

La noblesse castillane et la musique au XVI^e siècle :
enquête sur les méthodes et modèles d'apprentissage

Cristina DIEGO PACHECO

Université de Lorraine – Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance

Seizième siècle 12 (2016), p. 223-241

L'étude des rapports que la noblesse castillane entretient avec les arts en général et avec la musique en particulier a souvent été négligée au profit d'une approche éminemment historique, voire politique, de son rôle complexe dans l'échiquier européen. Or, en dépit de sa soumission définitive au pouvoir royal, la noblesse hispanique développe considérablement son mécénat au cours du XVI^e siècle en raison de sa toute puissance dans ses propres domaines, même si son rôle reste plutôt malhabile face à l'aristocratie urbaine qui tend à accaparer des postes administratifs influents et se voit parfois anoblir. La noblesse castillane, comme celle d'autres pays d'Europe, tend à résoudre la difficile équation de la démonstration de son pouvoir en cultivant les arts malgré l'instabilité financière dont elle est victime au cours du siècle. Tout noble possède donc sa propre cour qui imite voire tente de concurrencer celle du roi. Dans le cadre strictement musical, les nobles les plus aisés financent à la fois un petit ensemble de musiciens dans leurs maisons (chapelle, chambre, voire écurie dans certains cas) et des fondations privées avec participation musicale au sein des structures ecclésiastiques (cathédrales, collégiales, monastères). Ces dernières fonctionnent de manière indépendante lorsque leurs patrons s'absentent pour de longs déplacements : en effet, la noblesse castillane se voit souvent confier la tâche, parfois ingrate, d'imposer l'autorité royale dans les territoires extra-péninsulaires ou d'accompagner le roi lors de ses multiples voyages en Europe, surtout sous Charles Quint. Les musiciens au service des nobles sont recrutés de manière locale (de nombreux musiciens de talent ont travaillé pour des nobles au début de leur carrière), ce qui favorise à la fois un développement musical « de proximité », une certaine indépendance créative des artistes et enfin la continuité d'un modèle stylistique et liturgique spécifique peu soumis aux influences extérieures – permettant ainsi la pérennité des liturgies locales par exemple. Entretenir un tel système nécessite cependant une démarche raisonnée visant à le nourrir et à l'alimenter de manière endogène : les maîtres de musique ou maîtres de chapelle au service d'un noble écrivent et interprètent des œuvres musicales, mais

ils *apprennent* également la musique aux nobles eux-mêmes et à leur entourage, notamment leur progéniture. L'apprentissage musical constitue, à notre sens, un aspect essentiel dans le développement de ce modèle de création artistique, d'autant que les nobles sont censés reproduire l'idéal des armes et des lettres au XVI^e siècle à travers une création personnelle articulée autour du principe de l'*ut musica poesis*.

Or, si quelques travaux épars ont abordé la question du mécénat musical de la noblesse hispanique durant la Renaissance¹, très peu se sont penchés sur la question de leur éducation musicale, pourtant relativement bien documentée². En effet, il est indispensable d'examiner l'intérêt croissant que la noblesse espagnole de la Renaissance porte à la musique (sous forme d'écrits théoriques ou didactiques, de créations poético-musicales, de partitions...) en s'interrogeant sur les bases pédagogiques et intellectuelles qui les y conduisent. Pour répondre à cette question, nous focaliserons notre étude sur la noblesse castillane, archétype de la noblesse espagnole, et sur les cadres plus ou moins institutionnels qui assurent cet enseignement. Pour ce faire, nous nous servons de sources variées et hétérogènes, notamment de documents d'archives universitaires ou civiles, d'inventaires ou simplement de livres de musique (traités ou partitions). La variété de ces sources nous permettra à la fois de proposer une vision élargie du phénomène et de rendre compte de la versatilité de l'offre proposée, nous dévoilant ainsi un très riche éventail d'actions menées dans le contexte nobiliaire pour maintenir et cultiver la création et l'interprétation musicales.

Apprendre la musique à l'Université

La voie sans doute la plus prestigieuse mais objectivement et quantitativement la moins habituelle pour l'apprentissage de la musique est celle de l'enseignement universitaire (*Estudio*). Nous incluons également dans ce groupe les enseignements dispensés dans le *Colegio universitario*, institution souvent créée sous un patronage aristocratique qui partage avec le *Estudio* ses caractéristiques essentielles, à savoir, son caractère collectif, son contenu épistémologique fondé sur le recours à l'autorité et enfin la mise en place d'un système

¹ Citons notamment R. Schwartz, *En busca de liberalidad : Music and musicians in the courts of the Spanish nobility, 1470-1640*, Thèse de doctorat, Université d'Illinois, 2001; J. Ruiz, « Power and musical exchange: The dukes of Medina Sidonia in Renaissance Seville », *Early Music* XXXVII/3 (2009), p. 401-415; Maricarmen Gómez, « Música y músicos en el entorno de la nobleza » in *Historia de la música española e hispanoamericana. II: De los Reyes Católicos a Felipe II*, Madrid, Fondo de Cultura económica, 2012, p. 22-54.

² Nous citerons toutefois un travail monumental qui a beaucoup inspiré notre propre recherche, celui de A. Mazuela Anguita, *Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista*, Thèse de doctorat, Université de Barcelone, 2012.

d'évaluation et de récompense en fin de parcours³. Le prototype du parcours musical universitaire est sans aucun doute celui proposé par l'Université de Salamanque, l'une des premières universités européennes à adopter une chaire de musique (1254) et celle dont les statuts et mode de fonctionnement se situent parmi les mieux documentés d'Europe. A Salamanque, où de nombreux étudiants sont d'origine noble⁴, l'on apprend la musique en tant que discipline « scientifique » du *quadrivium* suivant le modèle de la leçon (lecture ou *lectio* commentée de la part de l'enseignant ou *lector*) des traités incontournables comme le *De institutione musica* de Boèce puis les *Etymologiarum libri viginti* d'Isidore de Séville et le *De Musica* de Saint Augustin. Le traité de Domingo Marcos Durán, *Comento sobre Lux Bella*, ainsi que les *De Musica Libri Septem* de Salinas, tous deux imprimés à Salamanque⁵, doivent être également pris comme des exemples de l'enseignement universitaire salmantin. La synthèse qui résulte de ces lectures consiste à considérer la musique en tant qu'agent structurant du cosmos, du corps et de l'esprit de l'être humain, et enfin en tant que vecteur de diffusion et de création du son, correspondant à la division tripartite *humana, mundana* et *instrumentalis*. L'approche y est surtout arithmétique, plus tard géométrique, mais repose en définitive sur des considérations éloignées de la pratique musicale. On apprend donc la musique « avec les mathématiques », comme le signalait le théoricien de la musique Juan Bermudo à propos des cours de musique suivis à l'Université d'Alcalá de Henares avec son maître Ciruelo, lui-même adepte et propagateur en Espagne de l'œuvre de Lefèvre d'Étaples⁶. Cet enseignement théorique lié aux mathématiques se voit confirmé par la présence souhaitée de musiciens « habiles dans le domaine théorique » dans le cadre des discussions de l'*Academia Real Matemática* créée par lettres patentes de Philippe II le 25 décembre 1582 à Madrid et qui intégrait un nombre non négligeable de nobles, comme le marquis de Moya ou

³ Sur ce point, nous avons suivi l'étude de A. Riesco Terrero, *Proyección histórico-social de la Universidad de Salamanca a través de sus colegios: siglos XV y XVI*, Salamanque, Publicaciones Universidad, 1970. Sur l'éducation universitaire en Espagne, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage historique de V. de la Fuente, *Historia de las universidades, colegios y demás establecimientos de enseñanza en España*, Frankfurt, Sauer & Auvermann; 1884-9. Voir aussi C. M. Ajo Gonzalez y Sainz de Zuñiga, *Historia de las universidades hispánicas: Manuscritos y fuentes inéditas*, Madrid, La Normal, 1967. En langue française il existe un certain nombre de synthèses dont celle de Y. Cardaillac-Hermosilla, « L'éducation en Espagne au XVI^e siècle d'Urdax à Salamanque », *Lapurdum* 4 (1999), p. 171-186.

⁴ Voir D. García Fraile, « La vida musical en la Universidad de Salamanca durante el siglo XVI », *Revista de Musicología*, XXIII/1 (2000), p. 9-74 [p. 46]. Voir aussi T. Knighton, « Gaffurius, Urrede and Studying Music at Salamanca University Around 1500 », *Revista de Musicología* 34/1 (2011), p. 11-36.

⁵ D. Marcos Durán, *Lux bella de canto llano*, Salamanque, [Juan Gysser ou Pablo de Colonia], 1509 [1492]) et F. Salinas, *De musica libri Septem*, Salamanca, Mathias Gast, 1577.

⁶ Voir L. Jambou, « Alcalá de Henares », in *Diccionario de la música española hispanoamericana*, éd. E. Casares, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, 10 vols., vol. 1, p. 218-224.

encore le marquis de Mirabel⁷. Or il convient à présent de nuancer ces propos liant indéfectiblement musique et mathématiques : si l'on revient à l'Université de Salamanque, nous constatons dans les statuts de 1529 que musique théorique et musique pratique se côtoient et sont réunies au cours d'une même année universitaire, comme le montre cette description succincte du cursus musical :

Le professeur de musique doit consacrer une partie de son enseignement à la spéculation théorique. