Clio. Femmes, Genre, Histoire

16 | 2002

L'Histoire des femmes en revues France-Europe

Mères, muses et religieuses : transmission musicale et magistère féminin au Moyen Âge

Arenal, 1/1999

José Miguel Lorenzo ARRIBAS

Traducteur : Mercedes Yusta

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/clio/179>

DOI : 10.4000/clio.179

ISSN : 1777-5299

Éditeur

Belin

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2002

Pagination : 167-193

ISBN : 2-85816-641-2

ISSN : 1252-7017

Référence électronique

José Miguel Lorenzo ARRIBAS, « Mères, muses et religieuses : transmission musicale et magistère féminin au Moyen Âge », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 16 | 2002, mis en ligne le 11 mars 2003, consulté le 22 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/clio/179> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clio.179>

Tous droits réservés

VARIA

Mères, muses et religieuses : transmission musicale et magistère féminin au Moyen Âge

José Miguel Lorenzo ARRIBAS
Arenal, 1/1999

Il est certes difficile de trouver, parmi les femmes musiciennes, interprètes ou compositrices capables de transmettre leur art, une figure qui puisse servir de référence indiscutable. Cette quête infructueuse peut donner lieu à deux interprétations différentes. L'opinion traditionnelle en déduira l'absence de femmes assez exercées dans l'art musical pour être reconnues et transmettre leurs connaissances, considérées comme inexistantes. La perspective féministe, que je partage, fera remarquer que les femmes ont été des utilisatrices de la musique dans une bien plus grande mesure que les hommes dans les sociétés traditionnelles et que cette prépondérance s'est affaiblie avec la codification de la musique et sa métamorphose en un savoir de plus en plus académique. L'interprétation historique et musicologique oscille entre ces deux pôles, l'un accusateur, l'autre défensif. Les études omettent cependant le plus souvent les femmes, s'obstinant dans l'ignorance de toute une constellation de nouveaux problèmes dont la musicologie commence à tenir compte.

Le rapport des femmes à la musique peut être comparé, sans trop d'efforts, à celui qu'elles entretiennent avec des arts tels que la cuisine, les soins, la couture ou la coiffure, activités traditionnellement féminines

mais d'où les femmes disparaissent lorsque ces savoirs acquièrent une reconnaissance publique. Des siècles durent s'écouler pour qu'une femme puisse accéder à l'Université en tant qu'enseignante de musique. Il s'agit d'Yvonne Rokseth (Maisons-Laffitte 1890 – Strasbourg 1948), musicologue à l'Université de Strasbourg à partir de 1937¹. Encore aujourd'hui, il est peu fréquent, comme d'ailleurs dans de nombreuses disciplines, que les femmes occupent les chaires et les postes dans l'enseignement supérieur de la musique, dans les conservatoires ou à l'Université. Le vide bibliographique qui résulte de cette situation commence à être comblé par les apports de la musicologie féministe, domaine encore jeune mais déjà abondant et diversifié².

Les mères ou le premier apprentissage des principes musicaux

Les femmes ont toujours chanté, et même aujourd'hui elles chantent plus que les hommes, affirmation clairement confirmée par l'anthropologie et facilement vérifiable en comptabilisant par sexe les listes des informateurs dans des monographies de terrain. Affirmer que les femmes ont transmis le patrimoine culturel musical d'un peuple et qu'elles en ont été traditionnellement les gardiennes est un *topos* solidement établi³. Une *cantiga* traditionnelle galicienne exprime cela de très belle façon :

Si tu veux écouter chanter
va chez celle qui allaite

-
- 1 Schrade 1949 : 171-174. Curieusement – ou peut-être pas –, cette femme fut l'une des pionnières dans la prise en compte des femmes musiciennes médiévales comme objet d'étude. Elle leur dédia un article : « Les femmes musiciennes du XII^e au XIV^e siècle », *Romania*, LXI (1935), 464-480.
 - 2 Pour approfondir le thème des femmes et de la musique du IV^e au XVI^e siècle, voir Lorenzo 1998a, première monographie qui traite de ce sujet à partir des théories féministes et qui comprend l'état de la question et de nouvelles interprétations de certains événements peu étudiés jusqu'alors, et Lorenzo 1998b, où sont ordonnées et systématisées plus de deux cents entrées bibliographiques et discographiques pour l'étude des femmes dans la musique médiévale, avec un intérêt particulier pour les questions théoriques et méthodologiques.
 - 3 Green 1997 : 49.

que tu veuilles ou ne veuilles point
tu chanteras nuit et jour.⁴

Effectivement, notre première socialisation se trouve étroitement liée à la musique, durant l'allaitement déjà, et probablement même avant la naissance, car le fœtus est capable, pendant les dernières semaines de grossesse, de percevoir des stimulations acoustiques. Les mères ont endormi filles et garçons en les berçant avec des onomatopées et des mélodies calmes et récurrentes (*nanas*)⁵ ; les enfants ont vécu aussi avec elles pendant les premières années de leur vie, ayant l'occasion d'écouter, de goûter et d'apprécier les chants que les femmes entonnent pendant qu'elles réalisent leurs multiples tâches. Elles nous ouvrent de façon naturelle les portes du monde des sons et des accords, ce monde que plus tard nous appellerons musique, et elles nous enseignent bien plus que ce qu'un examen superficiel pourrait en conclure⁶. Non seulement nous assimilons certains textes et lignes mélodiques plus ou moins mémorisés, mais nous intégrons aussi les principes d'un système modal ou tonal, un système d'articulation de phrases musicales, un mode d'émission vocale, un rythme, une *agógica*... Toutes ces fonctions ont été exclues du magistère car il est admis que le magistère ne vaut que lorsqu'il devient une *science* (concept magique qui détermine ce qu'on doit savoir et comment), lorsqu'il est réglé et codifié entièrement, désavouant le mode traditionnel de transmission de connaissances (la culture orale), parfois même en le frappant d'anathème. Néanmoins, cette véritable instruction, fondamentale dans le processus de socialisation, est la base sur laquelle s'appuieront les autres savoirs, ceux qui procéderont d'enseignements masculins. Comme pour la plupart des relations sociales, celle qui relie les femmes à la musique a sa correspondance frappante dans les explications mythiques de l'origine de cet art.

4 Pérez Vidal 1983 : 13.

5 López Rodríguez 1984 : 629. Article très intéressant où les berceuses sont analysées à partir de quatre niveaux : musical, sociologique, psychologique et symbolique.

6 López Rodríguez 1984, surtout 631-5.

« *Et dicta Musica per derivationem a Musis* » :
une généalogie féminine

Cette affirmation fut consignée par Isidore de Séville dans le Livre III des *Étymologies*⁷ : il constatait ainsi que le nom même d'un art si noble provenait des muses. Même s'il développe ensuite les différentes théories sur les inventeurs de la musique, déjà masculinisés (Tubal, Pythagore, Orphée, Mercure...)⁸, le fait d'attribuer l'origine du mot à des êtres féminins lui confère une valeur symbolique significative, car « lorsqu'on a vu d'où vient un nom, on comprend plus rapidement sa valeur, parce que l'étude des réalités est plus facile une fois connue l'étymologie »⁹. Évidemment, il n'était ni le premier ni le seul à le faire. Bien avant, les représentations du monde ancien reliaient la poétesse grecque Sapho à l'invention du plectre¹⁰, mais l'extraordinaire diffusion de l'œuvre isidorienne dans toute l'Europe médiévale assura la postérité de cette généalogie féminine, du moins en théorie¹¹.

La légitimation académique qui découla des *Étymologies*, avec l'introduction de référents féminins, contribua à autoriser la pratique musicale

7 III – 15 – 1.

8 III – 16 – 1.

9 I – 29 – 1 – 2.

10 Iriarte 1997 : 19. Cette tradition se transmet au Moyen Âge par le biais de Christine de Pizan (Otero y Vidal 1990 : cap. XXX, 89). Sur une très belle miniature du *De Claris Mulieribus* de Boccace apparaît la poétesse de Lesbos jouant de la harpe dans une pièce où se trouvent sur une table un orgue portatif et un psaltérion, en parfaite allégorie de la musique (illustration reproduite dans Neuls-Bates 1996 : 31).

11 Par exemple, dans les royaumes médiévaux de la Péninsule ibérique. Le franciscain Juan Gil de Zamora (XIII^e siècle) note, dans son *Ars Musica*, plusieurs étymologies de « musique », mais il s'étend sur celle de l'encyclopédiste wisigoth : « Selon lui, musique provient des muses, parce que la tradition ancienne leur attribue la découverte des règles, le pouvoir des chants et la découverte de la modulation des sons » (cit. dans Cattin 1987 : 188). L'hypothèse selon laquelle Gil pourrait avoir connu personnellement l'éblouissante liturgie du monastère de Las Huelgas rend encore plus séduisantes les interprétations de chacun de ses textes où il fait référence à l'autorité musicale féminine. (Compte-rendu de Juan Carlos Asensio du livre *Medieval Liturgical Music of Zamora*, de Kathleen Nelson, *Revista de Musicología*. XXI/1, 1998, 326).

aux descendantes humaines de ces êtres fantastiques¹². Mais la plupart de ceux qui se sont penchés sur la question ne font référence qu'à des auteurs masculins, parvenant même à mettre cette généalogie en musique, à l'instar de J. Alanus (XIV^e siècle) dont le motet « *Musicalis scientia-Scientia laudabilis* » raconte dans son *duplum* une histoire en miniature de la musique, ordonnée chronologiquement¹³, exemple parmi d'autres de ces sources innombrables qui n'évoquent pas les muses¹⁴.

Cependant, cette affirmation d'une généalogie féminine a beaucoup à voir avec le magistère musical. L'invention d'un art dans l'Antiquité impliquait, en plus de sa découverte, sa transmission aux humains, car autrement il n'eût servi à rien. Muses, sirènes dimorphes et sibylles des oracles feraient donc partie de l'héritage grec (qui ré-élaborait des cosmogonies antérieures), ce qui autorisait la pratique musicale féminine, même si les codifications du mythe, et bien entendu sa transmission écrite, étaient l'œuvre des hommes : ces derniers minimisent et dénaturent le récit mythique pour le réduire à leurs propres paramètres de compréhension du monde¹⁵. Sur ce point, je défends une hypothèse applicable de manière générale à l'interprétation de toute période historique : en dépit de l'appropriation masculine d'une référence féminine, celle-ci continue à fonctionner d'elle-même et à être utilisée par des femmes, qui redonnent sens au même symbole à partir d'un autre point de vue (souvent à partir d'un ordre symbolique différent), comme le montre la polysémie de cer-

12 Cette pratique musicale féminine existait aussi dans l'Europe du VII^e siècle, malgré le peu d'informations que nous offrent à ce sujet les sources et toujours *sensu contrario*. Valerio del Bierzo s'en prend aux danseuses, selon lui luxurieuses, qui chantent pendant qu'elles "se livrent à une sensualité diabolique" (cit. par Fernández de la Cuesta 1989 : 174). Le Concile de Châlons nous informe des pratiques des groupes de femmes qui se réunissaient pour entonner des chansons obscènes et libertines (cit. par Várvaro 1988 : 138). La référence classique est ici le livre d'Otto 1981. Plus récemment, Marshall 1993.

13 Cit. par Gallo 1987 : 78.

14 Entre autres, Tinctoris dans sa préface à *Proportionale Musices* (ca. 1475).

15 Moi-même j'ai étudié la manière dont le patriarcat s'approprie la puissante figure symbolique de la Sybille pendant le Moyen Âge, processus également perceptible dans le domaine musical. Cf. Lorenzo 1998c.

tains personnages dans la culture occidentale. Le christianisme n'est d'ailleurs pas resté indifférent à la sédimentation symbolique sur plusieurs siècles de toutes ces références féminines et il a précipité l'acculturation de la tradition païenne des femmes musiciennes au travers de la figure de sainte Cécile, érigée en patronne de la musique¹⁶ recouvrant les mêmes symboles adaptés au nouveau paradigme. Il paraît intéressant de noter que ce type d'évolution s'impose aussi à d'autres traditions généalogiques d'origine masculine, comme celle qui fait du Christ / David un Orphée ressuscité¹⁷, mais qui ne parvient pas à s'imposer dans les arts plastiques avec la même force que sa concurrente. D'autre part, mais de façon également significative, la vierge Marie, reine des anges, est représentée de façon récurrente, dès la fin du XII^e siècle, entourée d'anges musiciens ou chanteurs (selon la tradition, il s'agit d'êtres sexuellement indéfinis, mais si douteusement orientés que certains les considèrent comme une réinterprétation musicale des anciennes muses)¹⁸. Si la figure symbolique féminine la plus puissante du paradigme chrétien est louée à l'aide de chants et d'instruments, autant dire qu'elle légitime une telle pratique ; ce phénomène est vérifiable aussi bien dans les textes consacrés à la gloire de la Vierge (les quatre-cents *Cantigas* à Marie d'Alphonse X, par exemple) que dans les textes profanes (la *senhor*, bien humaine, de la lyrique des troubadours). La force de la relation qui associe femmes et musique est à nouveau mise en évidence à travers ces manifestations à caractère religieux, qui mettent à profit des conjonctures nouvelles et encore mal étudiées ; ce parallélisme entre femmes inspiratrices et musique traduit peut-être aussi, à mon avis, une interprétation misogynne¹⁹.

16 Cette acculturation se produit à cause d'une lecture erronée de l'hagiographie de la sainte à une époque tardive. Comme le signale Rosario Álvarez, « cette erreur est à l'origine du paradoxe qui veut qu'une sainte qui désirait être sourde à la musique soit devenue sa patronne » (in *Las edades del hombre. La música en la iglesia de Castilla y León*, León, 1991, 287). Un historique de l'évolution de la figure de cette sainte dans l'iconographie occidentale dans Mirimonde 1974.

17 Panyagua 1994.

18 Ember 1987.

19 Comme je l'ai démontré dans Lorenzo 1997.

Cependant, dans le domaine mythique, les muses ne sont pas les seules figures féminines liées à l'origine de la musique. Le théologien Martin de Cordoue ose écrire dans un manuel destiné à Isabelle de Castille, avant qu'elle ne devienne reine *Catholique* : « Et les poètes disent d'elle [de Minerve] qu'elle fit les *albogues* avec l'os de la patte d'un oiseau. D'autres disent que ce ne fut pas avec un os, mais avec une canne qu'elle fit le premier instrument à cordes ; bien que, selon nos Écritures, Jubal ait été le premier à jouer de la cithare et de l'orgue »²⁰. Je crois percevoir dans cette dernière phrase un certain scepticisme résigné, introduit par la conjonction adversative *aunque* ; ce soupçon est confirmé par le contexte de l'œuvre à laquelle cette citation appartient, le *Jardín de nobles donzellas* (ca. 1467), manuel de conduite où une autorité significative est attribuée aux savoirs et aux activités des femmes²¹. Il y a donc là un auteur qui, dans la culture aulique castillane de la Renaissance, fait de la déesse Minerve la source de l'art et de l'enseignement musicaux : affirmation assez facile à maintenir à la lumière des informations de plus en plus nombreuses dont nous disposons sur le rôle musical des femmes dans ces cercles courtoisants²². Il ne s'agissait donc pas d'une proposition conflictuelle ou impossible à assumer par la société d'alors.

Une des plus belles citations que nous ayons pu trouver dans les préfaces des livres musicaux du Siècle d'Or est due à Hernando de Cabezón, qui, dans sa célèbre compilation *Obra de música para tecla...* s'étend sur ce sujet et se veut favorable aux muses :

[Les gentils] ont attribué à Mercure son invention [*i.e.* de la musique], et ils ont fait cœur et chapelle des neuf Muses, lesquelles auraient tant apprécié cet exercice que, tout en professant les arts et les sciences que nous appelons nobles, dont elles sont les inventrices, elles n'ont pris comme emblème que

20 Goldberg 1974 : 243.

21 Tous les *specula* qui furent écrits dans le contexte de la *Querelle des femmes* entre le XV^e et le XVI^e siècles dans la Péninsule Ibérique n'étaient pas misogynes. Un article intéressant sur cette question est celui d'Ana Vargas (Vargas 1998). Martin de Cordoue est l'un des auteurs que l'on pourrait considérer comme philoféminins ou caractériser à partir de l'expression que j'ai utilisée auparavant de « féminisme serein ».

22 Lorenzo 1998a : 161-172.

les seuls instruments musicaux, par lesquels elles sont connues, et on a appelé cela musique, comme quelque chose leur appartenant en propre. Et si ces preuves paraissent fabuleuses, il faut regarder l'origine et le fondement de tout cela, qui fut l'extrême astuce du démon, lequel, prétendant être Dieu pour les gentils, ne sut trouver un meilleur déguisement pour ses mensonges que l'usage de cet art divin, couvrant par la musique les réponses qu'il donnait aux oracles avec l'aide des Sibylles, lesquelles, pour paraître divines, les donnaient en vers et chantées, comme Virgile.²³

Piètra destinée que celle des sybilles ; par contre, plus loin dans le texte, parlant de la capacité de la musique à sortir les hommes d'eux-mêmes pour les rendre plus proches de Dieu, Hernando de Cabezón donne cette interprétation des sirènes :

Et si je ne me trompe point, Homère voulut exprimer cela sous la figure des Sirènes, dont le chant conduit les hommes à s'oublier d'eux-mêmes, bien que communément cela soit interprété de façon tout à fait différente.²⁴

Ces légitimations du travail culturel accompli par les femmes en relation à la musique sont intéressantes car elles seront occultées à nouveau pendant le XVII^e siècle. Seul Nasarre reconnaîtra la relation étymologique muses-musique, mais en la minimisant, en accord avec la misogynie dont il fait preuve tout au long de son œuvre théorique²⁵. Loin de l'ontologisme étymologique isidorien, l'origine du vocable « n'est guère qu'une curiosité »²⁶.

23 Anglès 1982 : 16.

24 Anglès 1982 : 17. Comme l'exigeait la tradition, il se trouve aussi dans la nécessité de recueillir le récit de l'origine de la musique par Jubal, qui figure dans la Genèse IV-21 (Anglès 1982 : 19).

25 Zaldívar 1992. D'autres auteurs plus tardifs ont dit l'importance de cette relation muses-musique-femmes, mais ils la déchiffrent à travers une interprétation simplificatrice et typiquement patriarcale qui désactive le pouvoir symbolique du récit mythique. Asenjo Barbieri disait en 1869, dans une conférence intitulée *La musique et la femme*, en se référant aux Muses : « cette personnification faite par les Grecs prouve en elle-même, de façon poétique et éloquente, la relation qui existe entre l'art divin de la musique et le cœur tendre et passionné d'une femme » (Casares 1994 : 287).

La musique, entre l'*ars* et l'*artificium*

L'art musical avait au Moyen Âge, grâce aux codifications boéciennes, deux versants, théorique et pratique, séparés radicalement. Le *musicus* s'occupait de la partie théorique (*musica mundana, musica humana*) ; le *cantor* s'occupait de la pratique (*musica instrumentalis*). Dès lors, les règles musicales de la composition, construites à partir d'intervalles et de proportions, devinrent un secret auquel seuls certains avaient accès. Le son était nettement moins important ; après tout, l'homme ne percevait pas non plus la musique magnifique produite par l'univers ou par le corps humain lui-même²⁷. La musique interprétée, activité manuelle qui n'est pas de l'*ars* mais de l'*artificium*, devient alors l'attribut de gens de basse extraction, en stricte application platonicienne de la théorie, car le musicien est celui « qui a acquis la science du chant assimilée rationnellement, guidé par la réflexion, et sans connaître l'esclavage de la pratique »²⁸. Cette théorie donne une idée de la piètre estime dans laquelle, pendant près de mille ans, ont été tenues les femmes qui chantaient ou qui avaient une pratique instrumentale : en leur déniaient les connaissances théoriques, les institutions médiévales les limitaient à la simple interprétation de la musique. Mais là encore s'offre une possibilité de magistère qui consiste à transmettre les connaissances techniques nécessaires à l'interprétation. Au-delà de l'écueil élitiste de Boèce, il reste des espaces, féminins ou féminisés, où les femmes ont accès au magistère musical et enseignent aux autres femmes, et même à des hommes : des espaces que les femmes ont certes dû défendre, car l'opinion des Pères de l'Église était largement opposée à l'utilisation des instruments musicaux, et aussi parce que cette

26 Ramos 1997 : 236.

27 Page 1997.

28 BOETIUS, *De institutione musica*, lib. I, cap. XXXIII, cit. par Fubini 1997 : 94. De façon plus grossière, bien que plus rythmée, Guido d'Arezzo expose la même interprétation : « Musicorum et cantorum magna est distantia / isti dicunt, illi sciunt quae componit Musica / Nam qui facit quod non sapit, diffinitur bestia » (Une grande distance sépare chanteurs et musiciens ; ceux-ci disent, les autres connaissent ce qui compose la musique. Car celui qui fait ce qu'il ne sait pas faire est traité de bête). Cité par Rowell 1990 : 71.

période du christianisme fut la première à produire une vraie systématisation de la misogynie, abandonnant l'esprit égalitaire des Évangiles. Dans sa lettre 197, où il conseille Laeta à propos de l'éducation de sa fille, saint Jérôme indique qu'elle doit être « sourde aux instruments, ignorante de la flûte, la lyre, la cithare... qu'elle se plaise en compagnie d'une amie sérieuse, ni belle ni vaniteuse, et qui ne chantera pas de belles chansons d'une voix douce ... »²⁹.

Tel est donc le cadre doctrinal où les femmes doivent agir pendant une période qui s'étend de la Patristique au Concile de Trente : d'une part, la condamnation au silence émise par l'apôtre Paul dans l'Écriture Sainte (« Mulieres in ecclesia taceant »). D'autre part, l'imposition de la surdité. Heureusement, toutes les femmes ne restèrent pas sourdes ou muettes et on peut mettre en évidence certains espaces de leur résistance.

Les cloîtres : espaces de création et de liberté

Dans les monastères médiévaux, le temps et l'espace étaient fortement remplis de signification en tant que supports de la vie des religieuses. Les deux paramètres étaient liés au culte de Dieu et s'articulaient à travers la liturgie, médiation idéale entre le monde terrestre et la divinité transcendante.

L'office divin était la principale obligation des religieuses, celle qui leur prenait le plus de temps. Il s'agissait de moments où la communauté se réunissait pour élever vers Dieu sa prière collective à haute voix, élévation dont la métaphore était l'élévation du ton vocal avec le chant ou la *cantilación*. Pour les mentalités d'aujourd'hui, l'*opus Dei* consistait à faire de la pratique musicale pendant une grande partie de la journée, car c'est ainsi que s'exprimait l'oraison de la communauté. La prière dans le chœur impliquait l'interprétation musicale, imitation de la tâche du *cantor*, à plus forte raison dans des monastères où l'égalitarisme que prônait la règle bénédictine avait abrogé les différences entre les tâches artisanales et intellectuelles (*ora et labora*)³⁰. Or ce mot de *cantor* resta associé à la personne

29 Querol 1964 : 160.

30 Page 1997 : 75-76.

chargée de diriger les chants de l'office, de donner les entrées...³¹ La Règle ne donne aucune autre information sur les responsabilités de celui qui remplissait cette fonction qui, en tant que telle, n'y est mentionnée qu'une seule fois³². Nous savons, par contre, que les « cantores » étaient désignés par l'abbé (ou l'abbesse) parmi ceux qui avaient les qualités suffisantes pour faire l'édification des auditeurs³³.

Les religieuses musiciennes

Le métier de *cantora*³⁴ fut donc créé très tôt, même si nous n'avons pu, pour l'instant, trouver de références antérieures au XIII^e siècle (avec nom et prénom) qui informent sur l'existence réelle de ces religieuses musiciennes. Rappelons que pour cette époque, la principale source d'information est constituée par les *escatocolos* des chartes notariales, nous ren-

31 À cette personne sont destinées les lettres significatives qui sont notées dans les manuscrits accompagnant les neumes, ou bien dans un sens mélodique (l=levate, a=altius), ou bien avec un sens rythmique (t=tenete, c=celeriter) etc. (Cardine 1994 : 145-147) ; ainsi que des commentaires qui se glissent dans le texte, souvent dus aux copistes, comme dans le Codex du monastère de Las Huelgas où apparaissent des expressions qui guident les chanteuses : « chantez-moi avec la tendresse que me donna Iohan Rodrígues » (f. 106v) ; ou directement les défient : « je suis très beau, mais tous ne savent pas me chanter » (f. 108r), « vous qui savez peu ne me chantez pas car vous allez faire erreur ; je suis difficile à chanter ; vous qui ne me connaissez pas encore, vous vous tromperez ; d'abord il faut m'apprendre car l'improvisation est vouée à l'échec » (f. 140 v), etc.

32 Les autres mentions sont exprimées différemment (« qui cantat », « a cantate »). Règle de Saint Benoît IX, 6-7 : « Deux de ces répons se disent sans gloria, et dans celui qui suit la troisième lecture, celui qui chante dit gloria. Tous se lèveront immédiatement quand le cantor commencera le gloria » ; XI, 3 : « mais seulement dans le quatrième répons celui qui le chantera dira gloria ». Quand la Règle a été composée, l'abbé avait encore un certain rôle musical, entonnant les premiers hymnes mentionnés par la Règle (XI, 8, 10).

33 Règle de Saint Benoît XLVII : « De significanda hora operis Dei ».

34 Dans la documentation latine apparaît d'habitude le mot de « cantora » ou « cantor ». D'autres expressions (« cantore », « cantrix », « precentrix »), même si elles existent, sont beaucoup plus rares dans les royaumes hispaniques. Nous avons choisi de laisser le mot 'cantora' en espagnol dans le texte, car le mot français 'chanter' n'a pas de féminin ; par ailleurs, *cantora* était le terme latin utilisé à l'époque (NdT).

dant dépendants des collections notariales, sources souvent fragmentaires et incomplètes. Cette quête s'avère d'autre part décevante, car la seule information qu'elle nous apporte est au mieux le nom de la *cantora*, consigné sur le monotone registre notarial de signataires ou témoins. Néanmoins, le fait que la donnée la plus ancienne dont j'aie connaissance provienne du monastère cistercien de Las Huelgas de Burgos est symptomatique ; en effet, autour des illustrissimes résidentes de cette abbaye se développa une vie luxueuse, qui se traduisit par une liturgie très riche et élaborée, dont le témoignage peut être le très fameux Codex polyphonique qui, aujourd'hui encore, est gardé derrière les murs austères de la clôture. L'importance de la liturgie nécessitait une responsable qui s'y consacrait exclusivement. Nous savons ainsi que l'abbesse Sancha García, récemment désignée, renonçait en 1204 à sa charge de *cantora* pour accéder à la dignité la plus haute : celle d'abbesse³⁵. Cette date isolée a encore plus de signification si on la met en relation avec la fondation du monastère, à peine quinze ans auparavant, et souligne la nécessité de cette charge, sûrement instituée dès les premiers jours de la vie monacale dans la fondation royale de Las Huelgas.

Quatre ans seulement séparent cette première référence hispanique d'une deuxième au monastère bénédictin de Carrizo, à León : dans un document de 1208 apparaît comme garante la « *cantora domna Sophia* »³⁶. En 1212, dans une longue liste de garantes de deux donations (en fait, un vrai catalogue de métiers monastiques) (...) apparaissent, en cinquième position, la dite *cantora* Sophia et, en dixième, « *Maria Froile, subcantore* »³⁷. Ce besoin précoce d'une adjointe montre les problèmes que pourrait connaître une personne qui accomplirait cette tâche seule. On retrouve encore la *cantora* à ce poste en 1229³⁸, tandis que les références à Maria Froile et à la *subcantoria* disparaissent de la documentation. Encore en 1235, doña Sophia appose sa signature sur un contrat entre l'abbesse et des particuliers à propos d'une maison, mais son nom

35 Anglès 1931 : II, xi.

36 Casado 1983 : 96, doc. 83.

37 Casado 1983 : doc. 88-9.

38 Casado 1983 : 192, doc. 175.

n'est plus accompagné d'une quelconque fonction (...) ³⁹. Un document d'échange entre Alphonse IX et le lieutenant de Lena (avril 1209) nous apprend que Maria Sancho occupait le métier de *cantora* au monastère de San Pelayo (Asturies) ⁴⁰. Onze ans plus tard, elle continuait à exercer le même métier ⁴¹. On peut mentionner aussi un autre monastère du Léon, également bénédictin, celui de Santa María de Carvajal, où exerce une autre *cantora* en 1213. Désormais, bien qu'intermittentes, les références seront de plus en plus abondantes.

Nous ne connaissons pas l'ordre hiérarchique *réel* des différentes fonctions d'un monastère, exception faite, bien sûr, de celle d'abbesse (quand elle existe) et de prieure (dans la Règle bénédictine les deux fonctions sont équivalentes et représentent les postes « supérieurs », un/e *primum/la inter pares*). Quelques auteurs, emportés par un certain enthousiasme mais aussi avec un solide bon sens, donnent une grande importance à la *cantora* ⁴², la situant juste au-dessous de la prieure ⁴³, au troisième rang de la hiérarchie monastique. Or, nous ne pourrions déceler l'importance des différentes charges qu'après avoir réalisé de façon systématique des études monographiques sur les *cursum honorum* des nonnes dans leurs monastères respectifs. En l'absence d'études de ce genre, nous pouvons évoquer quelques exemples provenant du monastère cistercien de San Clemente (Seville). Le curriculum vitae de sœur Beatriz González de Valdés montre que cette femme fut d'abord *cantora*, tâche qu'elle partagea avec celle de la sacristie entre 1456 et 1458 ; en 1468, elle réapparaît dans les *escatocolos* en tant que *cantora* (sans autre attribution), après avoir figuré en 1466 comme *cantora* et majordome ; en 1475, elle devient sous-prieure et finalement arrive au sommet de la hiérarchie de San Clemente en 1480,

39 Casado 1983 : doc. 200.

40 Fernandez 1978 : 99, doc. 45.

41 Fernández 1978 : 115, doc. 55. La référence suivante date de 1230, quand doña Miasol prend en charge la chapelle musicale.

42 Anglès 1931 : II, xi.

43 Il est vrai que cette affirmation provient d'un spécialiste de la musique à Las Huelgas de Burgos, monastère atypique où la liturgie, et par conséquent le chant, avaient un éclat particulier.

quand elle est nommée abbesse⁴⁴. Autre exemple, María de Ayala a un parcours encore plus significatif : religieuse en 1492 et majordome en 1496, elle figure comme *socantora* dans plusieurs documents de 1500, 1504, 1505, 1507 et 1508 ; elle atteint la *cantoria* en 1513, pour devenir sous-prieure entre 1514 et 1519 ; après une courte période où nous perdons sa trace, elle signe en tant que prieure entre 1523 et 1524⁴⁵.

Les monastères ont toujours été des lieux où l'on enseignait, de façon plus ou moins codifiée ; dans les institutions régulières féminines, le magistère s'exerçait depuis des temps reculés *entre femmes*, et les savoirs se transmettaient d'une génération à l'autre, les religieuses étant amenées à cette transmission interne par la clôture qu'on essaya de leur imposer, sans succès, pendant tout le Moyen Âge. Au monastère catalan de Santa María de Vallbona (cistercien), il y avait depuis le XII^e siècle une école de moniales et, sûrement, un *scriptorium*, dirigés par des femmes⁴⁶ ; on y a trouvé des preuves documentaires de la pratique polyphonique⁴⁷. Les novices apprenaient principalement la lecture, le chant et la liturgie ; leur éducation était à la charge de la maîtresse des novices, qui les formait aux observances monastiques. Si elles n'avaient pas de connaissances de musique, comme c'était souvent le cas, elles avaient une autre préceptrice, la *cantora*, qui se chargeait de leur transmettre les rudiments de son art spécialisé pour exalter la dignité de la prière. La *cantora* avait une double fonction : diriger toutes les activités relatives au chant pendant la célébration de l'office religieux⁴⁸, et celle qui nous intéresse le plus, exercer une mission de magistère par rapport au reste de la communauté (...). Elle approfondissait l'enseignement musical dans un groupe réduit de sœurs,

44 Borrero 1991 : 142. Mais pour peu de temps, puisque dans deux documents de 1481 et 1486 elle apparaît à nouveau comme prieure. Mais cette problématique se situe hors de notre champ d'étude.

45 Borrero 1991 : 144. Ana de Coronado semble occuper les fonctions qu'ensuite occupa María de Ayala. Le *cursus* de Ana de Ayala, déduit des *escatocolos*, est le suivant : religieuse (1492), *cantora* (1507-9), sous-prieure (1513), prieure (1519-1520) et, finalement, abbesse (1521).

46 Gómez Muntané 1991 : 178.

47 Gómez Muntané 1989-90.

les mieux douées pour le chant, un noyau musicalement lettré auquel revenait le poids de l'exécution des mélodies. Ces petits groupes seront à l'origine des chapelles musicales qui se créeront dans chaque monastère ; on remarque cependant que dans certains monastères ordre était donné de former au chant et à l'office religieux toutes les nonnes dont l'intelligence le permettait⁴⁹. Puisque la principale lecture d'apprentissage était constituée par les Règles respectives de chaque ordre monastique, on peut légitimement supposer que les livres sur lesquels elles apprenaient le sol-fège, la notation... étaient les livres de chœur, dont la plupart sont encore gardés *in situ*⁵⁰. Le mépris de la recherche universitaire à l'égard des œuvres créées ou re-crées dans les groupes féminins a provoqué l'absence presque totale d'études sur les codex et manuscrits que les religieuses utilisaient⁵¹.

48 « (...) elle dirige le chœur, apprend à chanter, donne le ton, mais elle peut aussi faire plus, veiller à la bonne tenue du chœur, y répartir les places, organiser l'ordre des lectures, garder les livres liturgiques, contrôler leur bon état et leur remplacement », Parisse 1983 : 124-125. « Organiser le chœur, nommer des solistes, choisir les chants corrects pour chaque célébration liturgique, établir l'organigramme des tours de rotation hebdomadaire et monter la musique pour chaque célébration, comme les jours des saints locaux », Bagnard Yardley 1987 : 20.

49 Rodríguez Núñez 1993 : 157. Ce souhait d'instruction n'était pas pris en compte dans le cas des illettrées (généralement, des sœurs externes ou converses), qui devaient se contenter avec la prière d'un nombre déterminé de Paternoster. En 1500 il fut disposé qu'au moins les deux tiers des *freilas santiaguistas* devaient être aptes à lire et chanter au chœur (Echaniz 1992 : 211).

50 Comme le fameux Codex Polyphonique de Las Huelgas (Burgos), copié jusqu'en 1300, une des plus précieuses sources musicales médiévales.

51 Il n'y a pas de catalogues généraux (l'exception la plus proche de la période médiévale est celui de Vicente 1989). Dans cette pénurie émerge l'indispensable Codex de Las Huelgas, auquel est dédiée l'étude monumentale de Higiní Anglés (1931). Le précieux manuscrit a été réédité plus récemment par Gordon Anderson. Actuellement Juan Carlos Asensio (pour la partie musicale) et moi-même nous préparons une troisième version avec la première traduction des textes dans leur intégralité, dans la collection Patrimonio Musical Español. Cette source exceptionnelle a été aussi l'objet d'un Symposium International : *El Códice de Las Huelgas y su tiempo*, dont on peut trouver les Actes dans la *Revista de Musicología* XIII/2 (1990). Récemment, le grégorieniste Herminio González Barrionuevo a soutenu sa thèse doctorale, *El códice polifô-*

La *cantoria* va atteindre une importance centrale dans l'organigramme du monastère, en cohérence avec la liturgie elle-même fédératrice. Pour comprendre ce processus, il faut abandonner la période qui nous occupait jusqu'à présent et nous intéresser aux siècles postérieurs. C'est un fait incontestable que, du XVI^e jusqu'au XIX^e siècle, et pratiquement dans tous les Ordres monastiques féminins, les aspirantes montrant des connaissances musicales seront exemptées du paiement de la dot, même au moment où celle-ci devient obligatoire et source principale de financement des monastères féminins⁵². Cette possibilité facilitait l'accès à la vie conventuelle de femmes musiciennes qui allaient faire profession soit comme *cantoras*, soit comme instrumentistes, en apportant parfois leurs propres instruments. Très fréquemment, elles entraient en tant qu'organistes ou bien comme joueuses de harpe ou de basse ; ces nonnes non « dotées » assuraient donc le magistère musical de la communauté à laquelle elles s'incorporaient⁵³. En fait, la plupart d'entre elles prenaient l'engagement *sine qua non* d'enseigner le chant ou le solfège, ou l'interprétation d'un instrument musical (ou de plusieurs)⁵⁴, en plus de la direction chorale. Dans le chœur, et pendant l'exécution des chants, elles avaient seules la responsabilité de corriger les chanteuses⁵⁵. Mais cette responsabilité – chanter, diriger et accompagner pendant l'office, enseigner et répéter avec les nouvelles générations de novices pendant le temps de

nico de Santa Clara la Real de Carrión de los Condes. Antología de obras para la misa y el oficio, copié en 1633 (compte-rendu dans la *Revista de Musicología*, XXI/1, 1998, 291-295). Sur ce même Codex : Aguirre Rincón 1997.

- 52 Lorenzo 1998a : 127-132. Un traité de 1699, le *Claro espejo de religiosas* de Fray Luis Lozano, affirmait : « En aucune autre façon les religieuses ne peuvent recevoir sans dot une novice en tant que religieuse de chœur, même avec le consentement de toute la communauté, à moins qu'elle ne soit admise comme chanteuse, musicienne ou organiste », Olarte, 1992 : 280, n.9.
- 53 Quelques exemples du XVII^e siècle : 1614 au monastère dominicain de Santa Ana (Murcia) ; 1662 au monastère bénédictin de San Pelayo de Antealtares (Santiago de Compostela). D'autres dans Lorenzo 1998.
- 54 À titre d'exemple, on dit d'Antonia San José, une aspirante à l'admission au monastère de bénédictines de Valfermoso, à La Alcarria, au milieu du XVIII^e siècle, qu'elle est « musicienne et organiste, capable d'enseigner le chant aux novices et *juniores* qui sont aujourd'hui [au couvent] ou y seront à l'avenir », Medina 1996 : 367.

loisir – devait être une tâche éprouvante que toutes n'ont pas supportée, quitte à payer leur dot *a posteriori*, après démission⁵⁶. L'énorme considération dont jouissaient ces maîtresses de chant dans certains monastères se traduisit par l'attribution d'un salaire annuel, en plus de « *cama, hábito y celda compuesta* » (lit, habit et cellule double) pour les répétitions, c'est-à-dire, avec une ample antichambre où maîtresse et élèves pouvaient se réunir pour travailler⁵⁷. Si le couvent manquait de personnes compétentes, il devait faire appel à des maîtres(ses) de l'extérieur qu'il fallait rétribuer aussi, comme au monastère de la Madre de Dios de Constantinopla (Madrid), qui dut payer six ducats à une certaine doña Francisca qui « *resta au couvent pour former les chanteuses* »⁵⁸.

Mais au-delà de cet apprentissage des religieuses elles-mêmes, les monastères féminins furent aussi des espaces de transmission des savoirs et des connaissances en matière musicale aux filles des familles aisées qui y allaient pour se former et apprendre. Alors que la fondation des Collèges ou des Universités offrait une alternative éducative aux fils des familles nobles (...), l'interdiction faite aux femmes d'accéder à ces centres d'enseignement sécularisés entraîna pour les couvents, lieux d'échange, d'expériences et de savoirs entre femmes, le maintien de leur rôle antérieur. La musique n'a pas été une exception. Dans un monastère de Clarisses de Tolède, on enseignait le chant dès le XIV^e siècle, aussi bien aux nouvelles religieuses qu'à des étudiantes nobles⁵⁹, et cela en dépit des réticences ini-

55 Au XVII^e siècle, un évêque avertissait : « Si une religieuse se trompe pendant le chant elle sera seulement corrigée par celle qui en a fonction, qui corrigera seulement les erreurs impossibles à dissimuler », Medina 1996 : 222.

56 Comme doña Micaela de Lemos, religieuse dominicaine à Valdeflores de Viveiro (Lugo), qui en 1710 apporta à la communauté 800 ducats en qualité de dot pour pouvoir rester au couvent, dot qu'elle n'avait pas apportée à son entrée en tant que *cantora* et organiste, in Rodríguez Nuñez 1994 : 42.

57 C'est le cas d'une nonne qui entra sans payer le dot en 1799 au couvent de Santa Clara de Palencia, « en raison de son métier de chanteuse ». Cette femme, en plus, apporte un monocorde, une *vihuela* et un violon, et on lui accorde 55 réaux à l'année pour son travail, in Virgili 1990 : 225.

58 Baade 1997 : 230.

59 Pérez de Tudela 1994 : 490.

tiales de l'Ordre à l'interprétation chantée des offices⁶⁰. La notice suivante, qui fait référence au monastère jacobite de Sancti Spiritus, à Salamanque, date de 1500 :

L'habitude que dans les monastères de nonnes, des filles y soient élevées, dont quelques unes seront après de bonnes religieuses, et que pendant leur enfance elles apprennent à lire, à chanter et les bonnes habitudes pour plus tard rester en religion, doit être tolérée pour l'instant si cela se fait avec modération et si elles ne sont pas trop nombreuses⁶¹.

Il a été signalé plus haut que les besoins de la pratique musicale des religieuses impliquaient que la maîtresse de chœur, en plus du chant, devait connaître et enseigner l'utilisation de quelques instruments d'accompagnement pour la liturgie. On sait que l'orgue fut l'instrument le moins contesté par la hiérarchie quand il s'agissait d'appuyer les voix, spécialement dans la polyphonie. Nous avons trop de références aux religieuses organistes pour les considérer comme une simple anecdote. À la fin du XV^e siècle, dans le couvent de Sancti Spiritus déjà signalé, une religieuse joue d'« un orgue en bois du chœur, de très bonne qualité »⁶². À partir du XVI^e siècle, ces références seront constantes, complétées parfois par des informations supplémentaires très intéressantes. Dans le monastère dominicain de Valdeflores de Viveiro, à Lugo, la *cantora* et organiste devait donner une heure de cours de chant par jour à toutes les novices et nonnes qui avaient fait profession depuis moins de quatre ans. Un siècle plus tard, au XVIII^e siècle, la maîtresse de chapelle franciscaine de Santa Clara de Palencia avait l'obligation d'enseigner, obligation qui comprenait deux heures d'étude et d'exercice, et l'adaptation musicale des *villancicos** et autres pièces du répertoire aux besoins de la chapelle.

60 Cette interdiction reste encore un point non éclairci par la recherche. La confusion est due aux mots mêmes que sainte Claire emploie dans sa Règle, de 1253, où elle indique que l'office divin doit être lu sans chant. Pour une hypothèse sur ce point, voir Lorenzo 1998a : 113-122.

61 Echániz 1992 : 209.

62 Echániz 1992.

* Chansons traditionnelles et populaires, à thématique souvent religieuse. [N.d.T.]

Mais l'orgue, instrument-roi, ne résonnera pas seul dans les monastères féminins à partir du XVI^e siècle : des harpes, des psaltérions et des bassons accompagneront aussi le plain-chant ou le chant figuré, soit en soutenant les voix, soit avec une importance plus grande dans les pièces interprétées *alternatim*⁶³. Parallèlement, la pratique instrumentale des religieuses ne s'est pas limitée à l'expression liturgique : tout comme les femmes jongleurs du XII^e siècle, elles ne dédaignèrent pas les chants profanes et les instruments traditionnels, extra-liturgiques bien sûr, tels que guitares, violes, violons, percussions diverses et simples, etc. Cet ensemble d'instruments supposait des interprètes pour les jouer, et aussi pour transmettre leurs connaissances, puisque les instruments, même entrés au couvent comme dot, y restaient généralement comme patrimoine de l'institution, à la disposition des générations suivantes. Faute de preuves documentaires, on peut supposer que cette transmission de connaissances se faisait dans le cadre d'une relation directe entre l'enseignante et ses élèves, dont l'acquisition des premiers rudiments techniques précédait vraisemblablement l'entrée au couvent. La scène transmise par Ana de Jesús à propos de Teresa de Ávila, au cours de son procès en béatification, est très parlante à ce sujet :

Particulièrement, quand la nuit de Noël elle chanta l'Évangile de saint Jean pendant les matines, son chant résonna comme de la musique céleste, alors qu'elle n'avait pas naturellement une belle voix. Pendant ces fêtes, elle se livrait à de nombreuses réjouissances, elle composait des paroles pour des chansonnettes et elle nous les faisait interpréter avec allégresse et solennité. Les personnes sombres et les prières coincées, comme elle les appelait, la fatiguaient⁶⁴.

(...)⁶⁵

63 Lorenzo 1998a : 122-126.

64 *Santa Teresa y su tiempo*, Madrid, Comisaría general de Exposiciones-Dirección General de Bellas Artes-Ministerio de Educación y Ciencia, 1970, pieza 269, p. 123.

65 Faute de place, la rédaction de *CLIO HFS* a supprimé le point intitulé « Quelques remarques inévitables sur Hildegarde de Bingen ».

Exercices de solfège et livres de théorie

Il est difficile de connaître exactement le niveau de connaissance musicale des religieuses médiévales, comme la qualité d'interprétation atteinte au sein des espaces monastiques (ceci étant d'ailleurs valable aussi pour les communautés masculines). On ne trouvera donc ici qu'une ébauche du long et beau chemin qu'il nous reste à parcourir.

En raison même de leur nature, les matériaux pédagogiques utilisés par les maîtresses médiévales pour enseigner la musique ont disparu ; nous savons que l'invention et l'extension de la notation musicale (spécialement avec la diastématique) firent changer radicalement la façon de comprendre la musique et aussi son enseignement, qui ne dépendait plus de la seule mémoire comme moyen de conserver les mélodies. Mais l'adoption d'un système de notation de plus en plus complexe et codé, qui requérait une solide formation pour être correctement interprété, a permis d'exclure les femmes de cette interprétation, puisqu'elles ne disposaient pas de l'instruction nécessaire.

Comme aujourd'hui, arriver à interpréter correctement une partition requérait un entraînement long et progressif. Comme aujourd'hui, les débutant(e)s devaient affronter des exercices vocaux à finalité pédagogique. Nous connaissons certains de ces *exercitia vorum* de la région d'Europe centrale, pour une seule voix, écrits à partir du XII^e siècle⁶⁶. Il s'agit d'exercices syllabiques parfois très longs et d'une grande virtuosité, avec des amplitudes qui dépassent les deux octaves, une abondance d'échelles ascendantes et descendantes, des pratiques de solmisation... ; les religieuses, aspirant à la fonction de chanteuses, ont vraisemblablement pratiqué des exercices similaires, mais ces exercices devaient être notés sur des supports périssables et sans autre fonction que conjonctuelle, raison de leur rareté dans les archives d'aujourd'hui. Remarquons que l'on a conservé un psaltérium du monastère bénédictin de Werwhell avec un exercice vocal destiné aux religieuses, mais celui-là appartenait à un système mélodique plus réduit (basé sur l'hexacorde), à vocation pédagogique et non artistique⁶⁷.

66 Trois bons exemples dans Huglo 1995 : 117-123.

67 Bagnall 1987 : 23.

De fait, les *cantoras* comprenaient donc les neumes, et assez pour les transmettre à leurs compagnes spécialement prédisposées au chant ; il ne s'agit pas seulement ici du chant monodique : d'après cet apprentissage, la pratique de ce qu'on appelait alors chant d'orgue est évidente. Au folio 154 verso du Codex polyphonique de Las Huelgas, nous trouvons une pièce beaucoup plus innovatrice que les autres, qui n'a pas d'équivalent en Europe⁶⁸. Il s'agit d'un exercice de solfège sous forme de *conductus* à deux voix, dont la nouveauté réside dans la polyphonie. Nous connaissons sa finalité pédagogique car, avant le texte proprement dit de la composition (assez confuse, d'ailleurs), est indiquée pour les deux voix la diction des noms des notes : « [F]a fa mi fa mi re mi ut mi sol re mi ut fa fa fa re fa fa re ut re mi ut re mi » et « [U]t re mi ut re mi ut mi re fa mi sol fa la sol ut fa fa ». Autre particularité de la notation qui fait de ce document une pièce à part : il est le seul des 188 folios du Codex écrit à deux colonnes (une pour chaque voix), probablement pour faciliter la lecture des débutantes, ce qui laisse supposer qu'il a été inséré dans la partition à un moment différent de la rédaction de l'ensemble.

À partir du XVI^e siècle, avec l'essor des ouvrages imprimés, les traités théoriques de musique sont distribués à un public beaucoup plus vaste que celui qui pouvait y accéder à travers les copies manuscrites. Le cas de Juan Bermudo, qui publie deux traités didactiques musicaux, est intéressant : en 1549 il publie *El libro primero*, pour les hommes (même si cela n'est pas dit clairement) ; le second, *El arte tripharia* (1550), expressément destiné au monastère de Clarisses de Montilla (Cordoue) est clairement une réduction du premier à l'essentiel (un tiers du volume du traité *sérieux*)⁶⁹. Après Bermudo, on connaît mieux les opinions brutalement misogynes de certains théoriciens postérieurs tels que Cerone, Nasarre ou Correa de Araujo⁷⁰. Le premier exprime son souhait de faire interdire aux femmes laïques la pratique de la musique, bien que dans un autre frag-

68 Fac-similé dans Anglès 1931, vol. II.

69 Annoni 1993 2.210-2-228.

70 Lorenzo 1998. Les sources transcrites et regroupées dans Zaldívar 1992.

ment il féminise la pratique musicale, dans le but de la dénigrer⁷¹. Correa, le génial organiste, s'attaque impitoyablement à ses collègues interprètes des couvents féminins⁷². La prise de position de l'Aragonais Pablo Nasarre est encore plus grave, car dans son livre *Escuela música* il compare la formation que doivent recevoir les filles qui voulaient entrer en religion à celle des aveugles « et des individus qui apprennent pour s'amuser »⁷³. Autrement dit, les femmes se voient dénier l'accès à l'instruction musicale ; par ailleurs, celles qui y avaient accès sont formées pour pratiquer une musique sans ambitions et sans accéder à la composition ; enfin, les commentateurs attribuent à la nature féminine cette incapacité musicale et fournissent de nouveaux arguments à la délégitimation des femmes musiciennes.

Pourtant, il serait inutile de se désespérer devant l'absence de sources. Mieux vaut rappeler que, contemporaine de ces critiques, vivait et composait la première femme espagnole dont on conserve une preuve matérielle de l'activité créatrice, sous la forme d'une *tablatura*. Elle s'appellait Gracia Baptista. On sait qu'elle était religieuse et que son hymne *Conditor alme* fut inclus, reconnaissance de son autorité, dans le premier volume (et malheureusement le seul des sept qu'il avait prévus initialement) de l'anthologie musicale de Luis Venegas de Henestrosa (*Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, 1557), à côté de maîtres de l'importance de Cabezón, Mudarra ou Narváez⁷⁴. En dépit de la méconnaissance des don-

71 « Les uns disent que le chant est un métier de sacristains et de moines, et non de chevaliers et de nobles gens. Les autres affirment que c'est une récréation nuisible pour les hommes courageux. Il y en a d'autres qui disent que c'est un exercice propre aux femmes et aux personnes efféminées et paresseuses », Ramos 1997 : 237.

72 Il les qualifie violemment de paresseuses, ignorantes et mauvaises musiciennes. Il oublie qu'il y avait aussi des nonnes qui brillaient par leurs qualités de musiciennes au dire de leurs propres contemporains, comme Bernardina Clavijo, de laquelle Vicente Espinel écrit dans *Vida del escudero Marcos de Obregón* : « ... l'enfant, qui est maintenant nonne à Santo Domingo el Real [de Madrid], est un prodige du clavier et de la harpe » (Rubio 1983 : 69-70). La tradition fait de Vicente Espinel le premier à ajouter à la guitare un cinquième ordre, ce qui indique qu'il avait des connaissances musicales et souligne l'intérêt de son commentaire. López-Calo 1983 : 199.

73 Il parte, libro IV, capítulo 19.

74 Lorenzo 1997. Sur les circonstances qui ont contribué à rendre invisible cette œuvre initiatique, voir Lorenzo 1998d.

nées biographiques la concernant, nous proposons de considérer que Gracia Bautista a pu être la *cantora* de son monastère, et donc sa maîtresse de musique ; il s'agit, de toutes manières, d'une musicienne à laquelle on peut supposer un talent au moins comparable à celui des grands noms de la musique hispanique de la Renaissance, à côté desquels elle figure dans l'anthologie de Venegas, devenue aujourd'hui une source historique, une source musicale et un maillon d'une généalogie qui reste encore à faire (...).

Traduit de l'espagnol par Mercedes Yusta

Bibliographie

- AGUIRRE RINCÓN Soterraña, 1997, « El manuscrito polifónico de Santa Clara de Carrión de los Condes: un reperto para un convento », in *Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología. La investigación musical en España: estado de la cuestión y aportaciones. Revista de Musicología*, XX/1 (1997), pp. 185-198.
- ANDERSON Gordon A., *The Las Huelgas Manuscript, Burgos, Monasterio de las Huelgas*, Corpus Mensurabilis Musicae 79, Hänssler Verlag, American Institute of Musicology, 2 vols.
- ANGLÈS Higini, 1931, *El Códex musical de las Huelgas (música a veus dels segles XIII-XIV)*, Barcelona, institut d'Estudis Catalans.
- (ed.), 1982, Antonio de Cabezón : *Obras de Música para tecla, arpa y vihuela... recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo (Madrid 1578)*, Vol. I, Barcelona.
- ANNONI María T., Kathleen E. Nuccio, 1993, « Gender as text and subtext: the case of Renaissance Music Pedagogy », in *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, Revista de Musicología*, XVI/4.
- BAADE Colleen R., 1997, « La 'música sutil' del Monasterio de la Madre de Dios de Constantinopla: aportaciones para la historia de la música en los monasterios femeninos de Madrid a finales del siglo XVI-XVII », in *Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología: la investigación musical en España: estado de la cuestión y aportaciones, Revista de Musicología*. XX/1.
- BAGNALL YARDLEY Anne, 1987, « Full well she soong the service dyvyne: The Cloistered Musician in the Middle Ages », in Jane Bowers and Judith

- Tick (eds.), *Women making music. The Western Art Tradition, 1150-1950*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- BORRERO Mercedes, 1991, *El Real Monasterio de San Clemente. Un monasterio cisterciense en la Sevilla medieval*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla.
- CARDINE, dom Eugene, 1994, *Semiología gregoriana*, Abadía de Silos.
- CASADO LOBATO M^a Concepción, 1983, *Colección diplomática del Monasterio de Carrizo*, I: (969-1260), León, Centro de Estudios e Investigación « San Isidoro ».
- CASARES Emilio (ed.), 1994, *Francisco Asenjo Barbieri*, 2: Escritos, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- CATTIN Giulio, 1987, *Historia de la música*, 2: *El medioevo. Primera parte*, Madrid, Turner Música.
- CERRADA Ana y LORENZO, Josemi (eds.), 1998, *De los símbolos al orden simbólico femenino (siglos IV-XVII)*, Madrid, Laya.
- ECHÁNIZ María, 1992, *Las mujeres de la orden militar de Santiago en la Edad Media*, Junta de Castilla y León, Salamanca.
- EMBER Ildikó, 1987, *Music in painting. Music as symbol in european renaissance and baroque painting*, Budapest, Corvina, pp. 20-1.
- FERNÁNDEZ F.J., I. Torrente, G. de la Noval, 1978, *El monasterio de San Pelayo de Oviedo. Historia y fuentes*. I: (996-1325), Oviedo, Monasterio de San Pelayo.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA Ismael, 1989, *Historia de la música española*, I: *Desde los orígenes hasta el Ars Nova*, Madrid, Alianza Música.
- FUBINI Enrico, 1997, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 9^a reimpr., pp. 92-95.
- GALLO Alberto, 1987, *Historia de la Música*, 3: *El Medioevo. Segunda parte*, Madrid, Turner Música.
- GOLDBERG Harriet (ed.), 1974, *Jardín de nobles donzellas, fray Martín de Córdoba: A critical edition and study*, Carolina del Norte.
- GOMEZ MUNTANÉ M^a Carmen, 1989-90, « El manuscrito I bis del Monasterio de Santa María de Vallbona », *Recerca musicològica*, IX-X, pp. 59-72.
- , 1991, « Deux nouveaux fragments polyphoniques antérieurs à l'Ars nova dans un manuscrit du monastère de Santa María de Vallbona », in Christian Meyer (ed.): *Aspects de la musique liturgique au Moyen Âge*, Paris, Éditions Créaphis.
- GREEN Lucy, 1997, *Music, Gender, Education*, Cambridge University Press.

- HUGLO Miguel, 1995, « Exercitia vocum », in Janka Scendrei et David Hiley (eds.): *Laborare fratres in unum. Festschrift László Dobszay zum 60. Geburtstag*, Weidman, Spolia Berolinensa.
- IRIARTE Ana, 1997, *Safo (siglos VII-VI a.C.)*. Madrid, Ediciones del Orto.
- LÓPEZ-CALO José, 1983, *Historia de la música española, III: El siglo XVII*, Madrid, Alianza Música.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ Amanda Elsa, 1984, « Símbolo y realidad en la canción de cuna », *Revista internacional de sociología*, XLII/51, p. 629.
- LORENZO ARRIBAS Josemi, 1987, « Música y simbología sexual en el programa iconográfico de un tímpano del monasterio de Santa María de Carracedo (León) », *Mnemosyne* [Revue électronique], 4 (1997), 43-75.
- , 1996, *Hildegarda de Bingen (1098-1179)*, Madrid, Ediciones del Orto.
- , 1997, « Gracia Baptista, una compositora española del siglo XVI », 8 de marzo, nº 28, pp. 27-30.
- , 1998a, *Una relación disonante. Las mujeres y la música en la Edad Media hispana, siglos IV – XVI*, Ayto, Alcalá de Henares.
- , 1998b, *Musicología feminista medieval*. Madrid, Cuadernos de Investigación Medieval.
- , 1998c, « De la autorización femenina y su cancelación simbólica: la sibila en la Edad Media », in Ana Cerrada, Josemi Lorenzo (eds.): *De los símbolos al orden simbólico femenino (siglos IV-XVII)*, Madrid, Laya, pp. 123-136.
- , 1998d, « La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas », in Marisa Machado (comp.), *Música y mujeres. Género y poder*, Madrid, Horas y HORAS, pp. 25-28.
- , « Omnes ecclesia in symphonia sonet: canto y conflicto en Hildegarda de Bingen », in Ángela Muñoz: *De leer a escribir II. La escritura de las mujeres*, Madrid, Laya, sous presse.
- MARSHALL Kimberly (ed.), 1993, *Rediscovering the Muses. Women's Musical traditions*, Boston, Northeastern University Press.
- MEDINA Ramón, 1996, *Las señoras de Valfermoso. Datos para la biografía de una comunidad benedictina alcarreña*, Guadalajara, Aache Ediciones.
- MIRIMONDE Albert de, 1974, *Sainte-Cécile. Métamorphoses d'un thème musical*, Génève, Éditions Minkoff.
- NEULS-BATES Carol (ed.), 1996, *Women in music. An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*, Boston, Northeastern University Press, 2ª ed.
- OLARTE Matilde, 1992, « Retribución monetaria de la enseñanza musical en los conventos femeninos de clausura », in *La mujer, creadora y transmisora de cul-*

- tura en el Área mediterránea: el Mediterráneo com Àgora de encounter*, Institut Valencià de la Dona-Generalitat Valenciana.
- OTERO Y VIDAL Mercé (ed.), 1990, *La Ciutat de les Dames*, Barcelona, Edicions de l'Eixample.
- OTTO Walter F., 1981, *Las musas. El origen divino del canto y del mito*, Argentina, Editorial universitaria de Buenos Aires.
- PAGE Christopher, 1997, « Musicus and Cantor », in Tess Knighton, David Fallows (eds.) : *Companion to Medieval and Renaissance Music*, London, J.M. Dent & Sons, pp. 74-78.
- PANYAGUA Enrique, 1994, « El influjo de la figura de Orfeo en la iconografía de David músico », *Helmántica*, nº 136 – 138, pp. 332 – 334.
- PARISSE Michel, 1983, *Les nonnes au moyen Age*, Le Puy, Christine Bonneton éditeur.
- PÉREZ DE TUDELA Y BUESO María Luisa, 1994, « El convento del Monasterio de Santa Clara la real de Toledo (1247-1993) », *Archivo ibero-Americano*, LIV.
- PÉREZ VIDAL José, 1983, *El Arrorró*, Las Palmas de Gran Canaria, Mancomunidad de Cabildos.
- QUEROL Miguel, 1964, « Notas sobre la música en la Iglesia Latina de los siglos III-VI », *Anuario musical*, 19.
- RAMOS Pilar, 1997, « Los estudios de género y la música ibérica del siglo XVII », in *Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología: la investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones*, *Revista de Musicología*. XXI/1.
- RODRIGUEZ NUÑEZ Clara, 1993, *Los conventos femeninos en Galicia: el papel de la mujer en la sociedad medieval*, Lugo, Servicio de Publicaciones-Diputación Provincial de Lugo.
- , 1994, *El monasterio de Nuestra señora de Valdeflores de Viveiro*, Ferrol.
- RUBIO Samuel, 1983, *Historia de la música española, II: desde el Ars nova hasta 1600*, Madrid, Alianza Música.
- ROWELL Lewis, 1990, *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Barcelona, Gedisa, 2ª reimpr.
- SCHRADE Leo, 1949, « Yvonne Rokseth. In memoriam », *Journal of American Musicological Society*. II/3, pp. 171 – 174.
- VARGAS Ana, 1998, « La autoridad femenina en Cristóbal Acosta: una cuestión de orden simbólico », in CERRADA, Ana I. Y LORENZO, Josemi (eds.), *De los símbolos al orden simbólico femenino (siglos IV-XVIII)*, Madrid, Laya, pp. 95-103.

- VÁRVARO Alberto, 1988, *Literatura románica de la Edad media*, Barcelona, Ariel.
- VICENTE Alfonso de, 1989, *La música en el Monasterio de santa Ana de Ávila (siglos XVI-XVIII)*. Catálogo, Madrid, Sociedad Española de Musicología.
- VIRGILI M^a Antonia, Antonio Cabeza, « La música y las órdenes religiosas en Palencia », *Jornadas sobre el arte de las órdenes religiosas en Palencia*, Palencia, Universidad de Verano Casado del Alisal.
- ZALDÍVAR Álvaro, 1992, « Unos dicen, otras hacen: de la misógina teoría histórica renacentista y barroca a la relevante práctica de las compositoras dieciochescas », in *La otra historia de la música. Actas del 8º Congreso internacional de mujeres en la música*, Bilbao, pp. 159-167.