f. 20-23

[f. 21]

17

1^o Ti [6] Re - di-me me a ca - lu - ni - is ho - - mi- num:

2^o Ti [6] Re - di-me me a ca - lu - ni - is ho - - mi- num:

1^o A

1^o Te ut cus - to - di-am man - da - ta tu -

3^o Ti ut cus - to - di-am

2^o A ut cus

2^o Te ut cus-to - di - am man -

B ut cus-to - di-

G

22

1^o Ti ut cus - to - di-am man - da - ta tu - a.

2^o Ti ut cus - to - di-am man - da - ta tu - a.

1^o A ut cus-to - di - am man - da - ta, man - da - ta tu - a.

1^o Te a, man - da - ta tu - a.

3^o Ti man - da - ta tu - - a, man - da - ta tu - - a.

2^o A to - di - am man - da - ta tu - - a, man - da - ta tu - a.

2^o Te da - ta tu - - a, man - da - ta tu - a.

B am man - da - ta tu - a, man - da - ta tu - a.

G

19. *Mirabilia testimonia tua*
P-Cug MM 51, f. 20-23

28

1^o Ti *Fa-ci-em tu-am il - lu - mi-na, il - lu - mi-na*

2^o Ti [7] *Fa-ci-em tu-am il - lu - mi-na, il - lu - mi-na, il - lu - mi-na su - per ser -*

1^a A *Fa-ci-em tu-am il - lu - mi na su -*

1^o Te [7] *Fa-ci-em tu-am il - lu - mi - na, il - lu - mi-na su - per*

3^o Ti *su - per ser vum tu -*

2^a A *su - per ser - vum tu -*

2^o Te *su - per ser vum tu -*

B *su - per ser vum*

G

34 [f. 21v]

1^o Ti *su - per ser vum tu - - - um: et do-ce me,*

2^o Ti *vum tu - um, ser - vum tu - um: et do-ce me, do-ce*

1^a A *- per ser vum tu - - - um:*

1^o Te *ser - vum tu - - - um:*

3^o Ti *um, su - per ser - vum tu - - - um:*

2^a A *um:*

2^o Te *um, tu - - - um:*

B *tu - - - um:*

G

19. *Mirabilia testimonia tua*
P-Cug MM 51, f. 20-23

40

1^o Ti do-ce me ius-ti-fi-ca-ti-o-nes tu-as, tu-as.

2^o Ti me ius-ti-fi-ca-ti-o-nes tu-as, tu-as.

1^o A ius-ti-fi-ca-ti-o-nes tu-as.

1^o Te ius-ti-fi-ca-ti-o-nes tu-as, tu-as.

3^o Ti tu-as.

2^o A tu-as.

2^o Te tu-as.

B tu-as.

G tu-as.

47 [f. 22]

1^o Ti [11] Ta-bes-ce-re me fe-cit ze-lus me-us, qui-a o-bli-ti sunt ver-ba

2^o Ti [11] Ta-bes-ce-re me fe-cit ze-lus me-us, qui-a o-

1^o A [11] Ta-bes-ce-re me fe-cit ze-lus me-us, qui-a o-bli-ti sunt ver-ba

1^o Te [11] Ta-bes-ce-re me fe-cit ze-lus me-us, qui-a o-bli-ti

3^o Ti ze-lus me-us,

2^o A ze-lus me-us,

2^o Te ze-lus me-us,

B ze-lus me-us,

G ze-lus me-us,

19. Mirabilia testimonia tua
P-Cug MM 51, f. 20-23

54

1^o Ti tu - a i-ni-mi-ci me - i, i-ni-mi-ci me - i. [12] lg -

2^o Ti bli - ti sunt ver-ba tu - a i-ni-mi-ci me - i, i-ni-mi-ci me - i. [12] lg - ni tum e-

1^o A tu - a i-ni-mi-ci me - i, i-ni-mi-ci me - i. [12] lg - ni -

1^o Te sunt ver-ba tu - a i-ni-mi-ci me - i, i-ni-mi-ci me - i.

3^o Ti i-ni-mi-ci me - i, i-ni-mi-ci me - i.

2^o A i-ni-mi-ci me - i, i-ni-mi-ci me - i.

2^o Te i-ni-mi-ci me - i, i-ni-mi-ci me - i.

B i-ni-mi-ci me - i, i-ni-mi-ci me - i.

G

60 [f. 22v]

1^o Ti - ni - tum e - lo - qui um tu - um ve - he - men - ter, ve - he - men - ter

2^o Ti lo - qui um tu - um ve - he - men - ter

1^o A - tum e - lo - qui um tu - um ve - he - men - ter, ve - he - men - ter

1^o Te [12] lg - ni - tum e - lo - qui um tu - um ve - he - men - ter

3^o Ti ve - he - men - ter et ser -

2^o A ve - he - men - ter et

2^o Te ve - he - men - ter et ser - vus

B ve - he - men - ter et ser -

G

19. *Mirabilia testimonia tua*
P-Cug MM 51, f. 20-23

67

1^o Ti di - le - xit il - lud, di - le - xit il - lud, di - le - xit il - lud.

2^o Ti di - le - xit il - lud, di - le - xit il - lud, di - le - xit il - lud.

1^o A di - le - xit il - lud, di - le - xit il - lud, di - le - xit il - lud.

1^o Te di - le - xit il - lud, di - le - xit il - lud, di - le - xit il - lud.

3^o Ti - vus tu - us di - le - xit il - lud, di - le - xit il - lud, di -

2^o A ser - vus tu - us di - le - xit il - lud, di - le - xit il - lud, di -

2^o Te tu - us, et ser - vus tu - us di - le - xit il - lud, di - le - xit il - lud, di -

B vus tu - us di - le - xit il - lud, di - le - xit il - lud, di -

G

74 [f. 23]

1^o Ti [13] A - do - les - cen - tu - lus

2^o Ti sum e - go, sum

1^o A [13] A - do - les - cen - tu - lus

1^o Te [13] A - do - les - cen - tu - lus sum e - go

3^o Ti le - xit il - lud. [13] A - do - les - cen - tu - lus

2^o A le - xit il - lud. [13] A - do - les - cen - tu - lus

2^o Te le - xit il - lud. [13] A - do - les - cen - tu - lus

B le - xit il - lud. [13] A - do - les - cen - tu - lus

G

19. Mirabilia testimonia tua
P-Cug MM 51, f. 20-23

81

1^o Ti ius-ti-fi-ca-ti-o-nes tu-as, ius-ti-fi-ca-ti-o-nes,
2^o Ti e-go et con-temp-tus, et con-temp-tus
1^o A ius-ti-fi-ca-ti-o-nes tu-as, ius-ti-
1^o Te ius-ti-fi-ca-ti-o-nes tu-as, ius-ti-fi-ca-ti-
3^o Ti
2^o A
2^o Te
B
G

87

1^o Ti ius-ti-fi-ca-ti-o-nes tu-as non sum o-bli-tus.
2^o Ti non sum o-bli-tus, non sum o-bli-tus, o-bli-tus.
1^o A fi-ca-ti-o-nes tu-as non sum o-bli-tus.
1^o Te o-nes tu-as non sum o-bli-tus.
3^o Ti non sum o-bli-tus, non sum o-bli-tus.
2^o A non sum o-bli-tus.
2^o Te non sum o-bli-tus, o-bli-tus.
B non sum o-bli-tus, non sum o-bli-tus.
G

20. Clamavi in toto corde meo

P-Cug MM 51, f. 23v-31

Anonyme [attrib. Dom Gabriel de São João (†1658)]

[1] Clamavi in toto corde meo exaudi me Domine :
justificationes tuas requiram.
[2] Clamavi ad te saluum me fac :
ut custodiam mandata tua.
[3] Præveni in maturitate, et clamavi :
quia in verba tua supersperavi.
[4] Prævenerunt oculi mei ad te dilúculo :
ut meditarer eloquia tua.
[5] Vocem meam audi secundum
misericordiam tuam Domine :
et secundum iudicium tuum vivifica me.
[6] Apropinquaverunt persequentes me iniquitati :
a lege autem tua longe facti sunt.
[7] Propé es tu Domine :
et omnes viæ tuæ veritas.
[8] Initio cognovi de testimoniis tuis :
Quia in æternum fundasti ea.
[9] Vide humilitatem meam et eripe me :
quia legem tuam non sum oblitus.
[10] Judica iudicium meum et redime me :
propter eloquium tuum vivifica me.
[11] Longe á peccatoribus salus :
quia justificationes tuas non exquisierunt.
[12] Misericordiæ tuæ multæ Domine :
secundum iudicium tuum vivifica me.
[13] Multi qui persequuntur me, et tribulant me :
á testimoniis tuis non declinâvi.
[14] Vidi prevaricantes, et tabescebam :
quia eloquia tua non custodierunt.
[15] Vide quoniam mandata tua dilexi Domine :
in misericordia tua vivifica me.
[16] Principium verborum tuorum veritas :
in æternum omnia iudicia justitiæ tuæ.
[17] Gloria Patri et filio et spiritui sancto.
[18] Sicut erat in principiu, et nunc,
et semper et in sæcula sæculorum. Amen.

[1] J'appelle de tout mon cœur : réponds-moi ;
je garderai tes commandements.
[2] Je t'appelle, Seigneur, sauve-moi ;
j'observerai tes exigences.
[3] Je devance l'aurore et j'implore :
j'espère en ta parole.
[4] Mes yeux devançant la fin de la nuit
pour méditer sur ta promesse.
[5] Dans ton amour, Seigneur, écoute ma voix :
selon tes décisions fais-moi vivre !
[6] Ceux qui poursuivent le mal s'approchent,
ils s'éloignent de ta loi.
[7] Toi, Seigneur, tu es proche,
tout dans tes ordres est vérité.
[8] Depuis longtemps je le sais :
tu as fondé pour toujours tes exigences.
[9] Vois ma misère : délivre-moi ;
je n'oublie pas ta loi.
[10] Soutiens ma cause : défends-moi,
en ta promesse fais-moi vivre !
[11] Le salut s'éloigne des impies
qui ne cherchent pas tes commandements.
[12] Seigneur, ta tendresse est sans mesure :
selon ta décision fais-moi vivre !
[13] Ils sont nombreux mes persécuteurs,
mes oppresseurs ; je ne dévie pas de tes exigences.
[14] J'ai vu les renégats : ils me répugnent,
car ils ignorent ta promesse.
[15] Vois combien j'aime tes préceptes, Seigneur,
fais-moi vivre selon ton amour !
[16] Le fondement de ta parole est vérité ;
éternelles sont tes justes décisions.
[17] Gloire au Père, et au Fils, et au Saint-Esprit.
[18] Comme il était au commencement,
maintenant et toujours,
pour les siècles des siècles. Amen.

[1] De todo o coração eu clamei, ouvi-me, Senhor :
as vossas justificações eu buscarei.
[2] A vós clamei : salvai-me,
para que eu guarde os vossos mandamentos.
[3] Apressai-me com toda a prontidão e clamei,
porque na vossa palavra eu pus minha esperança.
[4] Desde o romper do dia os meus olhos
se voltaram para vós, para meditar na vossa palavra.
[5] Ouí a minha voz, Senhor,
segundo a vossa misericórdia ;
Vivificai-me segundo a vossa justiça.
[6] Aproximam-se de mim os que me perseguem
na iniquidade : da vossa lei se desviaram.
[7] Mas vós, Senhor, estais perto,
e todos os vossos caminhos são a verdade.
[8] Há muito conheço os vossos testemunhos,
pois vós os fundastes para sempre.
[9] Vede a minha fraqueza e erguei-me,
porque não esqueci a vossa lei.
[10] Julgai a minha causa e redimi-me,
por causa da vossa palavra, vivificai-me
[11] Longe dos pecadores está a salvação,
pois eles não observam as vossas leis.
[12] São muitas, Senhor, as vossas misericórdias ;
dai-me a vida segundo o vosso julgamento.
[13] Muitos são os que me perseguem e me oprimem,
mas não me afastei dos vossos preceitos.
[14] Vi os que prevaricavam e ficava consumido,
pois não guardavam as vossas palavras.
[15] Vede como tenho amado os vossos preceitos,
Senhor, e dai-me a vida pela vossa misericórdia.
[16] O princípio das vossas palavras é a verdade ;
todos os juízos da vossa justiça são para sempre.
[17] Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo
[18] Como era no princípio, agora e sempre
e pelos séculos dos séculos. Amen.

[1^o Tiple] [3]
[2^o Tiple] [1]
[1^o Alto] [2]
[1^o Tenor] [4]
[3^o Tiple] [8]
[2^o Alto] [7]
[2^o Tenor] [6]
[Baixo] [5]
[Guião] [9]

[Noa. A 8] 2º Psalmo

[1] Cla - ma -
[1] Cla - ma - vi, Cla - ma -
[1] Cla - ma - vi,

20. Clamavi in toto corde meo
P-Cug MM 51, f. 23v-31

5

1º Ti
- vi, Cla - ma - - vi, Cla - ma - vi

2º Ti
in to - to cor - de me -

1º A
- vi, Cla - ma - vi, Cla - ma - - vi

1º Te
Cla - ma - vi, Cla - ma - - vi,

3º Ti

2º A

2º Te

B

G

12

1º Ti
Cla - ma - vi in to - to cor - de me -

2º Ti
o, Cla - ma - vi in to - to cor - de me -

1º A
Cla - ma - vi in to - to cor - de me -

1º Te
Cla - ma - vi in to - to cor - de me -

3º Ti
Cla - ma - vi, Cla - ma - - vi

2º A
Cla - ma - vi, Cla - ma - - vi

2º Te
Cla - ma - vi, Cla - ma - - vi

B
Cla - ma - vi, Cla - ma - - vi

G
Cla - ma - vi, Cla - ma - - vi

20. Clamavi in toto corde meo
P-Cug MM 51, f. 23v-31

18

1º Ti
2º Ti
1º A
1º Te
3º Ti
2º A
2º Te
B
G

e - xau - di me Do - mi - ne, e - xau - di me Do - mi -
e - xau - di, e - xau - di me Do - mi -
e - xau - di me Do - mi - ne, e - xau - di me Do - mi -
e - xau - di, e - xau - di me Do - mi -

24 [f. 24]

1º Ti
2º Ti
1º A
1º Te
3º Ti
2º A
2º Te
B
G

jus - ti - fi - ca - ti - o - nes tu - as re - qui -
jus - ti - fi - ca - ti - o - nes tu - as re - qui -
jus - ti - fi - ca - ti - o - nes tu - as re - qui -
jus - ti - fi - ca - ti - o - nes tu - as re - qui -
ne:
ne:
ne:
ne:
ne:

20. Clamavi in toto corde meo
P-Cug MM 51, f. 23v-31

30

1º Ti
ram. [2] Cla ma -

2º Ti
ram.

1º A
ram.

1º Te
ram.

3º Ti
jus - ti - fi - ca - ti - o - nes tu - as re - qui - ram

2º A
jus - ti - fi - ca - ti - o - nes tu - as re - qui - ram

2º Te
jus - ti - fi - ca - ti - o - ns tu - as re - qui - ram

B
jus - ti - fi - ca - ti - o - ns tu - as re - qui - ram

G
jus - ti - fi - ca - ti - o - ns tu - as re - qui - ram

36

1º Ti
- vi ad te, Cla - ma - vi ad te

2º Ti

1º A
[2] Cla - ma - vi ad te Cla - ma - vi ad te

1º Te
[2] Cla - ma - vi ad te, Cla - ma - vi ad

3º Ti

2º A

2º Te

B

G

20. *Clamavi in toto corde meo*
P-Cug MM 51, f. 23v-31

[f. 24v]

42

1^o Ti
sal - vum me fac:

2^o Ti
sal - vum me fac:

1^o A
sal - vum me fac:

1^o Te
te sal - vum me fac:

3^o Ti
ut cus - to - di - am man -

2^o A
ut cus - to - di - am,

2^o Te
ut cus - to - di - am man - da - - ta

B
man - - -

G
man - - -

48

1^o Ti

2^o Ti

1^o A

1^o Te

3^o Ti
da - ta tu - - a, man - - - da - ta

2^o A
ut cus - to - di - am man - dan - ta tu - -

2^o Te
tu - a, man - da - ta tu - - - a, man -

B
- da - - - ta tu - - -

G
- da - - - ta tu - - -

20. Clamavi in toto corde meo
P-Cug MM 51, f. 23v-31

54

[3] Præ - ve - ni in ma - tu - ri - ta - te et cla -
tu - - a.
da - ta tu - a.
- a.

60

te et cla - ma - vi:
ma - - - vi:
et cla - ma - vi:
et cla - ma - vi:
qui - a in ver - ba tu - a, in ver - ba tu - a
qui - a in ver - ba tu - a
qui - a in ver - ba tu - a
qui - a in ver - ba tu - a

20. Clamavi in toto corde meo
P-Cug MM 51, f. 23v-31

66 [f. 25]

1^o Ti [4]Præ - ve - ne - runt o - cu - li

2^o Ti [4]Præ - ve - ne - runt o - cu - li

1^o A [4]Præ - ve - ne - runt o - cu - li me -

1^o Te [4]Præ - ve - ne - runt o - cu - li me -

3^o Ti su - per - spe - ra - vi.

2^o A su - per - spe - ra - vi.

2^o Te su - per - spe - ra - vi

B su - per - spe - ra - vi.

G su - per - spe - ra - vi.

72

1^o Ti me - i ut me - di - ta - rer

2^o Ti me - i ut me -

1^o A - i ut me - di - ta - rer,

1^o Te i ut me - di - ta - rer

3^o Ti ad te di - lu - cu - lo:

2^o A ad te di - lu - cu - lo: ut me - - -

2^o Te ad te di - lu - cu - lo: ut me - di - - -

B ad te di - lu - cu - lo: ut me - di - - ta -

G ad te di - lu - cu - lo: ut me - di - - ta -

20. Clamavi in toto corde meo
P-Cug MM 51, f. 23v-31

78

1^o Ti e - lo - qui - a tu - a.
2^o Ti di - ta - rer e - lo - qui - a tu - a.
1^o A ut me - di - ta - rer e - lo - qui - a tu - a.
1^o Te e - lo - qui - a tu - a.
3^o Ti ut me - di - ta - rer e - lo - qui - a tu - a.
2^o A - di - ta - rer e - lo - qui - a tu - a.
2^o Te - ta - rer e - lo - qui - a tu - a.
B rer e - lo - qui - a tu - a.
G

85 [f. 25v]

1^o Ti
2^o Ti [5] Vo - cem me - am au - di se - cun - dum mi-
1^o A [5] Vo -
1^o Te
3^o Ti
2^o A
2^o Te
B
G

20. Clamavi in toto corde meo
P-Cug MM 51, f. 23v-31

92

1^o Ti se - cun - dum mi - se - ri - cor -
2^o Ti se - ri - cor - di - am tu - am Do - mi - ne, mi -
1^o A - cem me - am au - di se - cun - dum mi -
1^o Te se - cun - dum mi - se - ri - cor - di - am

3^o Ti
2^o A
2^o Te
B
G

98

1^o Ti - di - am tu - am Do - mi - ne:
2^o Ti se - ri - cor - di - am tu - am Do - mi - ne:
1^o A se - ri - cor - di - am tu - am Do - mi - ne:
1^o Te se - ri - cor - di - am tu - am Do - mi - ne:
tu - am Do - mi - ne:
3^o Ti et se - cun - dum ju - di - ci - um
2^o A et se - cun - dum ju - di - ci - um
2^o Te et se - cun - dum ju - di - ci - um
B et se - cun - dum ju - di - ci - um
G et se - cun - dum ju - di - ci - um

3^o Ti
2^o A
2^o Te
B
G

20. Clamavi in toto corde meo
P-Cug MM 51, f. 23v-31

104

1^o Ti
2^o Ti
1^o A
1^o Te
3^o Ti
2^o A
2^o Te
B
G

vi - vi - fi - ca me, vi -
vi - vi - fi - ca me, vi -
vi - vi - fi - ca me, vi -
vi - vi - fi - ca me, vi -
tu - um vi - vi - fi - ca me vi -
tu - um vi - vi - fi - ca me vi -
tu - um vi - vi - fi - ca me vi -
tu - um vi - vi - fi - ca me vi -

110 [f. 26]

1^o Ti
2^o Ti
1^o A
1^o Te
3^o Ti
2^o A
2^o Te
B
G

vi - fi - ca me. [6] A - pro -
vi - fi - ca me. [6] A - pro - pin - qua - ve -
vi - fi - ca me. [6] A - pro -
vi - fi - ca me. [6] A - pro -
vi - fi - ca me.
vi - fi - ca me.
vi - fi - ca me.
vi - fi - ca me.
vi - fi - ca me.

20. Clamavi in toto corde meo
P-Cug MM 51, f. 23v-31

117

1^o Ti *pin - qua - ve - runt per - se - quen - tes me*

2^o Ti *runt per - se - quen - tes me*

1^o A *pin - qua - ve - runt per - se - quen - tes me*

1^o Te *pin - qua - ve - runt per - se - quen - tes me*

3^o Ti *[6] A - pro - pin - qua - ve - runt per - se -*

2^o A *[6] A - pro - pin - qua - ve - runt per - se -*

2^o Te *[6] A - pro - pin - qua - ve - runt per - se -*

B *[6] A - pro - pin - qua - ve - runt per - se -*

G

123

1^o Ti *i - ni - qui - ta - ti, i - ni - qui - ta - ti:*

2^o Ti *i - ni - qui - ta - ti:*

1^o A *i - ni - qui - ta - ti:*

1^o Te *i - ni - qui - ta - ti:*

3^o Ti *quen - tes me i - ni - qui - ta -*

2^o A *quen - tes me i - ni - qui - ta - ti, i - ni - qui -*

2^o Te *quen - tes me i - ni - qui - ta -*

B *quen - tes me i - ni - qui -*

G

20. Clamavi in toto corde meo
P-Cug MM 51, f. 23v-31

129 [f. 26v]

1^o Ti lon - ge fac - ti sunt,
2^o Ti a le - ge au - tem
1^o A lon - ge fac - ti sunt,
1^o Te lon - ge fac - ti sunt,
3^o Ti - ti: lon - ge fac -
2^o A ta - ti: lon - ge fac -
2^o Te - ti: lon - ge fac -
B ta - ti: lon - ge fac -
G

136

1^o Ti lon - ge fac - ti sunt,
2^o Ti tu - a lon - ge fac - ti
1^o A lon - ge fac - ti sunt,
1^o Te lon - ge fac - ti sunt,
3^o Ti - ti sunt, lon - ge fac - ti
2^o A - ti sunt, lon - ge fac - ti
2^o Te - ti sunt, lon - ge fac - ti
B - ti sunt, lon - ge fac - ti
G lon - ge fac - ti

20. Clamavi in toto corde meo
P-Cug MM 51, f. 23v-31

144 [f. 27]

1^o Ti
fac - ti sunt. [7] Pro -

2^o Ti
sunt.

1^o A
fac - ti sunt. [7] Pro - pé es tu Do -

1^o Te
fac - ti sunt. [7] Pro - pé es tu

3^o Ti
sunt, fac - ti sunt.

2^o A
sunt, fac - ti sunt.

2^o Te
sunt, fac - ti sunt.

B
sunt, fac - ti sunt.

G

152

1^o Ti
pé es tu Do - - mi - ne:

2^o Ti
[7] Pro - pé es tu Do - - mi -

1^o A
- mi - ne: et om - - nes vi - æ tu - æ

1^o Te
Do - mi - ne: et om - - nes

3^o Ti

2^o A

2^o Te

B

G

20. Clamavi in toto corde meo
P-Cug MM 51, f. 23v-31

159

1^o Ti et om - nes vi - æ tu - æ ve -

2^o Ti ne: et om - nes vi - æ tu - æ

1^o A ve - ri - tas, ve - ri - tas, vi - æ tu - æ ve -

1^o Te vi - æ tu - æ ve - ri - tas, vi - æ tu - æ

3^o Ti

2^o A

2^o Te

B

G

165 [f. 27v]

1^o Ti - ri - tas.

2^o Ti ve - ri - tas.

1^o A - ri - tas.

1^o Te ve - ri - tas.

3^o Ti

2^o A [8] I - ni - ti - o cog - no - ni

2^o Te [8] I - ni - ti - o cog - no - ni de tes - ti -

B [8] I - ni - ti - o cog - no - ni

G

20. Clamavi in toto corde meo
P-Cug MM 51, f. 23v-31

171

1^o Ti
2^o Ti
1^o A
1^o Te
3^o Ti
2^o A
2^o Te
B
G

- ti - o cog - no - ni de tes - ti - mo - ni - is
- ni de tes - ti - mo - ni - is, de tes - to - mi - ni - is tu -
mo - ni - is tu - is, de tes - ti - mo - ni - is tu -
de tes - ti - mo - ni - is tu - is, de tes - ti - mo - ni - is tu -

177

1^o Ti
2^o Ti
1^o A
1^o Te
3^o Ti
2^o A
2^o Te
B
G

Qui - a in æ - ter - num fun - das - ti e - a.
tu - is:
- is:
- is:
- is:

20. Clamavi in toto corde meo
P-Cug MM 51, f. 23v-31

[f. 28]

184

Musical score for measures 184-189. The score is for a choir with parts for Tenors (1st and 2nd), Altos (1st and 2nd), Tenors (1st and 2nd), Basses (B and G), and a Guitar (G). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: [9] Vi - de hu - mi - li - ta - tem me - am et e - ri - pe. The 1st Tenor part has a whole note rest. The 2nd Tenor part has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4. The 1st Alto part has a whole note rest. The 1st Tenor part has a whole note rest. The 2nd Tenor part has a whole note rest. The 2nd Alto part has a whole note rest. The 2nd Tenor part has a whole note rest. The Bass part has a whole note rest. The Guitar part has a whole note G2, half note F#2, quarter note E2, quarter note D2, quarter note C2, quarter note B1, quarter note A1, quarter note G1.

190

Musical score for measures 190-195. The score is for a choir with parts for Tenors (1st and 2nd), Altos (1st and 2nd), Tenors (1st and 2nd), Basses (B and G), and a Guitar (G). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: me: qui - a le - gem tu - am non sum o - bli - - e - ri - pe me: qui - a le - gem tu - am non sum o - bli - -. The 1st Tenor part has a whole note rest. The 2nd Tenor part has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4. The 1st Alto part has a whole note rest. The 1st Tenor part has a whole note rest. The 2nd Tenor part has a whole note rest. The 2nd Alto part has a whole note rest. The 2nd Tenor part has a whole note rest. The Bass part has a whole note rest. The Guitar part has a whole note G2, half note F#2, quarter note E2, quarter note D2, quarter note C2, quarter note B1, quarter note A1, quarter note G1.

20. Clamavi in toto corde meo
P-Cug MM 51, f. 23v-31

196

1^o Ti

2^o Ti

1^o A

1^o Te

3^o Ti

2^o A

2^o Te

B

G

202 [f. 28v]

1^o Ti

2^o Ti

1^o A

1^o Te

3^o Ti

2^o A

2^o Te

B

G

20. Clamavi in toto corde meo
P-Cug MM 51, f. 23v-31

209

[11]Lon - ge

[11]Lon - ge

[11]Lon - ge

[11]Lon - ge

lo - qui - um tu - um vi - vi - fi - ca me, vi - vi - fi - ca me.

lo - qui - um tu - um vi - vi - fi - ca me, vi - vi - fi - ca me.

lo - qui - um tu - um vi - vi - fi - ca me, vi - vi - fi - ca me.

lo - qui - um tu - um vi - vi - fi - ca me, vi - vi - fi - ca me.

215

[11]á pec - ca - to - ri - bus sa - lus: qui - a jus - ti -

[11]á pec - ca - to - ri - bus sa - lus: qui - a jus - ti -

[11]á pec - ca - to - ri - bus sa - lus: qui - a jus - ti -

[11]á pec - ca - to - ri - bus sa - lus: qui - a jus - ti -

20. Clamavi in toto corde meo
P-Cug MM 51, f. 23v-31

221

1^o Ti
fi - ca - ti - o - nes tu - as non ex - qui - si -

2^o Ti
fi - ca - ti - o - nes tu - as non ex - qui - si -

1^o A
fi - ca - ti - o - nes tu - as non ex - qui - si -

1^o Te
fi - ca - ti - o - nes tu - as non ex - qui - si -

3^o Ti

2^o A

2^o Te

B

G

227 [f. 29]

1^o Ti
e - - runt. se - cun -

2^o Ti
e - - runt.

1^o A
e - - runt.

1^o Te
e - - runt.

3^o Ti
[12] Mi - se - ri - cor - di - æ tu - æ mul - tæ Do - mi -

2^o A
[12] Mi - se - ri - cor - di - æ tu - æ mul - tæ Do - mi -

2^o Te
[12] Mi - se - ri - cor - di - æ tu - æ mul - tæ Do - mi -

B
[12] Mi - se - ri - cor - di - æ tu - æ mul - tæ Do - mi -

G
[12] Mi - se - ri - cor - di - æ tu - æ mul - tæ Do - mi -

20. Clamavi in toto corde meo
P-Cug MM 51, f. 23v-31

233

1^o Ti - dum ju - di - ci - um tu - um vi - vi - fi - ca me, vi -

2^o Ti - se - cun - dum ju - di - ci - um tu - um vi - vi - fi - ca

1^o A -

1^o Te - se - cun - dum ju - di - ci - um tu - um vi -

3^o Ti -

2^o A - ne:

2^o Te - ne:

B -

G - ne:

239

1^o Ti - vi - - - fi - ca me. [13] Mul - ti qui per - se - quun - tur

2^o Ti - me, vi - vi - fi - ca me. [13] Mul - ti qui per - se - quun - tur

1^o A -

1^o Te - tu - um vi - vi - fi - ca me. [13] Mul - ti qui per - se - quun - tur

3^o Ti - vi - - - fi - ca me. [13] Mul - ti qui per - se - quun - tur

2^o A - vi - vi - fi - ca me. [13] Mul - ti qui per - se - quun - tur

2^o Te - vi - vi - fi - ca me. [13] Mul - ti qui per - se - quun - tur

B - vi - vi - fi - ca me. [13] Mul - ti qui per - se - quun - tur

G -

20. Clamavi in toto corde meo
P-Cug MM 51, f. 23v-31

245 [f. 29v]

1^o Ti
me, & tri - bu - lant me: á tes - ti - mo - ni - is

2^o Ti
me, et tri - bu - lant me: á tes - ti - mo - ni - is

1^o A
me, et tri - bu - lant me: á tes - ti - mo - ni - is

1^o Te
me, et tri - bu - lant me: á tes - ti - mo - ni - is

3^o Ti
me, et tri - bu - lant me: á tes - ti - mo - ni - is

2^o A
me, et tri - bu - lant me: á tes - ti - mo - ni - is

2^o Te
me, et tri - bu - lant me: á tes - ti - mo - ni - is

B
me, et tri - bu - lant me: á tes - ti - mo - ni - is

G

250

1^o Ti
tu - is non de - cli - ná - - - - - vi.

2^o Ti
tu - is non de - cli - ná - - - - - vi.

1^o A
tu - is non de - cli - ná - - - - - vi.

1^o Te
tu - is non de - cli - ná - - - - - vi.

3^o Ti
tu - is non de - cli - ná - - - - - vi.

2^o A
tu - is non de - cli - ná - - - - - vi.

2^o Te
tu - is non de - cli - ná - - - - - vi.

B
tu - is non de - cli - ná - - - - - vi.

G

20. *Clamavi in toto corde meo*
P-Cug MM 51, f. 23v-31

255

1º Ti

2º Ti

[14] Vi - di pre - va - ri - can - tes,

1º A

1º Te

3º Ti

2º A

2º Te

B

G

[f. 30]

261

1º Ti

2º Ti

et ta - bes - ce - bam:

1º A

qui - a e -

1º Te

3º Ti

2º A

2º Te

B

G

20. Clamavi in toto corde meo
P-Cug MM 51, f. 23v-31

268

1^o Ti
qui - a e - lo - qui - a tu - a non cus - to - di - e -

2^o Ti
qui - a e - lo - qui - a tu - a non cus - to - di - e -

1^o A
lo - qui - a, qui - a e - lo - qui - a tu - a non cus - to - di - e -

1^o Te
qui - a e - lo - qui - a tu - a non cus - to - di - e -

3^o Ti

2^o A
[15] Vi -

2^o Te

B

G

274

1^o Ti
- runt.

2^o Ti
- runt.

1^o A
- runt.

1^o Te
- runt.

3^o Ti
[15] Vi - ce quo - ni - am man - da - ta tu -

2^o A
- de quo - ni - am man - da - ta tu - a di - le - xi, di -

2^o Te
[15] Vi - de quo - ni - am man - da - ta tu - a di -

B
[15] Vi - ce quo - ni - am man - da - ta tu -

G

20. Clamavi in toto corde meo
P-Cug MM 51, f. 23v-31

280

1^o Ti in mi - se - ri - cor - di - a tu - a vi -

2^o Ti in mi - se - ri - cor - di - a tu - a vi -

1^o A in mi - se - ri - cor - di - a tu - a vi -

1^o Te in mi - se - ri - cor - di - a tu - a vi -

3^o Ti - a di - le - xi Do - mi - ne:

2^o A le - xi Do - mi - ne:

2^o Te le - xi, di - le - xi Do - mi - ne:

B - a di - le - xi Do - mi - ne:

G

286 [f. 30v]

1^o Ti vi - fi - ca me.

2^o Ti vi - fi - ca me.

1^o A vi - fi - ca me.

1^o Te vi - fi - ca me.

3^o Ti [16] Prin - ci - pi - um ver - bo - rum tu - o - rum

2^o A [16] Prin - ci - pi - um ver - bo - rum tu - o - rum

2^o Te [16] Prin - ci - pi - um ver - bo - rum tu - o - rum

B [16] Prin - ci - pi - um ver - bo - rum tu - o - rum

G [16] Prin - ci - pi - um ver - bo - rum tu - o - rum

20. Clamavi in toto corde meo
P-Cug MM 51, f. 23v-31

292

1^o Ti
in æ - ter - num ju - di - ci - a jus -

2^o Ti
in æ - ter - num ju - di - ci - a jus -

1^o A
in æ - ter - num ju - di - ci - a jus -

1^o Te
in æ - ter - num ju - di - ci - a jus -

3^o Ti
ve - ri - tas: om - ni - a ju - di - ci - a

2^o A
ve - ri - tas: om - ni - a ju - di - ci - a

2^o Te
ve - ri - tas: om - ni - a ju - di - ci - a

B
ve - ri - tas: om - ni - a ju - di - ci - a

G

298

1^o Ti
ti - ti - æ tu - æ, jus - ti - ti - æ tu - æ.

2^o Ti
ti - ti - æ tu - æ, jus - ti - ti - æ tu - æ.

1^o A
ti - ti - æ tu - æ, jus - ti - ti - æ tu - æ.

1^o Te
ti - ti - æ tu - æ, jus - ti - ti - æ tu - æ.

3^o Ti
jus - ti - ti - æ tu - æ.

2^o A
jus - ti - ti - æ tu - æ.

2^o Te
jus - ti - ti - æ tu - æ.

B
jus - ti - ti - æ tu - æ.

G

20. Clamavi in toto corde meo
P-Cug MM 51, f. 23v-31

305 [f. 31]

1^o Ti et spi - ri - tu - i

2^o Ti [17] Glo - ri - a Pa - tri et fi - li - o et spi - ri -

1^o A [17] Glo - ri - a Pa - tri et spi - ri - tu - i san - cto, et spi - ri - tu - i

1^o Te et spi - ri - tu - i

3^o Ti

2^o A

2^o Te

B

G

311

1^o Ti san - cto. et in

2^o Ti - tu - i san - cto. et in sæ - cu - la sæ - cu

1^o A san - cto.

1^o Te san - cto. et in sæ - cu

3^o Ti [18] Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per

2^o A [18] Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per

2^o Te [18] Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per

B [18] Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per

G [18] Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per

20. Clamavi in toto corde meo
P-Cug MM 51, f. 23v-31

317

1^o Ti
sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - -

2^o Ti
lo - rum. A - - - - - men, sæ - - - - - cu - lo - rum. A - - - - -

1^o A
et in sæ - - - - - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - - -

1^o Te
la sæ - cu - lo - rum. A - - - - - men, A - - - - -

3^o Ti
2^o A
2^o Te
B
G

320

1^o Ti
men, A - men, A - men.

2^o Ti
men, A - men, A - men, A - men.

1^o A
men, A - men, A - men.

1^o Te
men, A - men, A - men.

3^o Ti
A - men, A - men, A - men, A - men.

2^o A
A - men, A - men, A - men, A - men.

2^o Te
A - men, A - men, A - men, A - men.

B
A - men, A - men, A - men, A - men.

G

21. Principes persecuti

P-Cug MM 51, f. 31v-32v

Anonyme [attrib. Dom Gabriel de São João (†1658)]

[1] *[Principes persecuti sunt me gratis : et a verbis tuis formidavit cor meum.]*
 [2] *[Laetabor ego super eloquia tua : sicut qui invenit spolia multa.]*
 [3] *[Iniquitatem odi habui, et abominatus sum : legem autem tuam dilexi.]*
 [4] *[Septies in die laudem dixi tibi, super judicia justitiae tuae.]*
 [5] *[Pax multa diligentibus legem tuam : et non est illis scandalum.]*
 [6] *[Expectabam salutare tuum Domine : et mandata tua dilexi.]*
 [7] *[Custodivit anima mea testimonia tua : et dilexit ea vehementer.]*
 [8] *[Servavi mandata tua et testimonia tua : quia omnes vias meae in conspectu tuo.]*
 [9] *[Appropinquet deprecatio mea in conspectu tuo Domine : juxta eloquium tuum eripe me.]*
 [10] *[Intret postulatio mea in conspectu tuo : Secundum eloquium tuum eripe me.]*
 [11] *[Eructabunt labia mea hymnum, cum docueris me justificationes tuas.]*
 [12] *[Pronuntiabit lingua mea eloquium tuum : quia omnia mandata tua aequitas.]*
 [13] *[Fiat manus tua ut salvet me : quoniam mandata tua elegi.]*
 [14] *[Concupivi salutare tuum Domine : et lex tua meditatio mea est.]*
 [15] *[Vivet anima mea, et laudabit te : et judicia tua adjuvabunt me.]*
 [16] *[Erravi sicut ovis quae perii : quaere servum tuum, quia mandata tua non sum oblitus.]*
 [17] *[Gloria Patri et filio et spiritui sancto.]*
 [18] *[Sicut erat in principio, et nunc, et semper et in saecula saeculorum. Amen.]*

[1] *Des grands me persécutent sans raison ; mon cœur ne craint que ta parole.*
 [2] *Tel celui qui trouve un grand butin, je me réjouis de tes promesses.*
 [3] *Je hais, je déteste le mensonge ; ta loi, je l'aime.*
 [4] *Sept fois chaque jour, je te loue pour tes justes décisions.*
 [5] *Grande est la paix de qui aime ta loi ; jamais il ne trébuche.*
 [6] *Seigneur, j'attends de toi le salut : j'accomplis tes volontés.*
 [7] *Tes exigences, mon âme les observe : oui, vraiment, je les aime.*
 [8] *J'observe tes exigences et tes préceptes : toutes mes voies sont devant toi.*
 [9] *Que mon cri parvienne devant toi, éclaire-moi selon ta parole, Seigneur.*
 [10] *Que ma prière arrive jusqu'à toi ; délivre-moi selon ta promesse.*
 [11] *Que chante sur mes lèvres ta louange, car tu m'apprends tes commandements.*
 [12] *Que ma langue redise tes promesses, car tout est justice en tes volontés.*
 [13] *Que ta main vienne à mon aide, car j'ai choisi tes préceptes.*
 [14] *J'ai le désir de ton salut, Seigneur : ta loi fait mon plaisir.*
 [15] *Que je vive et que mon âme te loue ! Tes décisions me soient en aide !*
 [16] *Je m'égare, brebis perdue : viens chercher ton serviteur. Je n'oublie pas tes volontés.*
 [17] *Gloire au Père, et au Fils, et au Saint-Esprit.*
 [18] *Comme il était au commencement, maintenant et toujours, pour les siècles des siècles. Amen.*

[1] *Os príncipes me perseguiram sem razão: mas o meu coração reverencia as vossas palavras.*
 [2] *Encontro a alegria na vossa palavra, como quem acha muitos despojos.*
 [3] *Odiei o mal e detestei-o, mas amei a vossa lei.*
 [4] *Sete vezes ao dia vos dirigi louvores, sobre os juízos da vossa justiça,*
 [5] *Paz profunda para os que amam a vossa lei; para eles não há tropeço.*
 [6] *Eu esperava a vossa salvação, Senhor, e amei os vossos mandamentos.*
 [7] *A minha alma guardou os vossos testemunhos e amou-os profundamente.*
 [8] *Observei os vossos mandamentos e os vossos testemunhos, porque todos os meus caminhos são na vossa presença.*
 [9] *Chegue a minha súplica à vossa presença, Senhor. Levantai-me segundo a vossa palavra.*
 [10] *Chegue a minha oração à vossa presença. Levantai-me segundo a vossa palavra.*
 [11] *Os meus lábios vos cantem um hino, por me haverdes ensinado as vossas leis.*
 [12] *A minha língua cante as vossas palavras, porque todos os vossos mandamentos são justos.*
 [13] *Estenda-se a vossa mão para me salvar, porque os vossos preceitos eu escolhi.*
 [14] *Tenho desejado, Senhor, a vossa salvação: e a vossa lei é a minha meditação.*
 [15] *A minha alma viverá e louvar-Vos-á: e os vossos juízos serão o meu auxílio.*
 [16] *Andei errante como ovelha perdida; buscai o vosso servo, pois não esqueci os vossos mandamentos.*
 [17] *Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo*
 [18] *Como era no princípio, agora e sempre e pelos séculos dos séculos. Amen.*

[Noa. A 8] 3º Salmo

[5] Pax mul - ta di - li - gen -

[5] Pax mul - ta di - li - gen -

[5] Pax mul - ta di - li - gen -

[5] Pax mul - ta di - li - gen -

[5] Pax mul - ta di - li - gen -

[5] Pax mul - ta di - li - gen -

[5] Pax mul - ta di - li - gen -

[5] Pax mul - ta di - li - gen -

[5] Pax mul - ta di - li - gen -

21. Principes persecuti
P-Cug MM 51, f. 31v-32v

7

1^o Ti
gen-ti-bus le - gem tu-am, tu-am, di-li - ge-ti-bus le - gem tu-

2^o Ti
ti - bus le - - gem tu -

1^o A
di-li-ge-ti-bus le-gem tu-am, tu-am, di-li gen - ti bus le-gem tu-

1^o Te
di-li - gen-ti bus le gem tu-am, di-li gen - ti bus le - gem

3^o Ti
ta di-li gen-ti bus le gem tu-am:

2^o A
ta di-li gen-ti bus le gem tu-am:

2^o Te
ta di-li gen-ti bus le gem tu-am:

B
ta di-li gen-ti bus le gem tu-am:

G

13

1^o Ti
- am: et non est il - lis scan-da lum, scan - da - lum.

2^o Ti
- am: et non est il - lis scan - da - lum.

1^o A
- am: et non est il - lis scan - da lum, scan - da - lum.

1^o Te
tu - am: et non est il - lis scan - da lum, scan - da - lum.

3^o Ti
et non est scan - da - lum.

2^o A
et non est scan - da - lum.

2^o Te
et non est scan - da - lum.

B
et non est scan - da - lum.

G

21. Principes persecuti
P-Cug MM 51, f. 31v-32v

21 [f. 32]

1^o Ti [10] In - tret pos-tu - la - ti - o me - a in cons -

2^o Ti [10] In - tret pos-tu - la - ti - o me - a in cons - pec - tu tu - o,

1^o A [10] In - tret pos-tu - la - ti - o me - a

1^o Te [10] In - tret pos-tu - la - ti - o me - a in cons -

3^o Ti [10] In - tret pos-tu - la - ti - o me - a

2^o A [10] In - tret pos - tu - la - ti - o me -

2^o Te [10] In - tret pos - tu -

B [10] In - tret pos-tu - la - ti - o me - a

G [10] In - tret pos-tu - la - ti - o me - a

27

1^o Ti pec - tu tu - o:

2^o Ti in cons-pec - tu tu - o, tu - o:

1^o A in cons - pec - tu tu - o, tu - o:

1^o Te pec - tu tu - o:

3^o Ti in cons - pec - tu tu - o:

2^o A a in cons - pec - tu tu - o:

2^o Te la - ti - o me - a in cons - pec - tu tu - o:

B in cons-pec - tu tu - o:

G in cons-pec - tu tu - o:

21. Principes persecuti
P-Cug MM 51, f. 31v-32v

33

1^a Ti Se - cun - dum e - lo - qui - um tu - um

2^a Ti Se - cun - dum e - lo - qui - um tu - um

1^a A Se - cun - dum e - lo - qui - um tu - um

1^a Te Se - cun dum e - lo - qui - um tu - um

3^a Ti Se - cun - dum e - lo - qui - um

2^a A Se - cun - dum e - lo - qui - um

2^a Te Se - cun - dum e - lo - qui - um

B Se - cun - dum e - lo - qui - um

G Se - cun - dum e - lo - qui - um

38 [f. 32v]

1^a Ti e - ri - pe me. [15] Vi - vet a - ni - ma me - a

2^a Ti e - ri - pe me, e - ri - pe me. [15] Vi - vet a - ni - ma me - a

1^a A e - ri - pe me. [15] Vi - vet a - ni - ma me - a

1^a Te e - ri - pe me, e - ri - pe me. [15] Vi - vet a - ni - ma me - a

3^a Ti tu - um e - ri - pe me. [15] Vi - vet

2^a A tu - um e - ri - pe me. [15] Vi - vet

2^a Te tu - um e - ri - pe me. [15] Vi -

B tu - um e - ri - pe me. [15] Vi - vet

G tu - um e - ri - pe me. [15] Vi - vet

21. Principes persecuti
P-Cug MM 51, f. 31v-32v

44

1^o Ti et lau-da-bit te, et lau-da-bit

2^o Ti et lau-da-bit te, et lau-da-bit te, vi-vet

1^o A et lau-da-bit te, et lau-da-bit

1^o Te et lau-da-bit te, et lau-da-bit te,

3^o Ti a-ni-ma me-a, vi-vet a-ni-ma me-a et lau

2^o A a-ni-ma me-a, vi-vet a-ni-ma me-a et lau-da-

2^o Te vet a-ni-ma me-a, et lau-

B a-ni-ma me-a, vi-vet a-ni-ma me-a et lau

G

50

1^o Ti te: et ju-di-ci-a tu-a, a-ni-ma me-a et ju-di-ci-a

2^o Ti a-ni-ma me-a et ju-di-ci-a tu-a

1^o A te et ju-di-ci-a tu-a,

1^o Te et lau-da-bit te: et ju-di-ci-a tu-a

3^o Ti da-bit te, et lau-da-bit te:

2^o A -bit te, vi-vet, et lau-da-bit te: et ju-

2^o Te da-bit te: et ju-

B da-bit te, vi-vet, et lau-da-bit te: et ju-

G

21. Principes persecuti
P-Cug MM 51, f. 31v-32v

55

1^o Ti
tu - a, et ju - di - ci - a tu - a ad - - -

2^o Ti
ad - ju - va - bunt me, ad - - ju -

1^o A
et ju - di - ci - a tu - a ad - ju - va - bunt

1^o Te
ad - ju - va - bunt me, ad - ju - va - bunt me,

3^o Ti
et ju - di - ci - a tu - a, et ju - di - ci - a

2^o A
di - ci - a tu - a, et ju - di - ci - a tu - a

2^o Te
di - - - - ci - - - a tu - a

B
di - ci - a tu - a ad - ju - va - bunt me,

G
ad - ju - va - bunt me,

58

1^o Ti
- ju - - va - bunt me.

2^o Ti
va - bunt me, ad - ju - va - bunt me.

1^o A
me, ad - ju - va - bunt me.

1^o Te
ad - ju - va - bunt me.

3^o Ti
tu - a ad - ju - va - - - bunt me.

2^o A
ad - ju - - va - - bunt me.

2^o Te
ad - ju - - va - bunt me.

B
ad - ju - - va - bunt me.

G
ad - ju - - va - bunt me.

22. Ascendo ad Patrem meum

P-Cug MM 51, f. 33-33v

Anonyme [attrib. Dom Gabriel de São João (†1658)]

*Ascendo ad Patrem meum,
et Patrem vestrum.*

[Presa] *Alleluya.*

[Verso] *Deum meum
et Deum vestrum.*

*Gloria Patri et filio
et spiritui sancto.*

[Verso] *Dominus in Cælo.*

[Presa] *Alleluya.*

*Je monte vers mon Père
et votre Père.*

[Réclame] *Alléluia.*

[Verset] *Vers mon Dieu
et votre Dieu.*

*Gloire au Père, et au Fils,
et au Saint-Esprit.*

[Verset] *Au ciel, le Seigneur.*

[Réclame] *Alléluia.*

*Vou subir para meu Pai
e vosso Pai.*

[Presa] *Aleluia.*

[Verso] *Para meu Deus
e vosso Deus.*

*Glória ao Pai e ao Filho
e ao Espírito Santo.*

[Verso] *O Senhor nos Céus.*

[Presa] *Aleluia.*

Versos a 4

The musical score is presented in four systems. The first system includes instrumental parts for Tiple (1st), 2nd Tiple, Alto, and Tenor, with measure numbers [1], [3], [2], and [4] respectively. The vocal line begins with the lyrics 'As - cen - do ad'. The second system continues the vocal line with 'Pa - trem me - um et Pa - trem ves - trum.' and includes instrumental parts for 1st Tenor, 2nd Tenor, Alto, and Tenor, with a measure number '5' at the start of the vocal line.

13 [Presa]

1ª Ti
Al - - - le - - - lu - - - ya,
2ª Ti: inst
A: inst
T: inst

17

1ª Ti
Al - - - le - - - lu - - - ya.
2ª Ti: inst
A: inst
T: inst

21 [Verso]

1ª Ti
De - - - um me - - - um et
2ª Ti: inst
A: inst
T: inst

22. Ascendo ad Patrem meum
P-Cug MM 51, f. 33-33v

27

1^o Ti

De - um ves - trum.

2^o Ti: inst

A: inst

T: inst

34

1^o Ti

Glo - ri - a Pa - tri et fi - li -

2^o Ti: inst

A: inst

T: inst

42

1^o Ti

o et spi - ri - tu - i san - cto.

2^o Ti: inst

A: inst

T: inst

50 [Verso] [Presa]

1^o Ti
Do - mi - - nus in Cæ - lo. Al -

2^o Ti: inst

A: inst

T: inst

57

1^o Ti
le - lu - - - ya.

2^o Ti: inst

A: inst

T: inst

23. Regina Cæli

P-Cug MM 51, f. 33v-34v

Anonyme [attrib. Dom Gabriel de São João (†1658)]

*Regina Cæli lætare,
Alleluya.
Quia quem meruisti portare,
Alleluya.
Resurrexit sicut dixit,
Alleluya.
Ora pro nobis Deum,
Alleluya.*

*Reine du ciel, réjouissez-vous,
Alleluia,
Car celui que vous avez mérité de porter,
Alleluia,
Est ressuscité comme il l'avait dit,
Alleluia.
Daignez prier Dieu en notre faveur,
Alleluia.*

*Rainha dos Céus, alegrai-vos,
Aleluia.
Porque aquele que mereceste trazer,
Aleluia,
Ressuscitou, como disse,
Aleluia,
Rogai por nós a Deus,
Aleluia.*

The musical score is presented in two systems. The left system shows the vocal parts for the first system, and the right system shows the vocal parts for the second system. The vocal parts are:

- [1^o Tiple] (Soprano)
- [2^o Tiple] (Alto)
- [1^o Alto] (Soprano)
- [1^o Tenor] (Tenor)
- [3^o Tiple] (Soprano)
- [2^o Alto] (Alto)
- [2^o Tenor] (Tenor)
- [Baixo] (Bass)
- [Guião] (Basso Continuo)

The lyrics for the second system are: Re - gi - na Cæ - - - - li læ -

23. Regina Cæli
P-Cug MM 51, f. 33v-34v

7

1^o Ti Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le -
2^o Ti ta - - - re,
1^o A Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al -
1^o Te Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le -
3^o Ti Al - le - - -
2^o A Al - le - lu - ya, Al -
2^o T Al - le - lu - ya, Al - le - lu -
B Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al -
G

13 [f. 34]

1^o Ti lu - ya. Al -
2^o Ti Qui - a quem me - ru - is - ti por - ta - -
1^o A - le - lu - ya. Al -
1^o Te lu - ya. Al -
3^o Ti - lu - ya.
2^o A le - lu - ya.
2^o T - ya.
B le - lu - ya.
G

23. Regina Cæli
P-Cug MM 51, f. 33v-34v

22

1º Ti
le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya.

2º Ti
-re, Re - sur -

1º A
le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya.

1º Te
le - lu - ya, Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya.

3º Ti
Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya.

2º A
Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya.

2º T
Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya.

B
Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya.

G

29

1º Ti
Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al -

2º Ti
re - xit si - cut di - - xit,

1º A
Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al -

1º Te
Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al -

3º Ti
Al - le - lu - ya, Al -

2º A
Al - le - lu - ya, Al -

2º T
Al - le - lu - ya, Al -

B
Al - le - lu - ya, Al -

G

23. Regina Cæli
P-Cug MM 51, f. 33v-34v

37 [f. 34v]

1^o Ti le - lu - ya.
2^o Ti O - ra pro no - bis De - um,
1^o A - le-lu - ya. Al-le-
1^o Te le - lu - ya. Al-le-lu - ya,
3^o Ti le - lu - ya.
2^o A le - lu - ya.
2^o T le - lu - ya.
B le - lu - ya.
G le - lu - ya.

45

1^o Ti Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le -
2^o Ti Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya,
1^o A lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le -
1^o Te Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya,
3^o Ti Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya,
2^o A Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya,
2^o T Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya,
B Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya,
G Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya.

23. Regina Cæli
P-Cug MM 51, f. 33v-34v

50

1^o Ti
lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya.

2^o Ti
Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya.

1^o A
lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya.

1^o Te
Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya.

3^o Ti
Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya.

2^o A
Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya.

2^o T
Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya.

B
Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya, Al - le - lu - ya.

G

24. Oy que los Cielos se alegran

P-Cug MM 51, f. 34-35, f. 39v-41

Anonyme [attrib. Dom Gabriel de São João (†1658)]

Romance

Oy que los Cielos se alegran.
Oy que los Aires se aroman.
Y la tierra se suspende
Entre amorosas congoxas.

Estribillo

Ai que muero de auzencia.
Pero que gloria.
Si quien tal muerte alcança
La vida cobra.

Romance

Aujourd'hui les Cieux se réjouissent.
Aujourd'hui les Airs s'embaument.
Et la terre se suspend
Parmi d'amoureuses angoisses.

Estribillo

Ah que je meurs d'absence.
Mais quelle gloire !
Quiconque atteint telle mort
Prend vie.

Romance

Hoje que os Céus se alegram.
Hoje que os Ares se aromam.
E a terra se suspende
Entre amorosas angústias.

Estribillo

Ai que morro de ausência.
Mas que glória.
Se quem tal morte alcança
A vida ganha.

[1] [Romance] Só

[1^o Tiple] 

[2] [Guião] 



Oy que los Cie - los se_a - le - gran. Oy que los

5

1^o Ti 

G 

Ai - res se_a - ro - man. Y la tier - ra se sus - pen - de,


11


1^o Ti 

G 

sus - pen - de en - tre_a - mo - ro - sas con - go - xas, con - go - xas.

18

1^o Ti 

G 

Y la tier - ra se sus - pen - de, sus - pen - de

24

1^o Ti 

G 

en - tre_a - mo - ro - sas con - go - xas, con - go - xas.

Estribillo Só

[f. 34v]

30

1º Ti

G

Ai, Ai, Ai que mue - ro de_au - zen - cia. Pe - ro

36

1º Ti

G

que glo - ria, pe - ro que glo - ria. Si quien tal muer - te_al - can -

43

1º Ti

G

- sa la vi - da co - - bra. Ai, Ai, Ai, Ai.

50 [f. 35]

1º Ti

G

Si quien tal muer - te_al - can - - sa la vi - da co -

56

1º Ti

G

- bra, la vi - da co - - bra.

64 Rep[osta] a 8
[f. 39v]

[1]
1º Ti Ai, Ai, Ai que mue - ro de_au - zen - cia,

[2]
1º A Ai, Ai, Ai

[3]
1º Te Ai, Ai, Ai que

[4]
1º B Ai, Ai, Ai que mue - ro de_au -

[8]
2º Ti Ai, Ai, Ai que mue - ro de_au -

[7]
2º A Ai, Ai,

[6]
2º Te Ai, Ai,

[5]
2º B Ai, Ai,

[Guião]

69

1º Ti Ai, Ai, Ai que mue - ro de_au - zen - cia,

1º A

1º Te mue - ro de_au - zen - cia, Ai, Ai, Ai que

1º B zen - cia, Ai Ai Ai que mue - ro de_au -

2º Ti zen - cia, Ai que mue - ro de_au - zen - cia,

2º A Ai que mue - ro de_au - zen - cia, Ai,

2º Te Ai que mue - ro de_au - zen - cia, Ai que mue - ro de_au -

2º B Ai que mue - ro de_au - zen - cia Ai

G

75

1^o Ti Ai Ai, pe - ro que glo - ria, Ai que

1^o A Ai, Ai, Ai que mue - ro de_au - zen -

1^o Te mue - ro de_au - zen - cia, Ai, Ai, Pe - ro que glo - ria, Ai que

1^o B zen - cia, Ai, Ai. Pe - ro que glo - ria, Ai que

2^o Ti Ai que mue - ro de_au - zen - cia, Ai, Ai que mue - ro de_au -

2^o A Ai,

2^o Te zen - cia, Ai que mue - ro de_au - zen - cia,

2^o B Ai que mue - ro de_au - zen - cia, Ai,

G

81

1^o Ti Ai que mue - ro de_au - zen - cia, Ai,

1^o A - cia, Ai,

1^o Te mue - ro de_au - zen - cia, Ai que mue - ro de_au - zen - cia,

1^o B mue - ro de_au - zen - cia, Ai, Ai, Ai que

2^o Ti zen - cia, Ai que mue - ro de_au - zen - cia,

2^o A Ai, Ai,

2^o Te Ai que mue - ro de_au - zen - cia Ai que mue - ro de_au -

2^o B Ai que mue - ro de_au - zen - cia, Ai,

G

87 [f. 40]

1ª Ti Ai que mue - ro de_au - zen - cia, Ai, Ai. Pe - ro

1ª A Ai, Ai, Ai. Pe - ro

1ª Te Ai, Ai que mue - ro. Pe - ro

1ª B mue - ro de_au - zen - cia, Ai, Ai. Pe - ro

2ª Ti Ai que mue - ro de_au - zen - cia.

2ª A Ai que mue - ro de_au - zen - cia, Ai, Ai.

2ª Te zen - cia, Ai que mue - ro, Ai que mue - ro de_au - zen - cia.

2ª B Ai, Ai que mue - ro de_au - zen - cia, Ai, Ai.

G

93

1ª Ti que glo - ria.

1ª A que glo - ria, pe - ro que glo - ria.

1ª Te que glo - ria, pe - ro que glo - ria.

1ª B que glo - ria, pe - ro que glo - ria.

2ª Ti Pe - ro que glo - ria. Si quien ta muer - te_al - can - sa

2ª A Pe - ro que glo - ria. Si quien tal muer - te_al -

2ª Te Pe - ro que glo - ria. Si quien

2ª B Pe - ro que glo - ria. Si quien tal muer - te_al - can - ça

G

99

1ª Ti Si quien tal muer-te_al - can - - sa,

1ª A Si quien tal muer-te_al - can - sa, Si quien

1ª Te Si quien tal muer-te_al -

1ª B Si quien tal muer-te_al - can - sa,

2ª Ti la vi - da co - bra, Si quien tal muer-te_al - can - - sa,

2ª A can - sa la vi - da co - bra, Si quien tal muer-te_al -

2ª Te tal muer-te_al - can - ça la vi - da co - bra,

2ª B la vi - da co - - - bra,

G

105 [f. 40v]

1ª Ti si quien tal muer - te_al - can - - sa la

1ª A tal muer - te_al - can - sa la vi - da co - bra,

1ª Te can - sa, la vi - da co - bra,

1ª B Si quien tal muer - te_al -

2ª Ti Si quien tal muer - te_al - can - sa,

2ª A can - sa, Si quien tal muer - te_al - can - sa la

2ª Te Si quien

2ª B la vi - - da co - - bra,

G

110

1ª Ti: vi - da co - - bra, la

1ª A: Si quien tal muer - te_al - can - sa la

1ª Te: la

1ª B: can - - - - sa la vi - da, la

2ª Ti: Si quien tal muer - te_al - can - sa la

2ª A: vi - da co - - bra, la

2ª Te: tal muer - te_al - can - sa la vi - da

2ª B: la

G:

113

1ª Ti: vi - da co - bra, Si quien tal muer - te_al -

1ª A: vi - da co - bra,

1ª Te: vi - da co - - - - bra,

1ª B: vi - da co - - bra,

2ª Ti: vi - da co - - bra,

2ª A: vi - da co - - bra,

2ª Te: co - - - - bra,

2ª B: vi - da co - - bra,

G:

24. Oy que los Cielos se alegran
P-Cug MM 51, f. 34-35, f. 39v-41

117

1º Ti
can - - sa la vi - da co - bra, la vi - da co - -

1º A
Si quien tal muer - te_al - can - - sa la vi - da co -

1º Te

1º B

2º Te

2º B

G

123

1º Ti
bra, la vi - da co -

1º A
bra, Si quien tal muer - te_al - can - - sa la vi - da, la vi - da

1º Te
Si quien tal muer - te_al - can - - sa la vi - da co - -

1º B
Si quien tal muer - te_al - can - - sa la vi - da co -

2º Ti
Si quien tal muer - te_al - can - - sa la vi - da co -

2º A
Si quien tal muer - te_al - can - - sa la vi - da co -

2º Te
Si quien tal muer - te_al - can - - sa la vi - da co -

2º B
Si quien tal muer - te_al - can - - sa la vi - da co -

G

[f. 41]

129

1^o Ti
 bra, Si quien tal muer-te_al - can - - sa,

1^o A
 co - bra, Si quien tal muer-te_al - can - - sa,

1^o Te
 bra, Si quien tal muer-te_al - can - - sa,

1^o B
 bra, Si quien tal muer-te_al - can - - sa,

2^o Ti
 bra, si quien tal muer-te_al - can - sa si quien tal muer-te_al -

2^o A
 bra, si quien tal muer-te_al - can - sa si quien tal muer-te_al -

2^o Te
 bra, si quien tal muer-te_al - can - sa si quien tal muer-te_al -

2^o B
 bra, si quien tal muer-te_al - can - sa si quien tal muer-te_al -

G

135

1^o Ti
 Si quien tal muer-te_al - can - sa la vi - da co - - bra, la

1^o A
 Si quien tal muer - e_al - can - sa la vi - da co - bra,

1^o Te
 Si quien tal muer-te_al - can - sa la vi - da co - - bra, la

1^o B
 Si quien tal muer-te_al - can - sa la vi - da co - bra,

2^o Ti
 can - sa la vi - da co - bra,

2^o A
 can - sa la vi - da co - bra,

2^o Te
 can - sa la vi - da co - bra,

2^o B
 can - sa la vi - da co - bra,

G

24. Oy que los Cielos se alegran
P-Cug MM 51, f. 34-35, f. 39v-41

141

1ª Ti
vi - da co - bra, la vi - da

1ª A
la vi - da

1ª Te
vi - da co - bra, la vi - da

1ª B
la vi - da

2ª Ti
-

2ª A
-

2ª Te
-

2ª B
-

G
-

147

1ª Ti
co - bra, la vi - da co - bra.

1ª A
co - bra, la vi - da co - bra.

1ª Te
co - bra, la vi - da co - bra.

1ª B
co - bra, la vi - da co - bra.

2ª Ti
la vi - da co - bra.

2ª A
la vi - da co - bra.

2ª Te
la vi - da co - bra.

2ª B
la vi - da co - bra.

G
-

25. Que Ave del plumaje blanco es esta

P-Cug MM 51, f. 35-39

Anonyme [attrib. Dom Gabriel de São João (†1658)]

[Romance]

Que Ave del plumaje blanco
es esta que al aire peina?
Es el Aguila Celeste
que del suelo al cielo buela.

Como intenta subir tanto
que passa del Sol la esfera?
Porque al Sol del Padre eterno
penetrar de un buelo intenta.

Para que al cielo camina
sino va nadie tras ella?
Porque allá tiene su nido
y herida vá de la tierra

Si heridas lleva las Alas
como buela tan ligera?
Porque heridas del Amor
hazen effetos de espuelas.

Estribillo

Ai como sube!
Mas, Ai como buela!
Detenelda airezillos.
Nubes del Cielo detenelda.
Porque el Alma se muere por ir tras ella.

[Romance]

Quel oiseau au plumage blanc est
celui-ci qui peigne l'air ?
C'est l'aigle céleste
qui vole du sol jusqu'au ciel.

Pourquoi cherche-t-il à monter autant
dépassant la sphère du Soleil ?
Parce qu'il cherche par son vol
à pénétrer dans le soleil du Père Eternel.

Pourquoi va-t-il au ciel
si personne ne le suit ?
Car là-haut il a son nid
et il part blessé de la terre.

Comment vole-t-il si léger
si ses ailes sont lésées?
Car les blessures de l'Amour
lui font l'effet d'éperons.

Estribillo

Ah comme il monte !
Mais, Ah comme il vole !
Arrêtez-le petits vents.
Nuages du ciel, arrêtez-le.
Car l'âme meurt si elle le suit.

[Romance]

Que ave de plumagem branca
é esta que penteia o ar?
É a águia celeste
que voa do solo ao céu.

Porque tenta subir tanto
passando do Sol, a esfera?
Porque tenta penetrar
de um voo no Sol do Pai Eterno.

Porque caminha para o céu
se ninguém a segue?
Porque lá tem o seu ninho
e ferida parte da terra.

Se feridas leva as asas
como voa tão ligeira?
Porque as feridas de Amor
fazem ataques de esporas.

Estribillo

Ai como sobe!
Mas, Ai como voa!
Detenham-na pequenos ares.
Nuvens do céu detenham-na.
Porque a alma morre se a seguir.

P^a a Ascensão. 1650. [Romance]

The musical score consists of two main parts: a vocal line and a guitar line. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a 3/8 time signature. It includes lyrics in Spanish and Portuguese. The guitar line is written in a single staff with a bass clef and a 3/8 time signature. It features a melodic accompaniment. The score is divided into two systems. The first system includes staves for 1^o Tiple, 2^o Tiple, 1^o Alto, 1^o Tenor, 3^o Tiple, 2^o Alto, 2^o Tenor, Baixo, and Guião. The second system includes staves for the vocal line and the guitar line. The lyrics are: "Que_A - ve del plu - ma - je".

25. Que Ave del plumaje blanco es esta
P-Cug MM 51, f. 35-39

5

1ª Ti

2ª Ti

1ª A

1ª Te

3ª Ti

2ª A

2ª Te

B

G

blan - co es es - ta que_al ai - re pei - na, que_al ai - re pei -

11

1ª Ti

2ª Ti

1ª A

1ª Te

3ª Ti

2ª A

2ª Te

B

G

- na, que_al ai - re pei - na?

Es el A - gui - la Ce - les -

The image shows a musical score for a piece titled '25. Que Ave del plumaje blanco es esta' by P-Cug MM 51, f. 35-39. The score is arranged for a choir and piano. The choir parts are for Soprano 1 (1ª Ti), Soprano 2 (2ª Ti), Alto 1 (1ª A), Tenor 1 (1ª Te), Soprano 3 (3ª Ti), Alto 2 (2ª A), Tenor 2 (2ª Te), Bass (B), and Contrabass (G). The piano part is for the right hand (G). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 5 and ends at measure 10. The lyrics for the first system are 'blan - co es es - ta que_al ai - re pei - na, que_al ai - re pei -'. The second system starts at measure 11 and ends at measure 16. The lyrics for the second system are '- na, que_al ai - re pei - na?' and 'Es el A - gui - la Ce - les -'. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The piano part features a melodic line with some grace notes and a steady accompaniment.

25. Que Ave del plumaje blanco es esta
P-Cug MM 51, f. 35-39

17 [f. 35v]

1ª Ti
Es el A - gui - la Ce - les - te, Ce - les - te

2ª Ti
Es el A - gui - la Ce - les - te, Ce - les - te

1ª A
- te, Ce - les - te_Es el A - gui - la Ce - les - te, Ce - les - te

1ª Te
Es el A - gui - la Ce - les - te, Ce - les - te

3ª Ti
Es el

2ª A
Es el

2ª Te
Es el

B
Es el

G

23

1ª Ti

2ª Ti

1ª A
que del sue - lo_al Cie -

1ª Te

3ª Ti
A - gui - la Ce - les - te, Ce - les - te

2ª A
A - gui - la Ce - les - te, Ce - les - te

2ª Te
A - gui - la Ce - les - te, Ce - les - te

B
A - gui - la Ce - les - te, Ce - les - te

G

25. Que Ave del plumaje blanco es esta
P-Cug MM 51, f. 35-39

29

1^o Ti
2^o Ti
1^o A
1^o Te
3^o Ti
2^o A
2^o Te
B
G

35 [f. 36]

1^o Ti
2^o Ti
1^o A
1^o Te
3^o Ti
2^o A
2^o Te
B
G

25. Que Ave del plumaje blanco es esta
 P-Cug MM 51, f. 35-39

42

1ª Ti

2ª Ti

1ª A

1ª Te

3ª Ti

2ª A

2ª Te

B

G

Por - que_al Sol del Pa - dre_e - ter - no pe - ne - trar de_un bue -

48

1ª Ti

2ª Ti

1ª A

1ª Te

3ª Ti

2ª A

2ª Te

B

G

pe - ne - trar de_un bue - lo_in - ten - ta.

trar de_un bue - lo, de_un bue - lo_in - ten - ta.

- lo, de_un bue - lo_in - ten - ta, de_un bue - lo_in - ten - ta.

pe - ne - trar de_un bue - lo de_un bue - lo_in - ten - ta.

pe - ne - trar de_un bue -

pe - ne - trar de_un bue -

pe - ne -

pe - ne - trar de_un bue -

25. Que Ave del plumaje blanco es esta
P-Cug MM 51, f. 35-39

54 [f. 36v]

1º Ti

2º Ti

1º A

1º Te

3º Ti

2º A

2º Te

B

G

Pa - ra que_al Cie - lo ca - mi - na si -

- lo, de_un bue - lo_in - ten - ta.

- lo, de_un bue - lo_in - ten - ta.

trar de_un bue - lo_in - ten - ta.

- lo, de_un bue - lo_in - ten - ta.

61

1º Ti

2º Ti

1º A

1º Te

3º Ti

2º A

2º Te

B

G

Por - que_al -

- no va na - die tras el - la, tras el - la? Por - que_al -

Por - que_al -

Por - que_al -

25. Que Ave del plumaje blanco es esta
P-Cug MM 51, f. 35-39

68

1ª Ti lá tie - ne su ni - do y_he -

2ª Ti lá tie - ne su ni - do

1ª A lá tie - ne su ni - do y_he -

1ª Te lá tie - ne su ni - do y_he -

3ª Ti Por - que_al - lá tie - ne su ni - do y_he

2ª A Por - que_al - lá tie - ne su ni - do y_he

2ª Te Por - que_al - lá tie - ne su ni - do y_he

B Por - que_al - lá tie - ne su ni - do y_he

G Por - que_al - lá tie - ne su ni - do y_he

74

1ª Ti ri - da va de la tier - ra. # [f. 37]

2ª Ti Si_he - ri - das lle -

1ª A ri - da va de la tier - ra.

1ª Te ri - da va de la tier - ra.

3ª Ti ri - da va de la tier - ra.

2ª A ri - da va de la tier - ra. #

2ª Te ri - da va de la tier - ra.

B ri - da va de la tier - ra.

G ri - da va de la tier - ra.

25. Que Ave del plumaje blanco es esta
P-Cug MM 51, f. 35-39

80

1ª Ti Por-que_he -

2ª Ti - ba las A - las co-mo bue - la tan li - ge - ra? Por-que_he -

1ª A Por-que_he -

1ª Te Por-que_he -

3ª Ti

2ª A

2ª Te

B

G

86

1ª Ti ri - das del A - mor ha - zen ef -

2ª Ti ri - das del A - mor ha - zen ef -

1ª A ri - das del A - mor ha - zen ef -

1ª Te ri - das del A - mor ha - zen ef -

3ª Ti Por-que_he - ri - das del A - mor

2ª A Por-que_he - ri - das del A - mor

2ª Te Por-que_he - ri - das del A - mor

B Por-que_he - ri - das del A - mor

G

25. Que Ave del plumaje blanco es esta
P-Cug MM 51, f. 35-39

92 [f. 37v]

1ª Ti fe - tos de_es - pue - las, de_es - pue - las,

2ª Ti fe - tos de_es - pue - las, de_es - pue - las,

1ª A fe - tos de_es - pue - las, de_es - pue - las,

1ª Te fe - tos de_es - pue - las, de_es - pue - las,

3ª Ti ha - zen ef - fe - tos de_es -

2ª A ha - zen ef - fe - tos de_es -

2ª Te ha - zen ef - fe - tos de_es -

B ha - zen ef - fe - tos de_es -

G

97

1ª Ti ha - zen ef - fe - tos de_es - pue - las, de_es - pue - las.

2ª Ti ha - zen ef - fe - tos de_es - pue - las, de_es - pue - las.

1ª A ha - zen ef - fe - tos de_es - pue - las, de_es - pue - las.

1ª Te ha - zen ef - fe - tos de_es - pue - las, de_es - pue - las.

3ª Ti pue - las, ha - zen ef - fe - tos de_es - pue - las, de_es - pue - las.

2ª A pue - las, ha - zen ef - fe - tos de_es - pue - las, de_es - pue - las.

2ª Te pue - las, ha - zen ef - fe - tos de_es - pue - las, de_es - pue - las.

B pue - las, ha - zen ef - fe - tos de_es - pue - las, de_es - pue - las.

G

Só estribillo

103 [f. 39]

2º Ti

G

Ai co - mo su - be! Mas, Ai co - mo bue - la! Ai

108

2º Ti

G

co - mo su - be! Mas, Ai co - mo bue - la, bue - la!

113

2º Ti

G

De - te - nel - da, de - te - nel - da nu - bes del

120

2º Ti

G

Cie - lo, de - te - nel - da. Por - que_el Al - ma se mue - re por

126

2º Ti

G

ir tras el - la, por ir tras

131

2º Ti

G

el - - la, por ir tras el - la.

Estribillo a 8
[f. 37v]

137

1ª Ti
2ª Ti
1ª A
1ª Te
3ª Ti
2ª A
2ª Te
B
G

Ai co - mo su - be! Mas, Ai co - mo bue - la! Ai co - mo su - be! Mas, Ai co - mo bue - la! Ai co - mo

142

1ª Ti
2ª Ti
1ª A
1ª Te
3ª Ti
2ª A
2ª Te
B
G

co - mo su - be! Mas, Ai co - mo bue - la! co - mo su - be! Mas, Ai co - mo bue - la! Ai co - mo De - te - nel - da. Ai co - mo De - te - nel - da, De - te - nel - da, De - te - nel - da, De - te - nel - da, De - te - nel - da,

25. Que Ave del plumaje blanco es esta
P-Cug MM 51, f. 35-39

148 [f. 38]

1º Ti De - te - nel - da,

2º Ti su - be! Mas, Ai co - mo bue - la!

1º A

1º Te su - be! Mas, Ai co - mo bue - la!

3º Ti De - te - nel - da Ai - re -

2º A De - te - nel - da Ai - re -

2º Te De - te - nel - da Ai - re -

B De - te - nel - da Ai - re -

G De - te - nel - da Ai - re -

154

1º Ti De - te - nel - da.

2º Ti De - te - nel - da. Nu - bes del Cie - lo de - te -

1º A De - te - nel - da. Nu - bes del Cie - lo

1º Te De - te - nel - da.

3º Ti zi - llos, Ai - re - zi - llos.

2º A zi - llos, Ai - re - zi - llos.

2º Te zi - llos, Ai - re - zi - llos.

B zi - llos, Ai - re - zi - llos.

G zi - llos, Ai - re - zi - llos.

25. Que Ave del plumaje blanco es esta
P-Cug MM 51, f. 35-39

161

1ª Ti

2ª Ti
nel - da. Por - que_el Al - ma se mue - re por ir tras el -

1ª A
de - te - nel - da. Por - que_el Al - ma se mue - re por

1ª Te

3ª Ti

2ª A

2ª Te

B

G

167 [f. 38v]

1ª Ti
De - te - nel - da nu - - bes

2ª Ti
- la. De - te - nel - da nu - bes del cie -

1ª A
ir tras el - - la. Ai - re - zil - los,

1ª Te
De - te - nel - da nu - - bes

3ª Ti
De - te - nel - da,

2ª A
De - te - nel - da,

2ª Te
De - te - nel - da,

B
De - te - nel - da,

G

25. Que Ave del plumaje blanco es esta
P-Cug MM 51, f. 35-39

173

1º Ti del Cie - - lo, nu -

2º Ti lo, nu -

1º A Ai - re - zil - los, nu -

1º Te del Cie - - lo, nu -

3º Ti de - te - nel - da nu - bes, de - te - nel - da

2º A de - te - nel - da nu - bes, de - te - nel - da

2º Te de - te - nel - da nu - bes, de - te - nel - da

B de - te - nel - da nu - bes, de - te - nel - da

G de - te - nel - da nu - bes, de - te - nel - da

180

1º Ti - bes. Por - que_el Al - ma se mue - re por

2º Ti - bes. Por - que_el Al - ma se mue - re por ir tras el -

1º A - bes de - te - nel - da.

1º Te - bes de - te - nel - da. Por - que_el

3º Ti nu - bes, de - te - nel - da.

2º A nu - bes, de - te - nel - da.

2º Te nu - bes, por ir tras

B nu - bes, de - te - nel - da. por

G nu - bes, de - te - nel - da. por

25. Que Ave del plumaje blanco es esta
P-Cug MM 51, f. 35-39

186 [f. 39]

1ª Ti ir tras el - la, por ir tras

2ª Ti la,

1ª A Por - que_el Al - ma se mue - re por ir tras el - la,

1ª Te Al - ma se mue - re por ir tras el - la, por

3ª Ti por ir tras el - - la,

2ª A Por - que_el

2ª Te el - - - la. Por - que_el Al - ma se mue - re por

B ir tras el - - la, por ir

G

191

1ª Ti el - - la, por ir tras el - la.

2ª Ti por ir tras el - la, tras el - la.

1ª A por ir tras el - la.

1ª Te ir tras el - - la, tras el - la.

3ª Ti por - que_el Al - ma se mue - ren por ir tras el - la.

2ª A Al - ma se mue - re por ir tras el - - la.

2ª Te ir, por ir tras el - la, tras el - la.

B tras el - - la, por ir tras el - la.

G

26. Credidi

P-Cug MM 51, f. 41v-46

Anonyme [attrib. Dom Gabriel de São João (†1658)]

[1] *Credidi, propter quod locutus sum :
Ego autem humiliatus sum nimis.*

[2] *Ego dixi in excessu meo :
Omnis homo mendax.*

[3] *Quid retribuam Domino :
pro omnibus quæ retribuit mihi ?*

[4] *Calicem salutaris accipiam :
et nomen Domini invocabo.*

[5] *Vota mea Domino reddam coram
Omni populo eius :
Pretiosa in conspectu Domini
mors sanctorum eius.*

[6] *O Domine quia ego servus tuus :
ego servus tuus et filius ancillæ tuæ.*

[7] *Dirupisti vincula mea :
tibi sacrificabo hostiam laudis
et nomen Domini invocabo.*

[8] *Vota mea Domino reddam
in conspecto omnis populi eius :
In atriis domus Domini
in medio tui Jerusalem.*

[9] *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.*

[10] *Sicut erat in principio et nunc
et semper et in sæcula sæculorum.
Amen.*

[1] *Je crois, et je parlerai,
moi qui ai beaucoup souffert,*

[2] *moi qui ai dit dans mon trouble :
« L'homme n'est que mensonge. »*

[3] *Comment rendrai-je au Seigneur
tout le bien qu'il m'a fait ?*

[4] *J'élèverai la coupe du salut,
j'invoquerai le nom du Seigneur.*

[5] *Je tiendrai mes promesses au Seigneur,
oui, devant tout son peuple !
Il en coûte au Seigneur
de voir mourir les siens !*

[6] *Ne suis-je pas, Seigneur, ton serviteur,
ton serviteur, le fils de ta servante moi,*

[7] *dont tu brisas les chaînes ?
Je t'offrirai le sacrifice d'action de grâce,
j'invoquerai le nom du Seigneur.*

[8] *Je tiendrai mes promesses au Seigneur,
oui, devant tout son peuple,
à l'entrée de la maison du Seigneur,
au milieu de Jérusalem !*

[9] *Gloire au Père, et au Fils, et au Saint-Esprit.*

[10] *Comme il était au commencement,
maintenant et toujours,
pour les siècles des siècles. Amen.*

[1] *Acreditei mesmo quando disse:
Estou na maior das humilhações.*

[2] *Eu disse na minha perturbação:
Todos os homens são mentirosos.*

[3] *Que darei eu ao Senhor,
por todos os benefícios que me tem feito?*

[4] *Tomarei o cálice da salvação
e invocarei o nome do Senhor.*

[5] *Cumprirei os meus votos ao Senhor,
agora, na presença de todo o seu povo.
É preciosa aos olhos do Senhor
a morte dos seus fiéis.*

[6] *Senhor, sou vosso servo,
filho da vossa serva;*

[7] *quebrastes as minhas cadeias.
Oferecer-vos-ei um sacrifício de louvor
e invocarei o nome do Senhor.*

[8] *Cumprirei os meus votos ao Senhor,
na presença de todo o seu povo,
nos átrios da casa do Senhor,
dentro de ti, ó Jerusalém*

[9] *Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo.*

[10] *Como era no princípio,
agora e sempre,
pelos séculos dos séculos. Amen.*

[Psalmo] A 8

[1^o Tenor]

[1] Cre - di - di, prop - ter quod lo - cu - tus sum:

[1^o Tiple]

[2^o Tiple]

E - go au - tem hu - mi - li - ta - tis sum

[1^o Alto]

hu - mi - li - ta - tis sum ni -

[1^o Tenor]

[3^o Tiple]

[2^o Alto]

[2^o Tenor]

[Baixo]

[Guião]

6

1^o Ti [2] E - go di - xi in ex - ces - su me - o: Om - nis

2^o Ti ni - mis. in ex - ces - su me - o:

1^o A - - mis. [2] E - go di - xi in ex - ces - su me - o:

1^o Te [2] E - go di - xi in ex - ces - su me - o: Om - nis ho - mo

3^o Ti Om - nis ho - mo

2^o A Om - nis ho - mo

2^o Te Om - nis ho - mo

B Om - nis ho - mo

G

12 [f. 42]

1^o Ti ho - mo men - dax.

2^o Ti pro om - ni - bus quæ re - tri - bu - it mi - hi, mi - hi?

1^o A [3] Quid re - tri - bu - am Do - mi - no: pro - om - ni - bus quæ re - tri - bu - it mi - hi?

1^o Te men - dax, men - dax.

3^o Ti men - dax, men - dax.

2^o A men - dax, men - dax.

2^o Te men - dax, men - dax.

B men - dax, men - dax.

G

17

1^o Ti

2^o Ti

1^o A

1^o Te

3^o Ti

2^o A

2^o Te

B

G

[4] Ca - li cem sa-lu - ta - ris ac - ci - pi-am: et no - men Do - mi - ni in - vo - ca - bo. [5] Vo - ta me - a

[4] Ca - li - cem sa-lu - ta - ris ac - ci - pi - am: et no men Do-mi ni in - vo - ca - bo. [5] Vo - ta

23

1^o Ti

2^o Ti

1^o A

1^o Te

3^o Ti

2^o A

2^o Te

B

G

[f. 42v]

om - ni po - pu - lo e - ius, po - pu - lo e - ius, e - ius:

Do - mi - no red - dam co - ram, co - ram pre - ti - o - sa

me - a Do - mi - no red - dam co - ram pre - ti -

om - ni po - pu - lo e - ius, po - pu - lo e - ius, e - ius:

om - ni po - pu - lo e - ius, po - pu - lo e - ius, e - ius:

om - ni po - pu - lo e - ius, po - pu - lo e - ius, e - ius:

om - ni po - pu - lo e - ius, po - pu - lo e - ius, e - ius:

om - ni po - pu - lo e - ius, po - pu - lo e - ius, e - ius:

29

1^o Ti
mors sanc - to - rum e - ius, mors sanc - to - rum e - ius.

2^o Ti
in cons - pec - tu Do - mi - ni mors sanc - to - rum e - ius.

1^o A
o - sa in cons - pec - tu Do - mi - ni mors sanc - to - rum e - ius.

1^o Te
mors sanc - to - rum e - ius.

3^o Ti
mors sanc - to - rum e - ius.

2^o A
mors sanc - to - rum e - ius.

2^o Te
mors sanc - to - rum e - ius.

B
mors sanc - to - rum e - ius.

G

35

1^o Ti
et

2^o Ti
[6] O Do - mi - ne qui - a e - go ser - vus tu - us: e - go ser - vus tu - us, et

1^o A
[6] O Do - mi - ne qui - a e - go ser - vus tu - us: e - go ser - vus tu - us, et fi - li

1^o Te
e - go ser - vus tu - us, et

3^o Ti

2^o A

2^o Te

B

G

42 [f. 43]

1^o Ti
fi - li - us an - cil - læ tu - æ. ti - bi sa - cri - fi - ca - bo

2^o Ti
fi - li - us an - cil - læ tu - æ. ti - bi sa - cri - fi - ca - bo

1^o A
us an - cil - læ tu - æ. ti - bi sa - cri - fi - ca - bo

1^o Te
fi - li - us an - cil - læ tu - æ. ti - bi sa - cri - fi - ca - bo

3^o Ti
[7] Di - ru - pis - ti vin - cu - la me - a, vin - cu - la me - a: ti - bi sa cri - fi -

2^o A
[7] Di - ru - pis - ti vin - cu - la me - a, vin - cu - la me - a: ti - bi sa cri - fi -

2^o Te
[7] Di - ru - pis - ti vin - cu - la me - a, vin - cu - la me - a: ti bi sa cri - fi -

B
[7] Di - ru - pis - ti vin - cu - la me - a, vin - cu - la me - a: ti - bi sa cri - fi -

G

48

1^o Ti
hos - ti - am lau - dis,

2^o Ti
hos - ti - am lau - dis, et no - men Do - mi - ni in - vo - ca - bo. [8] Vo - ta me - a Do - mi - no

1^o A
hos - ti - am lau - dis, et no - men Do - mi - ni in - vo - ca - bo. [8] Vo - ta me - a

1^o Te
hos - ti - am lau - dis,

3^o Ti
ca - bo

2^o A
ca - bo

2^o Te
ca - bo

B
ca - bo

G

54 [f. 43v]

1^o Ti
2^o Ti
1^o A
1^o Te
3^o Ti
2^o A
2^o Te
B
G

om-nis po-pu-li e-ius, po-pu-li e-ius, e-ius:
red-dam in cons-pec-tu
Do-mi-no red-dam in cons-pec-tu
om-nis po-pu-li e-ius, po-pu-li e-ius, e-ius:
om-nis po-pu-li e-ius, po-pu-li e-ius, e-ius:
om-nis po-pu-li e-ius, po-pu-li e-ius, e-ius:
om-nis po-pu-li e-ius, po-pu-li e-ius, e-ius:
om-nis po-pu-li e-ius, po-pu-li e-ius, e-ius:

60

1^o Ti
2^o Ti
1^o A
1^o Te
3^o Ti
2^o A
2^o Te
B
G

in me-di-o tu-i, in me-di-o tu-
in a-tri-is do-mus Do-mi-ni, in me-di-o tu-i
in a-tri-is do-mus Do-mi-ni, in me-di-o tu-i
in me-di-o tu- - - - i
Je-
Je-
Je-
Je-

66



1^o Ti *i in me-di-o tu - i Je - ru - sa - lem.*

2^o Ti *in me-di-o tu - i Je - ru - sa - lem.*

1^o A *in me-di-o tu - i Je - ru - sa - lem.*

1^o Te *in me-di-o tu - i Je - ru - sa - lem.*

3^o Ti *- ru - sa - lem, in me - di - o, in me-di-o tu - i Je - ru - sa - lem.*

2^o A *- ru - sa - lem, in me-di-o tu - i, Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem.*

2^o Te *- ru - sa - lem, in me-di-o tu - i Je - ru - sa - lem.*

B *- ru - sa - lem, in me-di-o tu - i Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem.*

G *- ru - sa - lem, in me-di-o tu - i Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem.*

73 [f. 45]



1^o Ti *[9] Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o,*

2^o Ti *[9] Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi -*

1^o A *[9] Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li -*

1^o Te *[9] Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li -*

3^o Ti

2^o A

2^o Te

B

G *[9] Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li -*

79

1^o Ti
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San -

2^o Ti
ri - tu - i San - cto,

1^o A
o, Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, Glo - ri - a

1^o Te
o Glo - ri - a Pa - tri et

3^o Ti

2^o A

2^o Te

B

G

86 [f. 45v]

1^o Ti
cto, Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o

2^o Ti
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et

1^o A
Pa - tri et Fi - li - o, Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li -

1^o Te
Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - cto,

3^o Ti
et Spi - ri - tu - i San - cto

2^o A
et Spi - ri - ti - i

2^o Te
[9] Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - cto, Spi -

B
[9] Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o

G

93

1^o Ti et Spi - ri - tu - i San - cto, et Spi - ri - tu - i San - cto.

2^o Ti Spi - ri - tu - i San - cto.

1^o A o et Spi - ri - tu - i San - cto.

1^o Te et Spi - ri - tu - i San - cto.

3^o Ti -cto, et Spi - ri - tu - i San - cto.

2^o A San - cto, et Spi - ri - tu - i San - cto.

2^o Te ri - tu - i San - cto, et Spi - ri - tu - i San - cto.

B et Spi - ri - tu - i San - cto.

G et Spi - ri - tu - i San - cto.

100

1^o Ti [10] Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per

2^o Ti [10] Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem -

1^o A [10] Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per

1^o Te [10] Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per

3^o Ti

2^o A et in

2^o Te et in

B

G et in

105 [f. 46]

1^o Ti A - men, A -
2^o Ti *per* A - men, A -
1^o A A - men, A -
1^o Te A - men, A -
3^o Ti et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - men,
2^o A sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - - - men,
2^o Te sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - men,
B et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - men, A - men,
G

109

1^o Ti men, A -
2^o Ti men, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum. A - men,
1^o A men, A -
1^o Te men, A -
3^o Ti A - men, A - men,
2^o A A - men, A - men,
2^o Te A - men, A - men,
B A - men, A - men,
G

113



1^o Ti
men, A - men, A - men, A - men.

2^o Ti
A - men, A - men, A - men.

1^o A
men, A - men, A - men, A - men.

1^o Te
men, A - men, A - men, A - men.

3^o Ti
A - men, A - men, A - - - - men.

2^o A
A - men, A - men, A - - - - men.

2^o Te
A - men, A - men, A - men, A - men.

B
A - men, A - men, A - - - - men.

G

27. Beati omnes

P-Cug MM 51, f. 46v-49v

Anonyme [attrib. Dom Gabriel de São João (†1658)]

[1] *Beati omnes,
qui timent Dominum,
qui ambulant in viis eius.*

[2] *Labores manuum tuarum quia manducabis.
Beatus es, et bene tibi erit.*

[3] *Uxor tua sicut vitis abundans,
in lateribus domus tuæ*

[4] *filii tui sicut novellæ olivarum,
in circuitu mensæ tuæ.*

[5] *Ecce sic benedicetur homo:
qui timet Dominum.*

[6] *Benedicat tibi Dominus ex Sion.
Et videas bona Jerusalem
omnibus diebus vitæ tuæ.*

[7] *Et videas filios filiorum tuorum,
pacem super Israel.*

[8] *Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto.*

[9] *Sicut erat in principio
et nunc et semper
et in sæcula sæculorum. Amen*

[1] *Heureux
qui craint le Seigneur
et marche selon ses voies !*

[2] *Tu te nourriras du travail de tes mains :
Heureux es-tu ! A toi, le bonheur !*

[3] *Ta femme sera dans ta maison
comme une vigne généreuse,*

[4] *et tes fils, autour de la table,
comme des plants d'olivier.*

[5] *Voilà comment sera béni l'homme
qui craint le Seigneur.*

[6] *De Sion, que le Seigneur te bénisse !
Tu verras le bonheur de Jérusalem
tous les jours de ta vie,*

[7] *et tu verras les fils de tes fils.
Paix sur Israël !*

[8] *Gloire au Père, et au Fils,
et au Saint-Esprit.*

[9] *Comme il était au commencement,
maintenant et toujours,
pour les siècles des siècles. Amen.*

[1] *Bem aventurados todos
os que temem o Senhor,
os que andam nos Seus caminhos.*

[2] *Porque comerás o trabalho das tuas mãos.
Serás feliz e tudo te correrá bem.*

[3] *A tua esposa será como videira fecunda,
no retiro da tua casa*

[4] *E os teus filhos como rebentos de oliveira
ao redor da tua mesa.*

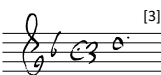
[5] *Eis como será abençoado
o homem que teme o Senhor.*

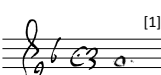
[6] *O Senhor te abençoe desde Sião,
e possas ver os bens de Jerusalém
todos os dias da tua vida.*

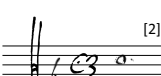
[7] *E vejas os filhos de teus filhos,
e a paz sobre Israel.*

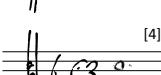
[8] *Glória ao Pai, ao Filho
e ao Espírito Santo.*


[9] *Como era no principio,
agora e sempre,
pelos séculos dos séculos. Amen.*

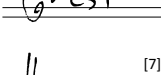
[1^o Tiple] 

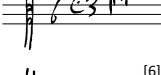
[2^o Tiple] 

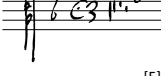
[1^o Alto] 

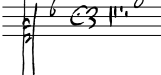
[1^o Tenor] 

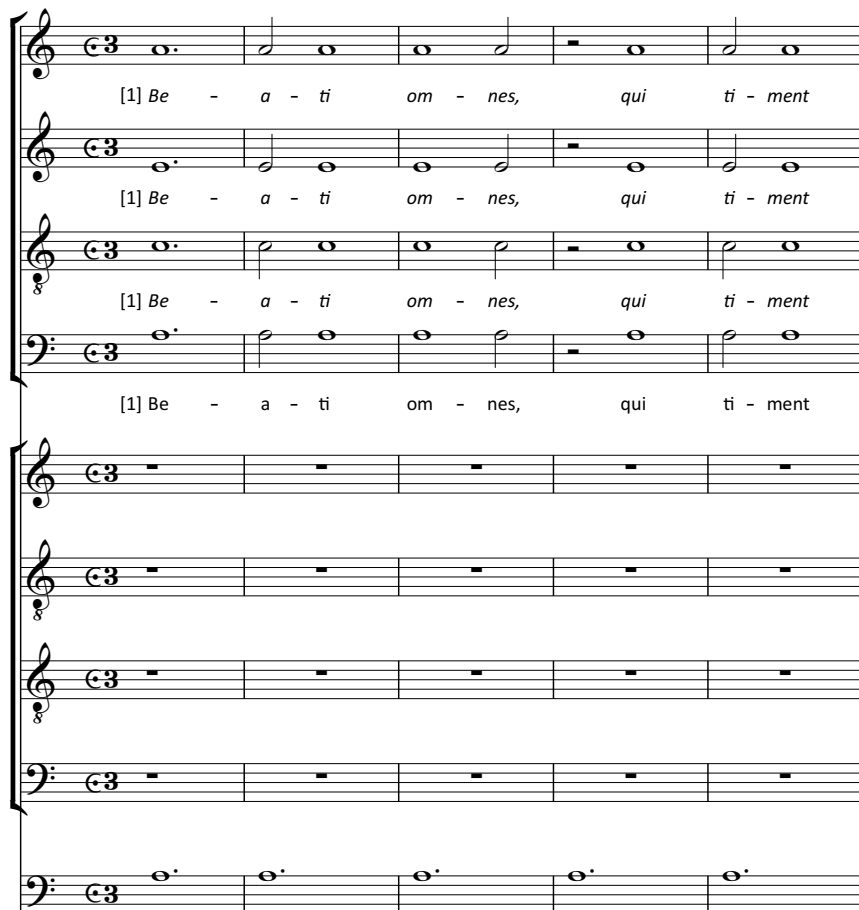
[3^o Tiple] 

[2^o Alto] 

[2^o Tenor] 

[Baixo] 

[Guião] 



[1] *Be - a - ti om - nes, qui ti - ment*

[1] *Be - a - ti om - nes, qui ti - ment*

[1] *Be - a - ti om - nes, qui ti - ment*

[1] *Be - a - ti om - nes, qui ti - ment*

6

1º Ti Do - mi - num, [2] La - bo -

2º Ti Do - mi - num, [2] La - bo -

1º A Do - mi - num, [2] La - bo -

1º Te Do - mi - num, [2] La - bo -

3º Ti

2º A qui am - bu - lant in vi - is e - ius.

2º Te qui am - bu - lant in vi - is e - ius.

B qui am - bu - lant in vi - is e - ius.

G

13

1º Ti - res ma - nu - um tu - a - rum qui - a man - du - ca

2º Ti - res ma - nu - um tu - a - rum qui - a man - du - ca

1º A - res ma - nu - um tu - a - rum qui - a man - du - ca

1º Te - res ma - nu - um tu - a - rum qui - a man - du - ca

3º Ti

2º A

2º Te

B

G

19 [f. 47]



1^o Ti -bis. Be - a - tus es,
2^o Ti -bis. Be - a - tus es,
1^o A -bis. Be - a - tus es,
1^o Te -bis. Be - a - tus es,
3^o Ti Be - a - tus es, et be - ne ti - bi e - rit.
2^o A Be - a - tus es, et be - ne ti - bi e - rit.
2^o Te Be - a - tus es, et be - ne ti - bi e - rit.
B Be - a - tus es, et be - ne ti - bi e - rit.
G

25



1^o Ti [3] U - xor tu - a
2^o Ti [3] U - xor tu - a Si - cut vi - tis a - bun - dans, a -
1^o A [3] U - xor tu - a si - cut vi - tis a -
1^o Te
3^o Ti
2^o A
2^o Te
B
G

31

1º Ti si - cut vi - tis a - bun - dans,

2º Ti bun - dans, a - bun - dans,

1º A bun - dans, a - bun - dans,

1º Te si - cut vi - tis a - bun - dans,

3º Ti in la - te - ri - bus

2º A in la - te - ri - bus

2º Te in la - te - ri - bus

B in la - te - ri - bus

G

37 [f. 47v]

1º Ti [4] fi - li - i tu - i si - cut no - vel - læ o -

2º Ti [4] fi - li - i tu - i si - cut no - vel - læ o -

1º A [4] fi - li - i tu - i si - cut no - vel - læ o -

1º Te [4] fi - li - i tu - i si - cut no - vel - læ o -

3º Ti do - mus tu - æ [4] fi - li - i tu - i si - cut no -

2º A do - mus tu - æ [4] fi - li - i tu - i si - cut no -

2º Te do - mus tu - æ [4] fi - li - i tu - i si - cut no -

B do - mus tu - æ [4] fi - li - i tu - i si - cut no -

G

43

1º Ti
- li - va - rum, in cir -

2º Ti
- li - va - rum, in cir - cu - i - tu

1º A
- li - va - rum,

1º Te
- li - va - rum,

3º Ti
vel - læ o - li - va - rum,

2º A
vel - læ o - li - va - rum,

2º Te
vel - læ o - li - va - rum,

B
vel - læ o - li - va - rum,

G

49

1º Ti
cu - i - tu men - sæ tu - æ,

2º Ti
men - sæ tu - æ, men - sæ tu - æ

1º A
in cir - cu - i - tu men - sæ tu - æ, in cir -

1º Te
in cir - cu - i -

3º Ti
in cir - cu - i - tu

2º A
in cir - cu -

2º Te
in cir - cu -

B
in cir -

G

56 [f. 48]

1^o Ti
2^o Ti
1^o A
1^o Te
3^o Ti
2^o A
2^o Te
B
G

62

1^o Ti
2^o Ti
1^o A
1^o Te
3^o Ti
2^o A
2^o Te
B
G

69

1^o Ti
2^o Ti
1^o A
1^o Te
3^o Ti
2^o A
2^o Te
B
G

qui ti - met Do - mi - num.
sic be - ne - di - ce - tur ho - mo: qui ti - met Do -

75 [f. 48v]

1^o Ti
2^o Ti
1^o A
1^o Te
3^o Ti
2^o A
2^o Te
B
G

[6] Be - ne - di - cat ti - bi Do - mi - nus ex
[6] Be - ne - di - cat ti - bi Do - mi - nus ex
- mi - num. [6] Be - ne - di - cat ti - bi Do - mi - nus ex
[6] Be - ne - di - cat ti - bi Do - mi - nus ex
[6] Be - ne - di - cat ti - bi Do - mi - nus ex
[6] Be - ne - di - cat ti - bi Do - mi - nus ex
[6] Be - ne - di - cat ti - bi Do - mi - nus ex

81

1^o Ti Si - on.

2^o Ti Si - on.

1^o A Si - on.

1^o Te Si - on.

3^o Ti Et vi - de - as, vi - de - as, et

2^o A Et vi - de - as, vi - de - as, et vi - de - as,

2^o Te Et vi - de - as, vi - de - as, et vi - de - as,

B Et vi - de - as, vi - de - as, et

G

87

1^o Ti om - ni - bus

2^o Ti om - ni - bus

1^o A om - ni - bus

1^o Te om - ni - bus

3^o Ti vi - de - as, vi - de - as, bo - na Je - ru - sa - lem om - ni - bus

2^o A vi - de - as, vi - de - as, bo - na Je - ru - sa - lem om - ni - bus

2^o Te vi - de - as, vi - de - as, bo - na Je - ru - sa - lem om - ni - bus

B vi - de - as, vi - de - as, bo - na Je - ru - sa - lem om - ni - bus

G

93

1^o Ti di - e - bus vi - tæ tu - æ. [7] Et vi - de - as,

2^o Ti di - e - bus vi - tæ tu - æ. [7] Et vi - de - as, vi - de - as,

1^o A di - e - bus vi - tæ tu - æ. [7] Et vi - de - as, vi - de - as,

1^o Te di - e - bus vi - tæ tu - æ. [7] Et vi - de - as,

3^o Ti di - e - bus vi - tæ tu - æ.

2^o A di - e - bus vi - tæ tu - æ.

2^o Te di - e - bus vi - tæ tu - æ.

B di - e - bus vi - tæ tu - æ.

G di - e - bus vi - tæ tu - æ.

100 [f. 49]

1^o Ti vi - de - as, et vi - de - as fi - li - os fi - li - o - rum tu -

2^o Ti et vi - de - as, vi - de - as fi - li - os fi - li - o - rum tu -

1^o A et vi - de - as, vi - de - as fi - li - os fi - li - o - rum tu -

1^o Te vi - de - as, et vi - de - as fi - li - os fi - li - o - rum tu -

3^o Ti

2^o A

2^o Te

B

G

106

1ª Ti
o - rum, pa - cem, pa - cem su - per Is - ra -

2ª Ti
o - rum, pa - cem, pa - cem su - per Is - ra -

1ª A
o - rum, pa - cem, pa - cem su - per Is - ra -

1ª Te
o - rum, pa - cem, pa - cem su - per Is - ra -

3ª Ti
pa - cem, pa - cem

2ª A
pa - cem, pa - cem

2ª Te
pa - cem, pa - cem

B
pa - cem, pa - cem

G
pa - cem, pa - cem

112

1ª Ti
el, pa - cem su - per

2ª Ti
el, pa - cem su - per

1ª A
el, pa - cem su - per

1ª Te
el, pa - cem su - per

3ª Ti
su - per Is - ra - el, pa - cem su - per Is - ra -

2ª A
su - per Is - ra - el, pa - cem su - per Is - ra -

2ª Te
su - per Is - ra - el, pa - cem su - per Is - ra -

B
su - per Is - ra - el, pa - cem su - per Is - ra -

G
su - per Is - ra - el, pa - cem su - per Is - ra -

118

1^o Ti
Is - - ra - - el. [8] Glo - ri - a

2^o Ti
Is - - ra - - el. [8] Glo - ri - a Pa - tri

1^o A
Is - - ra - - el. [8] Glo - ri - a Pa - tri et fi - li -

1^o Te
Is - - ra - - el. [8] Glo -

3^o Ti
el, su - per Is - ra - el.

2^o A
el, su - per Is - ra - el.

2^o Te
el, su - per Is - ra - el.

B
el, su - per Is - ra - el.

G

125 [f. 49v]

1^o Ti
Pa - tri et fi - li - o, et fi - li - o et spi - ri - tu - i

2^o Ti
et fi - li - o, et fi - li - o et spi - ri - tu - i

1^o A
o, glo - ri - a Pa - tri et fi - li - o et spi - ri - tu - i

1^o Te
- ri - a Pa - tri et fi - li - o et spi - ri - tu - i

3^o Ti
et spi - ri - tu - i san - cto,

2^o A
et spi - ri - tu - i san - cto,

2^o Te
et spi - ri - tu - i san - cto,

B
et spi - ri - tu - i san - cto,

G

131



1º Ti san - cto. [9] Si - cut e - rat in prin-ci - i -

2º Ti san - cto. [9] Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem -

1º A san - cto. [9] Si - cut e - rat in prin-ci - pi - o

1º Te san - cto. [9] Si - cut e - rat in prin-ci - pi - o et nunc et sem -

3º Ti et spi-ri - tu - i san - cto.

2º A et spi-ri - tu - i san - cto.

2º Te et spi-ri - tu - i san - cto.

B et spi-ri - tu - i san - cto.

G

136



1º Ti o et nunc et sem - per et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum,

2º Ti per, et nunc et sem - per sæ - cu - lo - rum.

1º A et nunc et sem - per et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum,

1º Te per, et nunc et sem - per et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - rum,

3º Ti et in sæ - cu - la sæ - cu -

2º A et in sæ - cu - la sæ - cu -

2º Te et in sæ - cu - la sæ - cu -

B et in sæ - cu - la sæ - cu -

G

140

1^o Ti
sæ - cu - lo - rum. A - men, A - men.

2^o Ti
A - - - - - men.

1^o A
sæ - cu - lo - rum. A - men, A - men.

1^o Te
sæ - cu - lo - rum. A - men, A - men.

3^o Ti
lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - men, A - men.

2^o A
lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - men, A - men.

2^o Te
lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - men, A - men.

B
lo - rum, sæ - cu - lo - rum. A - men, A - men.

G