

REQUIEM DE COIMBRA

Célébrations de larmes et de lumière aux Offices des Défunts à Coimbra au XVI^e siècle

AD PROCESSIONEM

Jesu redemptor	<i>Ladainha</i>	André Moutinho (2 ^e moitié XVI ^e s.)
Entrada 6 ^o tom *		Anonyme

AD MATUTINUM

Regem cui/ Venite exultemus	<i>Invitatorium</i>	[António] Milheiro (fl. 1618)
--------------------------------	---------------------	-------------------------------

ANTE-MISSAM

	<i>Motet</i>	Bartolomeo Trosillo (c.1500-c.1567) <i>glosas</i> Tiago Simas Freire
--	--------------	--

Circumdederunt me +

AD MISSAM

Requiem aeternam	<i>Introitus</i>	Anonyme (1 ^{ère} moitié XVI ^e s.)
Kyrie eleison	<i>Kyrie</i>	Anonyme
Tento 6 ^o tom +	<i>Epistola</i>	Agostinho da Cruz (c.1590-1633)
Requiem aeternam	<i>Graduale</i>	Anonyme
In memoria +		[Afonso Perea] Bernal (†1593) <i>glosas</i> Tiago Simas Freire
Prolatio 3 ^o tom *	<i>Sequentia</i>	Anonyme
Domine Jesu Christe	<i>Offertorium</i>	Anonyme
Tento 4 ^o tom +		Diego de Alvarado (c.1570-1643)
Sanctus	<i>Sanctus</i>	Anonyme
Agnus Dei	<i>Agnus Dei</i>	Anonyme
Tento 4 ^o tom *	<i>Canon</i>	Agostinho da Cruz
Luz aeterna	<i>Communio</i>	Anonyme
Verso *	<i>Postcommunio</i>	Dom Jorge (vers 1600)
Resquiescant in pace		<i>Plainchant</i>

* orgue seul + instruments seuls

CAPELLA SANCTÆ CRUCIS

	<i>vox humanas</i>	<i>vox instrumentalis</i>	
<i>Cantus</i>	Axelle Verner	Tiago Simas Freire	cornet à bouquin, cornet muet, flûte, tournebout, <i>gaita</i>
<i>Altus</i>	Sylvain Manet	Anaïs Ramage	flûte, doulciane, tournebout
<i>Tenor</i>	Davy Cornillot	Isaure Lavergne	flûte, doulciane, tournebout
<i>Bassus</i>	Jérôme Casalonga	José Rodrigues Gomes	flûte, doulciane, tournebout
		organo	
		François Guerrier	

Programme : entre larmes et lumière

Le présent programme est structuré autour d'une Messe des défunts à quatre voix, anonyme et inédite. C'est une œuvre qui présente une élaboration polyphonique, nommée dans les sources lusitaniennes *contraponto concertado*, issue d'un procédé d'improvisation : la voix de ténor expose la mélodie du plain-chant en notes longues et isorythmiques tandis que les autres trois voix développent un contrepoint fleuri et imitatif. Ce processus compositionnel offre à l'œuvre un grand sens de stabilité et d'équilibre dans un mouvement fluide et perpétuel.

Cette Messe des défunts a très probablement été exécutée au Monastère de Santa Cruz de Coimbra durant la première moitié du XVI^e siècle et nous pouvons concevoir plusieurs contextes possibles pour son exécution¹ : lors d'une commémoration funèbre, comme l'inauguration des tombes manuélines des deux premiers Rois du Portugal D. Afonso Henriques et D. Sancho I, le 20 octobre 1520 ; lors d'une cérémonie funèbre d'une personnalité illustre, comme la mort du Roi D. Manuel I, le 21 décembre 1521 ; ou encore pour l'occasion des cérémonies d'un 1^{er} Novembre.

A cette Messe nous associons d'autres œuvres liées à l'activité musicale de Coimbra pour les offices des défunts. Le motet *Circumdederunt me* présente l'angoisse et la douleur de Job avec lesquelles nous nous identifions devant la mort. Le *In memoria*, qui conclut le graduel de la messe, prend la place de l'original à quatre voix, apportant variété polyphonique au programme avec sa version inhabituelle à trois voix aigues signée par Bernal. Le *Regem cui* est l'invitatoire qui ouvre l'office des matines des défunts, office marquant et précieux sur le plan musical dans le monde ibérique. Les œuvres instrumentales sont écrites dans les tons caractéristiques des offices des défunts : les troisième et quatrième tons sont ceux des larmes et des lamentations ; tandis que le sixième ton est le ton du Requiem, avec sa typique tristesse lumineuse. Le *Jesu redemptor* est une litanie funèbre qui pourrait être exécutée à divers moments de l'office².

Nous soulignons que, dans les textes chantés, le désir et l'éloge de la splendeur de la lumière perpétuelle, qui essuie les larmes de la douleur et étouffe le chagrin de la perte, se démarquent continuellement. La gravité du thème, combinée au son riche des voix et des instruments mêlés, plonge l'auditeur dans un profond état de contemplation. Entre la vie et la mort, entre l'instant et l'éternité.

Sources : de l'inconnu vers le sonore

La Messe des défunts, objet central de ce programme, provient du manuscrit musical 6 conservé dans l'extraordinaire Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra (BGUC). Ce manuscrit a probablement été copié au Monastère de *Santa Cruz* de Coimbra entre 1510 et 1530³.

Une autre source qui nourrit ce programme est le richissime manuscrit musical 34, également conservé à la BGUC⁴. La couverture de ce manuscrit présente l'inscription *Livro de defuntos* (Livre des défunts) et encercle une compilation d'œuvres diverses destinées aux offices des défunts. Ce codex, probablement copié entre 1570 et 1590, appartenait sûrement à une institution ecclésiastique de la ville de Coimbra sans que nous puissions déterminer avec certitude laquelle (Cathédrale, Chapelle d'université ou Monastère de *Santa Cruz*). Sont issus de ce manuscrit le motet *Circumdederunt me* de Bartolomeo Trosilho (c.1500-c.1567), le *In memoria* de Bernal (†1593) et la litanie *Jesu redemptor* de André Moutinho (2^e moitié XVI^e s.).

L'invitatoire *Regem cui*, prévu pour l'ouverture des matines des défunts, est issu d'un manuscrit des archives de la Cathédrale de Braga où se trouve copiée la musique du maître de Coimbra António Milheiro (fl. 1618). Cette source, légèrement plus tardive, témoigne néanmoins de la perpétuation d'une pratique polyphonique en homophonie et en *contraponto concertado* pendant les offices des défunts, encore au début du XVII^e siècle, illustrant une forte empreinte stylistique typique de l'esthétique ibérique.

Les œuvres instrumentales d'Agostinho da Cruz (c.1590-1633) et de Diego de Alvarado (c.1570-1643) ont été choisies dans le manuscrit MJ1, découvert en 2005 et également issu du Monastère de *Santa Cruz*.

Interprétation : instruments et grâces

A l'éloquence du texte transmis par les chanteurs, nous avons ajouté le souffle de multiples instruments à vent. Comme l'indiquent des sources innombrables issues de plusieurs chapelles et cathédrales ibériques du XVI^e siècle, divers instruments, principalement des instruments à vent, accompagnent et soutiennent les voix des chanteurs lors des cérémonies les plus solennelles, y compris aux offices des défunts⁵. Flûtes, douçianes, cornets, chalemies, saqueboutes, tournebouts et cornemuse illustrent et exploitent ainsi

¹ Pour une étude de cette œuvre et de ses éventuels contextes, voir : João Pedro de ALVARENGA, "A neglected anonymous requiem mass of the early sixteenth century and its possible context", *Musica Disciplina* 57, America Institute of Musicology, Verlag Corpusmusicae, 2012, p. 155-189.

² Concernant les litanies funèbres au Portugal, voir : Owen REES, "Jesu redemptor: Funerary Litanies in Portugal", *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in Iberian World. A Homage to Bruno Turner*, Tess Knighton e Bernadette Nelson (Eds.), Kassel, Reichenberger, 2011, p. 228-261.

³ À propos du manuscrit musical 6 de la BGUC, voir : Owen REES, *Polyphony in Portugal c. 1530-c. 1620: sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*, New York & London, Garland Publishing, 1995, p. 155-160.

⁴ À propos du manuscrit musical 34 de la BGUC, voir : Owen REES, *Ibidem*, p. 237-245.

⁵ Pour une étude sur la pratique instrumentale dans la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique aux XVI^e et XVII^e siècles, voir : Paulo ESTUDANTE, *Les pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique. XVI^e-XVII^e siècles*, Universidade de Évora, Université de Paris IV Sorbonne, thèse de doctorat inédite, 2007.

les couleurs du répertoire présenté. En effet, plusieurs sources ibériques témoignent de la pratique consistant à faire varier l'instrumentation qui accompagne les voix, pour « ravir l'auditeur et éviter son ennui ».

Une autre particularité sonore de ce projet est le travail en profondeur sur la souplesse des voix humaines et des voix instrumentales⁶. Par nos voix, nous cherchons à nous rapprocher des descriptions des chanteurs virtuoses de *Santa Cruz* de Coimbra au XVI^e siècle où le chant est toujours décrit avec des « grâces » et de « disposition de gorge »⁷. Ces termes, bien qu'ils nous paraissent aujourd'hui subjectifs, correspondent en réalité à une grande variété d'ornements spécifiques qui nourrissent le son, sans qu'ils soient écrits dans la partition. Ce sont des termes décrits et documentés un peu dans toute l'Europe de cette période, évoquant une esthétique vocale très ornée⁸. Une réalité sonore éloignée de la notation musicale, la musique écrite n'étant qu'un pré-texte. En ce sens, nous cherchons à nourrir nos voix humaines et instrumentales avec divers ornements – des grâces les plus imperceptibles jusqu'aux diminutions les plus élaborées.

Concernant la souplesse vocale nous avons choisi d'ouvrir l'imaginaire sonore à d'autres techniques où une ornementation « liquide » et des grâces souples sont (toujours) partie naturelle du vocabulaire. Pour cela nous avons invité des chanteurs de tradition orale corse à travailler avec nous dans l'expérience de la souplesse désirée sur nos répertoires. Au sujet des diminutions plus élaborées (comme sur *Circumdederunt me* et sur *In memoria*), le traité emblématique de Sylvestro Ganassi (*La Fontegara*, 1535) est l'une de nos références principales. Mais d'autres sources d'auteurs issus du monde ibérique nous ont également nourrit, tels Diego Ortiz (*Trattado de glosas*, 1553), Tomás de Santa Maria (*Arte de tañer fantasia*, 1565) et Pedro Cerone (*El melopeo y maestro*, 1613). En effet, ces sources nous informent d'une façon précieuse et précise sur le devoir du chanteur de décorer son chant exactement avec des grâces subtiles, sur la variété et la richesse des diminutions, ainsi que sur la liberté agogique de la lecture rythmique.

L'invitatoire *Regem cui* est exécuté selon la tradition, en *alternatim*. Nous proposons une version où la polyphonie est alternée avec différentes solutions : parfois avec le plain-chant monodique ; parfois avec le plain-chant en *guimel* – où une deuxième voix (jumelle de la première) improvise un contrepoint simple – ; ou encore avec une version instrumentale qui ajoute de la variété et de la surprise au déroulé de l'œuvre.

Enfin, la litanie *Jesu redemptor* est présentée comme une musique processionnelle évoquant le mouvement souvent inclus dans les cérémonies des défunts, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des temples. Dans ce contexte, la cornemuse pourrait accompagner un éventuel cortège funèbre, comme nous l'informent des récits portugais du XVI^e siècle⁹.



Manuscrit Musical 6, Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra

⁶ Depuis les années 1990, plusieurs voix au sein du mouvement de l'interprétation historiquement informée font allusion au besoin du développement dans l'art de l'ornementation vocale. Voir, notamment : Marcel PÉRÈS, "A different sense of time", *Inside Early Music*, B. D. Sherman (Ed.), New York, 1997, p. 25-42.

⁷ Voir : Tiago SIMAS FREIRE, "Les Orphées de Santa Cruz: vers une définition des qualités vocales des chanoines chanteurs du Monastère de Santa Cruz de Coimbra aux XVI^e et XVII^e siècles", *Musicologies Nouvelles*, Lyon, éditions Lugdivine, 2019.

⁸ Pour une étude sur l'ornementation vocale dans les sources italiennes du XVI^e siècle, voir : William DONGOIS (Dir.), *Semplice ou passeggiato: Diminution et ornementation dans l'exécution de la musique de Palestrina et du stile antico*, Droz HEM - Haute école de musique de Genève, 2014.

⁹ Voir : Artur de MAGALHÃES BASTO, "Moralidade e Costumes Portugueses no Século XVI", *Trabalhos da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia*, Vol. II, Fase III, Porto, 1925, p. 213.

Do her nali

In memoria aet
na erit us //

Ab a di tione ma
ca // non ti me bit.

27

In memo ria aet
na a ter na a ter na a ter
na a ter na erit us erit us

Ab a di tione ma ca //

Manuscrit Musical 34, Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra