Quelques aspects du baroque musical espagnol et portugais

Macario Santiago Kastner

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/190>

DOI : 10.4000/baroque.190

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1965

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Macario Santiago Kastner, « Quelques aspects du baroque musical espagnol et portugais », *Baroque* [En ligne], 1 | 1965, mis en ligne le 24 décembre 2011, consulté le 06 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/190> ; DOI : 10.4000/baroque.190

Ce document a été généré automatiquement le 6 mai 2019.

© Tous droits réservés

Quelques aspects du baroque musical espagnol et portugais

Macario Santiago Kastner

- ¹ Personne n'ignore les puissantes réalisations dans le domaine de l'architecture, des arts décoratifs, du théâtre, de la poésie ou de la prose, par lesquelles l'Espagne et le Portugal contribuèrent non seulement en Europe, mais aussi Outre-Mer, à l'épanouissement du baroque¹. Le baroque, j'ose dire, fut le dernier des véritables styles, témoignant une culture européenne intégrale, étant à la fois un style commun à l'Europe civilisée tout entière, quoiqu'il accuse, çà et là, des traits particuliers dus aux climats divers qui caractérisent les régions, ou aux tempéraments spécifiques qui, donnent à chaque peuple sa propre physionomie. Or, si le monde connaît, les grands architectes, sculpteurs, peintres, orfèvres, écrivains, et mystiques ibériques de l'ère du baroque, la plupart des musiciens qui adhèrent à ce style-ci demeurent encore dans l'obscurité. La lecture de n'importe quelle Histoire de la Musique actuellement en vogue nous donne l'impression que la Péninsule n'aurait pas été aussi féconde dans le domaine de la musique. Même deux des plus illustres spécialistes en matière de baroque musical devinrent assez discrets quand il s'agit dans leurs travaux, d'ailleurs excellents, de la musique espagnole et portugaise. Suzanne Clerx, en son livre : *Le Baroque et la Musique*, publié en 1948, ne mentionna presque pas du tout la musique ibérique, tandis que Manfred Bukofzer, en son *Music in the Baroque Era*, un livre de bien plus de quatre cents pages, imprimé en 1947, se débarrassa d'elle en quatre (!) pages. Plus récemment, Robert Stevenson a consacré son ouvrage : *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, paru en 1961, presque exclusivement à la polyphonie vocale. Ce silence est, en effet, très surprenant, surtout quand on se souvient que la Péninsule fut un des berceaux du baroque musical. Il y a quelques années, lors d'un colloque au sujet du baroque musical tenu à Liège - Wégimont, j'ai pu démontrer que déjà vers 1550 la musique instrumentale espagnole et portugaise, notamment celle des Bermudo, Cabezon, Carreira, Ortiz, et Tomas de Santa Maria, donc contemporaine des grands mystiques comme Sainte Thérèse d'Avila, Saint Jean de la Croix, Frei Thomé de Jésus, renferme d'importants germes baroquissants, des éléments qui par la suite furent

portés à Naples et en Sicile, alors possessions espagnoles, où ils contribuèrent à l'essor du baroque musical de l'Italie méridionale.

- 2 Probablement la plupart des musicologues ont-ils été éblouis jusqu'ici par la richesse de la polyphonie vocale hispanique, par les Morales, Guerrero, Victoria, Esquivel, Cardoso, Duarte Lobo ; tous ceux-ci et encore beaucoup d'autres furent les représentants d'un style et d'une tradition musicale qui ne s'éteignirent pas au cours du XVII^e siècle. Toutefois, il faut avouer qu'une grande partie de ces polyphonistes eurent le privilège de voir leurs œuvres imprimées dans leur patrie ou à l'étranger, avantage dont n'a pas joui un très grand nombre de compositeurs suivant un autre idéal d'esthétique musicale. Hélas, ce n'est pas le moment de m'étendre sur les divers obstacles que la gravure de musique et les publications de partitions éprouvèrent en Espagne et au Portugal. Cependant, d'après ce que nous apprennent de nombreux documents conservés concernant les chapelles de musique des cathédrales, des souverains ou des maisons princières, nous pouvons constater qu'il y eut au moins dès le commencement du XVII^e siècle, mais probablement déjà plus tôt, en Espagne et au Portugal, exactement comme en Italie et ailleurs, une coexistence de la polyphonie vocale selon les canons de Palestrina avec la monodie et la basse continue pratiquées par Monteverdi. C'est-à-dire : deux manières différentes se sont exercées parallèlement. Précisons encore davantage : le fait qu'un Duarte Lobo fit imprimer aussi tard que 1634 de la polyphonie vocale ne signifie pas du tout que la musique portugaise était en retard vis-à-vis de la musique d'autres pays, car à la même époque d'autres Portugais produisirent une musique plus en accord avec les tendances du siècle et connurent la monodie.
- 3 Même les versets pour chant (une voix seule) avec accompagnement d'orgue ou de harpe, publiés par Rodrigues Coelho en 1620, se placent dans un cadre bien plus moderne que les Messes de Duarte Lobo.
- 4 D'après ce que l'on peut dégager des pièces d'archives, l'Église ibérique préférait maintenir la polyphonie dite vocale, quoiqu'elle eût un accompagnement instrumental, pour les messes et les motets chantés aux offices de tous les jours. D'ordinaire, on aimait également des pièces d'orgue d'une facture contrapunctique sévère. Pourtant tout changeait à l'occasion des fêtes solennelles comme Noël, Épiphanie, Pâques, la Fête-Dieu, les fêtes de la Vierge et de certains Saints. Pour ces célébrations-ci, déjà au cours des premiers lustres du XVII^e siècle, on commença d'avoir coutume de recourir à un style plus aisé, à une musique de grand éclat et splendeur, bref à la monodie accompagnée. Partout nous voyons les chapelles acquérir des harpes et des clavecins pour accompagner les solistes chantant des *Villancicos* ou pour tenir la basse continue dans les Cantates, Villancicos, Motets, et aussi Messes, écrites pour un ou deux chœurs, des chanteurs solistes et instruments. Ce répertoire était très assujéti au goût du moment et aux changements de la mode, de sorte que clergé et fidèles exigèrent chaque année des compositions nouvelles. Il va sans dire que de telles œuvres, considérées éphémères, ne trouvaient jamais un éditeur. Heureusement une grande partie de ce répertoire n'a pas été détruite, gisant encore en maintes archives et bibliothèques ; attendant qu'il soit dépouillé, étudié et ressuscité. Voici un énorme répertoire baroque presque inconnu, capable de modifier les opinions en ce qui concerne le baroque musical ibérique.
- 5 Ajoutons en passant que l'opéra ne fut pas non plus négligé dans la Péninsule. Prochainement paraîtra sous les auspices de la Fondation Calouste Gulbenkian, en première édition, dans la série « *Portugaliae Musica* », un admirable opéra d'un contemporain portugais de Bach et Händel : *La Spinalba*, de Francisco Antonio Almeida.

- 6 Puisque nous parlons de rééditions, il est juste de mentionner que jusqu'à présent les publications de musique ibérique du baroque ne sont pas trop nombreuses. Cependant, en Espagne, l'Abbaye de Montserrat, la Bibliothèque Centrale de Barcelone, l'Institut Espagnol de Musicologie ; et au Portugal la Fondation Calouste Gulbenkian, firent imprimer avant tout les grands monuments de la musique pour instruments de clavier.
- 7 Pour ce qui est de la musique purement instrumentale, aux environs de 1600, la Péninsule n'était nullement arriérée à l'égard de l'Italie ou de l'Europe Centrale. À ce propos, la comparaison des flamboyantes Fantaisies, Canzone et Variations pour un, deux, trois et quatre bassons ou instruments à anches et basse continue de l'Espagnol Bartolomeo Selma y Salaverde avec les Ricercari pour instruments à vent et basse continue du Dalmate ou Yougoslave Vinko Jelic, et les Canzone pour divers instruments à vent ou archet et basse continue du Polonais Adam Jarzebski, nous semble fort révélatrice. Tous les trois professèrent le même style somptueux, articulé et plein d'éclat, également pratiqué à Venise ou à Bologne. Selma y Salaverde, formé en Espagne et descendant de Bartolomeo de Selma, maître des instruments de la Chapelle Royale à Madrid, était de 1628 à 1630 au service de l'Archiduc Léopold à Innsbruck ; auparavant, le même souverain eut à son service à Saverne le Dalmate Jelic. Un peu plus tard, Selma y Salaverde et Jarzebski se rencontrèrent peut-être en Pologne. Voici les méandres d'un art tout à fait international.
- 8 Comme ailleurs, les chapelles en pays ibériques eurent leur ensemble d'instruments à vent, accru au cours du XVII^e siècle par des instruments à archet, et comme partout en Europe, dans la première moitié du XVIII^e siècle, quand le baroque atteignit son apogée, le nombre des instruments à vent des orchestres souffrit une réduction au profit des instruments à archet. Du point de vue strictement musical, c'est un grand dommage que l'Espagne et le Portugal n'aient pas participé à la décentralisation de la musique, surtout de la musique profane, provoquée en Allemagne et en Italie par l'existence des innombrables petites Cours, dont la musique bénéficiait hautement. Les goûts et les mentalités régnant à Lisbonne et à Madrid ne favorisaient pas toujours certains genres de la musique profane, qui ne pouvaient non plus être stimulés par l'Église. D'autre part, l'aristocratie et la mince couche de la bourgeoisie puissante étaient trop faibles et ne s'intéressaient guère au devenir de l'art des sons. Étant donné les circonstances exposées, certains genres de musique instrumentale eurent une existence fort précaire dans la Péninsule et y dépérèrent sans avoir de lendemain. Ainsi, la *Sonata da Camera* ou la *Sonata da Chiesa* à la manière de Corelli et le Concerto dans le goût de Vivaldi ne trouvèrent point de répercussion dans la Péninsule. Il est quand même assez curieux de constater que, malgré l'absence d'une culture systématique de la musique de chambre et l'individualisme en art des hispaniques, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, la Canzona ou Sonata pour plusieurs instruments à vent (pièces plutôt destinées à accompagner les processions), la sonate ou pièce pour deux orgues (spécialité espagnole, dérivée sûrement de la polychoralité pratiquée à Venise et ailleurs) jouirent de l'estime en ces contrées. La juxtaposition de deux orgues, introduite dans les grandes églises espagnoles pendant les XVII^e et XVIII^e siècles, demeurait presque inconnue à l'étranger. Et enfin la Sonata, Toccata ou le morceau pour clavecin, clavicorde ou orgue seul, genre très favorisé par les mélomanes hispaniques. À titre de curiosité, il faut mentionner que malgré les difficultés que la forme du Concerto trouva à s'enraciner dans la Péninsule, un des tout premiers Concertos pour clavecin solo et orchestre d'archets qui jamais furent composés antérieur

à ceux de J. S. Bach, vit le jour au Portugal. Son auteur est Carlos Seixas. Il y a également un bon répertoire, datant des XVII^e et XVIII^e siècles, pour harpe, luth, guitare.

- 9 Évidemment, l'Église n'a jamais cessé de stimuler la musique de clavier, et avant tout celle destinée à l'orgue. D'abord Manuel Rodrigues Coelho, Pedro de Araujo au Portugal, puis Francisco Correa de Arauxo, Sebastian Anguilera de Heredia, Juan Cabanilles en Espagne, pour citer les plus illustres représentants de l'art de l'orgue ibérique du baroque, conduisirent leur art au comble des grandeurs, comme le firent Titelouze en France, Frescobaldi en Italie, Scheidt, Froberger et Buxtehude en pays germaniques. En cet art de l'orgue ibérique l'on décèle fort bien les différences de goût entre Espagnols et Portugais. Comme l'a si bien observé M. Victor Tapié en son admirable livre, *Baroque et Classicisme* (Paris, 1957) :
- 10 « Le Portugal, au-delà de l'exubérance manuëline, est souvent revenu à un parti pris de sobriété ou de discrétion, que l'Espagne n'acceptait pas ». À cet égard, il ne faut que comparer l'œuvre d'orgue de Rodrigues Coelho avec celle des Correa de Arauxo et Anguilera de Heredia. Ici surcharge et exaltation espagnoles, là sobriété et austérité portugaises, voisines du réalisme du Hollandais Sweelinck.
- 11 Les liens politiques et culturels entre la Péninsule et l'Italie méridionale, et entre la Péninsule et les Pays-Bas et l'Allemagne, étaient depuis longtemps très étroits. Une navigation fort intense pour le transport des marchandises entre les ports du Nord de l'Europe et ceux du Sud, donnant lieu à l'établissement d'importantes agences de banque et de commerce allemandes, anglaises, italiennes et néerlandaises dans les villes de port du littoral espagnol et portugais, fit encore accroître les relations entre les pays mentionnés. De ces relations, soutenues par des gens riches et souvent non dépourvus de goût, profitèrent évidemment aussi les arts. À la vue de ces faits s'explique facilement la convergence de courants d'esthétique et d'éléments de style italiens, néerlandais, allemands et anglais au Portugal et en Espagne. Courants et éléments qui fusionnaient avec les mouvements artistiques issus des peuples ibériques. Rappelons nous, par exemple, que le plus grand bâtiment baroque érigé au Portugal, le Couvent de Mafra, fut construit d'après les plans de l'architecte allemand Frédéric Ludwig de Ratisbonne.
- 12 Pour en revenir à l'orgue, nonobstant une très solide et longue tradition, qui forma au cours des siècles une école extraordinairement vigoureuse, de traits fort originaux et saillants, les dévots de cet instrument et de sa musique ne s'opposaient jamais aux innovations suggérées par les écoles étrangères, aux XVI^e et XVII^e siècles, notamment par les écoles néerlandaises et italiennes. Pourtant, à un moment donné, vers la fin du XVII^e siècle, toutes ces écoles perdaient un peu de leur ancienne vitalité, elles risquaient une sorte de stagnation.
- 13 En ce qui concerne l'Espagne, on s'aperçoit de ce fait quand on étudie minutieusement la musique pour orgue du Valencien Joan Cabanilles (né à Algemesi en 1644, mort à Valence en 1712), sans aucun doute l'organiste le plus génial qu'eut la Péninsule à cette époque-là, et aussi quand on regarde à la fois les orgues que Cabanilles pouvait toucher en sa patrie. Or, depuis longtemps, l'étendue du clavier des orgues ibériques comprenait trois octaves et une sixte, allant de *ut* à *la* ; la première octave, étant courte, ne possédait pas tous les demi-tons, donc il y avait en tout 42 touches. Le pédalier était très peu développé. Tandis que le Roussillon appartenait à la couronne espagnole, la facture d'orgues y était surtout dans les mains d'artisans catalans, fidèles à la pratique et au modèle espagnols éprouvés depuis longtemps. En conséquence, l'étendue du clavier et la composition des jeux des

orgues suivirent la tradition ibérique. Mais tout changea à partir de 1659, quand le Roussillon fut réuni à la France. Dès lors, les facteurs d'orgues, venus du Nord de la France dans le Sud-Ouest, modifiaient et modernisaient de fond en comble tout ce qui appartient au complexe de l'orgue. Dans son excellent livre au sujet du facteur d'orgues Jean de Joyeuse, M. le Professeur Norbert Dufourcq nous apprend comment cet homme, venu du Nord, introduisit des instruments plus puissants et plus riches dans les cathédrales et églises d'Auch, de Béziers, Carcassonne, Narbonne, Perpignan, Rodez, Toulouse, etc. Grâce à ces hommes, venus du Nord de la France, les orgues du Sud-Ouest reçurent une plus grande étendue du clavier. L'octave courte fut supprimée et remplacée par le ravalement, déjà adopté à Paris pour les clavecins, augmentant l'étendue de la basse et donnant lieu à l'octave entière. Donc, celle correspondant aux notes plus graves réunit dès maintenant les indispensables 12 touches avec tous les demi-tons.

- 14 Eh bien, si d'un côté l'étude de l'œuvre d'orgue de Cabanilles nous permet de vérifier que bien souvent il se sentait gêné par l'étendue trop restreinte de son clavier, l'obligeant à toute sorte d'acrobaties musicales, difficiles à cacher et qui donnent à certaines pièces un aspect tourment et fâcheux ; d'un autre côté, cette œuvre renferme quelques compositions qui dans le registre aigu vont au delà de l'étendue de clavier usitée alors en Espagne, et dans l'extrême octave des graves, alors courte, sont exigés des dièses et des bémols dont cette octave courte était justement dépourvue. Selon l'état actuel de mes investigations, Cabanilles ne disposait pas à Valence d'orgues comportant plus de 42 ou 45 touches, par suite il n'y pouvait pas rendre des morceaux qui couvrent une étendue de 49 touches. A quels instruments aurait-il destiné ces pièces en désaccord avec la coutume de son pays ?
- 15 Quoi qu'il en soit, quelques actes, consignés par le chapitre de la cathédrale de Valence, mentionnent que Cabanilles fut appelé à plusieurs reprises à toucher des orgues dans le Sud-Ouest de la France. Il y jouit de la renommée d'être un grand virtuose de l'orgue. Autant que je sache à l'heure actuelle, je veux croire que Cabanilles réserva cet ensemble de pièces exigeant 49 touches aux orgues françaises, qui en effet les possédaient. Ceci me porte à supposer que ce maître nous aurait laissé des compositions qu'il fit d'abord entendre en France.
- 16 Malheureusement dans la documentation valencienne ne sont pas indiquées les villes que Cabanilles visita dans le Midi de la France. Et, hélas, de ma part, je n'ai pas encore eu assez de temps à ma disposition pour faire à cet égard des recherches minutieuses et sûrement laborieuses dans les archives du Sud-Ouest de la France. Cependant, je suis persuadé que Cabanilles a visité au moins Elne, Perpignan, Narbonne et Béziers. Peut être est il allé plus loin. Uniquement des documents à trouver en ces archives françaises sont capables de couvrir cette lacune dans la biographie de Cabanilles, et de nous informer au sujet des orgues qu'il a vus et touchés en France. J'espère que des recherches en ce sens pourront être commencées en 1964, car il s'agit ici d'un chapitre fondamental au sujet des relations musicales franco-espagnoles aux environs de 1700. Il n'y a pas le moindre doute que la prise de contact de Cabanilles avec l'orgue français, mais aussi celle de maint autre musicien espagnol et portugais avec la facture française d'orgues et de clavecins, accéléra en pays ibériques l'extension des claviers et l'évolution de ces instruments de musique, ouvrant la voie aux réalisations hardies des José Elias, Carlos Seixas, Antonio Soler et même de Domenico Scarlatti, qui menèrent, en Espagne et au Portugal, la musique baroque pour clavier à son apogée.

