Cristina Diego Pacheco

Cristóbal de Morales en Espagne

Ses premières œuvres et le manuscrit de Valladolid

Cet ouvrage est publié avec le soutien de la Région Rhône-Alpes.

collection Symétrie Recherche, série Anciens et Modernes, 2015

SYMÉTRIE ISBN 978-2-914373-92-0

Symétrie Recherche est une collection à vocation scientifique accueillant des ouvrages de fond sur la musique. Dirigée par un comité scientifique présidé par Patrick Taïeb, elle se décline en plusieurs séries thématiques.

La **série Anciens et Modernes**, dédiée aux musiques du Moyen Âge au XVIIIe siècle, est dirigée par Marc Desmet (maître de conférences en musicologie à l'université Jean-Monnet de Saint-Étienne).

Symétrie
30 rue Jean-Baptiste Say
69001 Lyon, France
contact@symetrie.com
www.symetrie.com

ISBN 978-2-914373-92-0
dépôt légal : décembre 2015
© Symétrie, 2015

Crédits
illustration de couverture : Portrait de Cristóbal de Morales, gravure d'Angelo Rossi [?] parue dans *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della Cappella pontificia. Catalogo de' nomi, cognomi, e patria de i cantori pontifici* (Andrea Adami, Rome, 1711).

conception et réalisation : Symétrie
impression et façonnage : Standartų spaustuvė, Vilnius, Lituanie
www.standart.lt, info@standart.lt

c'est dans cette ville qu'il aurait pu avoir connaissance des édits proposant des postes de chanteur à la chapelle Sixtine et, incité par ses protecteurs, s'y présenter. Une dernière hypothèse, celle de Valence, est enfin sans doute moins probable dans l'état actuel de nos recherches. Cette hypothèse dérive principalement d'une annotation faite dans la version vraisemblablement pré-romaine de sa messe *Benedicta es, cælorum regina* (*missa valenciana*), ce qui la rend moins solide, même si le circuit maritime Valence-Italie était très fluide, Morales ayant pu aisément l'emprunter pour se déplacer à Rome ou à Naples[38].

La production pré-romaine de Morales : constats et hypothèses

Jusqu'à présent, les musicologues ne se sont pas beaucoup intéressés aux œuvres écrites par Morales avant son départ pour Rome, bien qu'il soit évident qu'il ait dû composer un répertoire sans doute abondant, notamment pendant son activité de maître de chapelle à Plasencia. Il est vrai qu'aucune œuvre de Morales n'est conservée dans les archives musicales de la cathédrale de Plasencia[39], mais ce constat ne suffit évidemment pas pour écarter toute recherche vouée à ce répertoire.

Stevenson fut l'un des premiers musicologues à considérer les deux messes *De Beata Virgine* de Morales comme appartenant à sa première étape espagnole (jusqu'en 1535) étant donné qu'elles furent toutes les deux publiées dans des collections vénitiennes en 1540. Pour lui, elles devaient être suffisamment connues et ce, bien avant cette date, pour que leur publication ait été rentable. Le même musicologue porte un jugement semblable sur la messe *Tristezas me matan*, pour laquelle nous ne conservons qu'une version manuscrite copiée dans le manuscrit 17 de la chapelle Sixtine. Selon un autre musicologue, Haberl, cette messe aurait été copiée peu après l'arrivée de Morales à Rome, car le tenor chante un *cantus firmus* (celui de la chanson espagnole *Tristezas me matan*) qui ne pouvait pas être bien connu à la chapelle Sixtine[40]. Par ailleurs, comme nous l'exposerons plus tard, certains traits d'écriture musicale poussent Stevenson à considérer comme également pré-romaines pas moins de sept des messes imprimées de Morales[41]. Il faut ajouter à cela la version conservée à Barcelone de la messe *Benedicta es, cælorum regina*, à laquelle

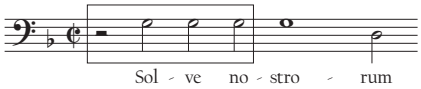
38. Tous ces aspects sont à lire dans l'article de Nelson, « Was Morales in Valencia? ».
39. Pour une vision d'ensemble de ces archives, voir Juan Manuel Ramos Berrocoso, « Índice de los fondos del archivo musical de la catedral de Plasencia », *Ars et sapientia*, 16 (2005), p. 51-78, inventaire complété en partie dans Juan Manuel Ramos Berrocoso, « Instrumentos bibliográficos para el estudio de la música en la catedral de Plasencia », *Memoria Histórica de Plasencia y su comarca*, Plasencia : Universidad Popular – Concejalía de Cultura, 2005, p. 137-144.
40. Voir Stevenson, *La Música en las catedrales españolas del siglo de oro*, p. 66 (note 238). Cette note fait référence à Franz Xaver Haberl, *Bausteine für Musikgeschichte*, vol. II, Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1888, p. 7 (item 17).
41. Voir Stevenson, *La Música en las catedrales españolas del siglo de oro*, p. 65.

Le manuscrit de Valladolid

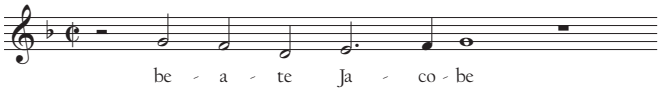
Description de la source. Notes codicologiques et paléographiques

C'est vers la fin des années 1940 que l'extraordinaire richesse des archives musicales de la cathédrale de Valladolid fut révélée au public suite à la publication de l'inventaire musical du fonds. Réalisé par Higinio Anglés[1], ce catalogue incluait – malgré ses insuffisances et ses limites – une description relativement complète des manuscrits de « *facistol* », c'est-à-dire de polyphonie écrite dans les grands livres de chœur de la cathédrale. L'inventaire établi par Anglés présentait trois manuscrits contenant de la musique attribuée à Morales (numéros 1, 5 et 16). Un autre catalogue, réalisé une trentaine d'années plus tard par José López-Calo, ajoutait au catalogue précédent les partitions polyphoniques *a papeles*, c'est-à-dire écrites sur des parties séparées, soit plus de cinq cents pièces datant surtout de la période baroque. L'inventaire de López-Calo est demeuré plus de trente ans sous forme dactylographiée à la bibliothèque privée de la Fondation Juan March[2], mais sa publication a enfin vu le jour en 2007[3]. Ces deux inventaires comprennent toutefois des sections appelées « *varios* » (*varia*) qui renvoient à des cartons contenant des partitions diverses de compositeurs anonymes de différentes époques. Enfin, le résumé du fonds réalisé par Pedro Aizpurúa, longtemps responsable des archives musicales de Valladolid, n'apporte guère des renseignements supplémentaires sur le fonds[4]. De tout cela découle donc que le catalogue d'Anglés, publié en 1948, n'a jamais vraiment fait l'objet d'une

1. Voir Higinio Anglés, « El archivo musical de la catedral de Valladolid », *Anuario musical*, III (1948), p. 59-108 (description du manuscrit 5, p. 66-67).
2. Voir José López-Calo, *La Música en las catedrales de Castilla. XVI. Valladolid : Archivo de Música*, vol .I, volume dactylographié rangé sous la rubrique « Programas 1971, Sección Música » aux archives de cette fondation privée.
3. Voir José López-Calo, *La Música en la catedral de Valladolid*, Valladolid : Ayuntamiento de Valladolid, 8 volumes, 2007.
4. Voir Pedro Aizpurúa, *Música y músicos de la catedral metropolitana de Valladolid* (discours prononcé à l'Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción), Valladolid : Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 1987.



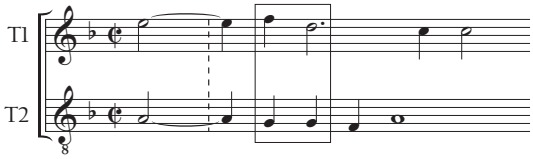
Exemple 23. Cristóbal de Morales, *Apostole Christi Jacobe*, bassus, mesures 25-26, répétition d'une note (au moins trois fois) et mouvement descendant.



Exemple 24. Cristóbal de Morales, *Apostole Christi Jacobe*, altus, mesures 45-46, motif du dernier vers. Le tenor 1 répète le même motif à la quinte (mesures 45-47).

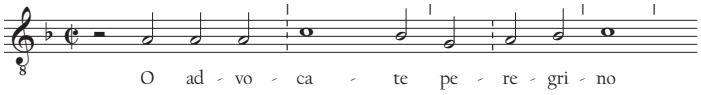
Cette description des textures et des techniques permet de déceler la présence d'une écriture relativement homogène où priment l'homophonie et l'usage des valeurs longues, même si Morales se sert du principe de *varietas* en variant ce procédé d'écriture à certains moments. Cette *varietas* implique par ailleurs une structure ABCBDBEB dans laquelle B correspond aux passages où le motif rythmique principal fait son apparition.

Aussi, le motif conducteur qui constitue la base mélodique sur laquelle repose le motet configure-t-il par ailleurs une structure harmonique relativement simple avec des accords sur le cinquième et le premier degré du *diapente* (V-I, motif *sol-sol-ré*). Pour renforcer ce sentiment harmonique déjà puissant, les neuf vers présentent des cadences intermédiaires sur la finale ou sur son cinquième degré (seul le troisième vers fait une cadence sur *la*, deuxième degré du mode), tandis que la basse réalise de nombreux intervalles harmoniques de quarte et de quinte. En dehors des syncopes, quelques rares dissonances apparaissent cependant dans le motet, comme la dissonance de 7e dont la résolution se fait par mouvement oblique à la mesure 28 entre l'altus et le tenor 1 :



Exemple 25. Cristóbal de Morales, *Apostole Christi Jacobe*, T1 et T2, mesure 28.

L'homogénéité harmonique se voit dynamisée par la *varietas* de textures d'une part et par les rythmes croisés d'autre part. Pas moins d'une dizaine d'exemples de ce procédé d'écriture peuvent être trouvés dans son motet, dont nous ne signalons que quelques-uns :



Exemple 26. Cristóbal de Morales, *Apostole Christi Jacobe*, T1, mesures 18-20.

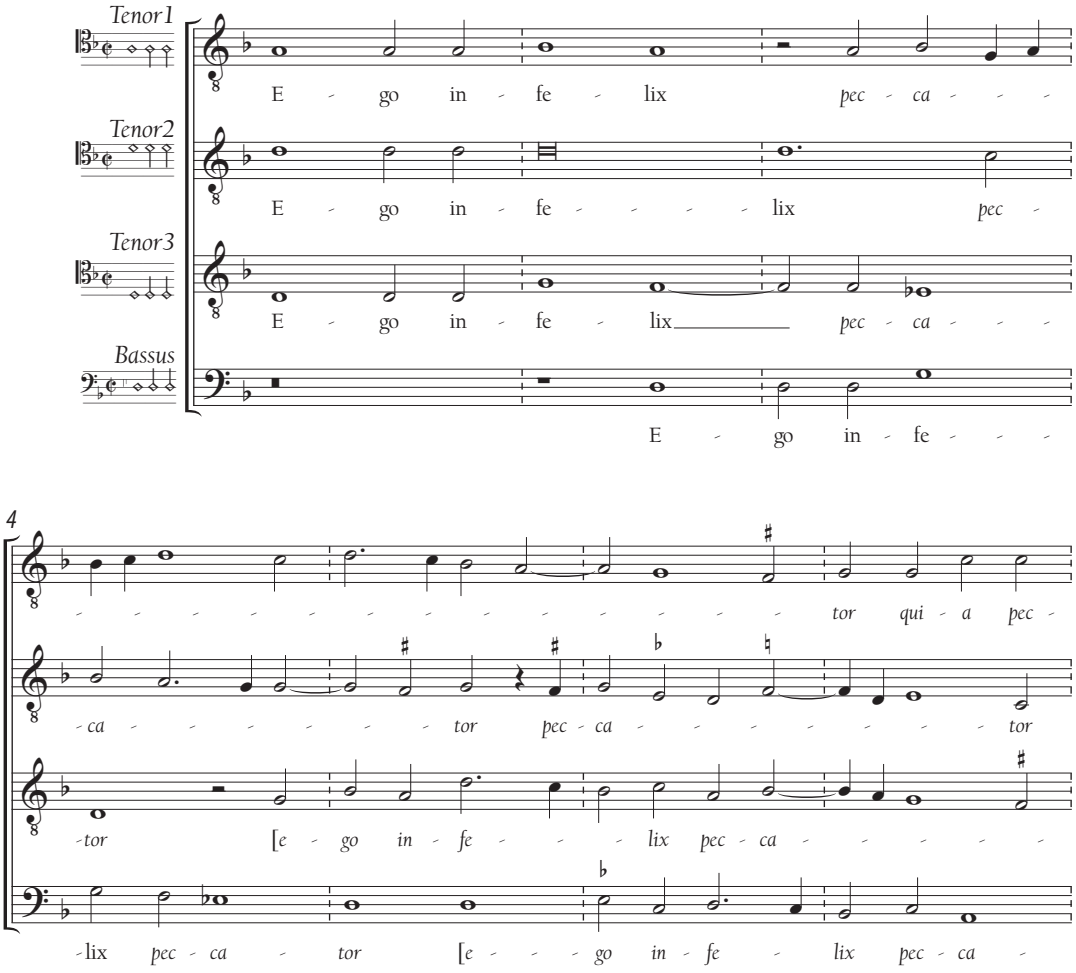
– mesure 63, S : *ré* minime pointée-*ré* semi-minime (Baena, mesure 62 : 2 *ré* minimes) ;
– mesure 63, B : *sol* brève (Baena, mesures 62-63 : 2 *sol* semi-brèves) ;
– [Baena, mesure 68, T : *fa*♯] ;
– mesure 69, A : *ré* minime pointée *mi* semi-minime (Baena, mesure 68 : *ré-mi* minime) ;
– mesures 69-70, T : *fa* semi-brève puis silence de minime (Baena, mesure 69 : *fa* semi-brève pointée) ;
– mesure 71, S : *ré* semi-brève (Baena, mesures 70-71 : *ré* minime pointée-*do* semi-minime) ;
– mesure 72, T : *do* semi-brève (Baena, mesure 71 : *do* minime puis *si-la* semi-minime) ;
– mesures 73-74, S : *fa* minime, *sol* semi-brève *sol* minime (Baena, mesures 73-74 : *fa* semi-brève *sol* semi-brève) ;
– [Baena, mesure 72, A : *do*♯] ;
– mesures 73-74, A : *ré* semi-brève pointée *do-si* semi-minime (Baena, mesure 73 : *ré* semi-brève *si* minime) ;
– [Baena, mesure 73, S : *fa*♯] ;
– [Baena, mesure 73, A : *do*♯] ;
– mesure 74, T : *sol* brève (Baena, mesures 73-74 : 2 *sol* semi-brèves) ;
– mesure 74, B : *mi* brève (Baena, mesures 73-74 : 2 *mi* semi-brèves) ;
– mesures 74-76, A : *do* brève pointée- *ré longa* (Baena, mesures 74-76 : *do* semi-brève, *ré-mi* minime, *ré* semi-brève puis *ré* semi-brève [pointée]) ;
– mesure 75, B : *ré* brève (Baena, mesures 74-75 : 2 *ré* semi-brèves) ;
– [Baena, mesure 74, S : *fa*♯] ;
– [Baena, mesure 74, A : *do*♯] ;
– mesure 75, S : *fa* brève (Baena, mesure 74-75 : 2 *fa* semi-brèves) ;
– mesure 75, T : *la* brève (Baena, mesures 74-75 : *la-la* semi-brève) ;
– [Baena, mesure 75, S : *fa*♯] ;

Commentaires sur la transcription

– mesure 26, S : le copiste indique clairement un mélisme sur la syllabe « *le* » (et non pas sur la syllabe accentuée) du mot « *leprosi* » ;
– mesures 42-43 : les voix de T et B ajoutent la conjonction « *et* » à la phrase « *stans retro pedes* » ;
– mesures 74-75, A : *sic do* brève pointée.

Concernant le texte :

– mesure 50, B : le possessif « *suis* » dans la phrase « *lacrimis suis* » noté par le copiste a été supprimé dans notre version, car elle bouleverse l'imitation en décalant l'intervalle de quarte ascendante sur « *cepit* ».

Ego infelix peccator

E-V 5, f. 32 v-34