- 17 Ajoutons encore que jusqu'à l'époque des voyages de Cabanilles en France, les compositeurs ibériques de musique pour orgue, épinette ou clavicorde se conformaient au système et au répertoire d'agrément typiquement espagnol et portugais, établi au cours du XVI^e siècle. Quelques agréments anglo-néerlandais et italiens firent, d'ailleurs, comme partout en Europe, leur apparition, mais en réalité subsistait la manière indigène. Cabanilles, néanmoins, fut sensible à l'exactitude avec laquelle les compositeurs français ornaient leurs textes musicaux et à l'énorme variété d'agréments appliqués en ce pays. L'Espagnol ne cessa pas d'observer ce raffinement peu développé auprès des Ibériques et encore beaucoup moins auprès des Italiens, et s'efforça d'insérer ces subtilités dans son écriture. Si nous comptons toutes les diverses formules d'agréments appliquées par Cabanilles, il en résulterait une table d'ornements presque plus longue que celle de Jean-Henri d'Anglebert, qui fut en cette matière plus exagéré que François Couperin. Cabanilles fut certainement le premier organiste espagnol qui s'abreuvait à la méthode des agréments français pour clavier. Adopta-t-il aussi le système français des notes inégales ? C'est une question qui n'est pas encore tout à fait éclaircie. Dans un essai au sujet du style de Cabanilles, à paraître bientôt dans l'Annuaire de l'Institut Espagnol de Musicologie, je me suis étendu avec beaucoup plus de détails sur ces questions, que je ne peux toucher ici qu'en les effleurant.
- 18 Je regrette énormément que les œuvres pour orgue des Antoine Boas, Jean-Anthoine Villeneuve, M. Lion, jadis organiste à Béziers, Carcassonne, Perpignan, respectivement à Montpellier et Toulouse, tous des contemporains de Cabanilles, doivent être considérées égarées, parce que la confrontation de leurs compositions avec celles du Valencien nous pourrait rendre clair maint problème, qui forcément restera encore dans l'obscurité.
- 19 Nous sommes arrivés à la fin de notre petite excursion à travers le baroque musical espagnol et portugais, encore trop peu connu et étudié. Et voici suscité le problème passionnant des séjours de Joan Cabanilles dans le Sud-Ouest de la France.

NOTES

1. En ce qui concerne le terme « baroque » appliqué à l'Art musical, je tiens à préciser qu'il ne me semble pas moins généralisant que les termes : « la musique des XVII^e et XVIII^e siècles » ou « la musique de l'ère de la basse chiffrée » ou « la musique suivante à la "seconda pratica" de Monteverdi ». Au moins dans les domaines de la musique, il est impossible de tracer des limites absolues entre ce que l'on dit classique et ce que l'on appelle baroque. Justement, les XVII^e et XVIII^e siècles ont produit un grand nombre de musiciens dont les uns naquirent sous le signe de plus ou moins de frigidité, et les autres sous le signe de plus ou moins de sensualité ; les uns penchant vers l'apollonien, les autres vers le dionysiaque, ceux-ci doués d'un goût plutôt fastueux et fantasque, ceux-là doués d'un goût plutôt austère et rationnel. Tempérament et entourage forgèrent chacun à sa façon. Je crois que tous ces compositeurs étaient à la fois, et chacun à sa manière, baroques et classiques, donc il est impossible de les classer suivant n'importe quel système trop rigoureux. Foncièrement baroques ou classiques, tous les compositeurs issus de l'époque qui succéda à la Renaissance eurent part à une sorte de « Recroissance », à une ère d'épanouissement général. Non

seulement s'agrandirent les villes et se développèrent l'industrie et le commerce, mais aussi s'élargirent et s'étendirent les formes musicales, les instruments de musique, les orchestres, les chœurs, les salles de spectacles. Bref, sans les « croissances » qui eurent lieu au cours des XVII^e et XVIII^e siècles ni le baroque ni le classique n'auraient pu prendre leur essor à cette époque-là. J'ose même dire que le style baroque et le style classique qui s'établirent durant les siècles mentionnés, se rattachent, l'un comme l'autre, à la nouvelle croissance qui suivit la Renaissance. Pour moi, le terme « baroque » signifie autant un style qu'une époque, et aussi une attitude ou un « *Lebensgefühl* » n'appartenant pas exclusivement à la période dont il est question. Je me demande comment on définira d'ici à 200 ans par un seul mot l'époque et le style de musiciens contemporains aussi différents que Richard Strauss, Manuel de Falla, Albert Roussel, Leos Janacek, Alfredo Casella et Igor Stravinsky.

INDEX

Mots-clés : baroque musical, Espagne, Portugal, Lobo (Duarte), Coelho (Rodrigues), Almeida (Francisco Antonio), Correa de Arauxo (Francisco), Aguilera de Heredia (Sebastian), Cabanilles (Joan)

AUTEUR

MACARIO SANTIAGO KASTNER

de l'Institut Espagnol de Musicologie (Barcelone), Professeur au Conservatoire National de Lisbonne)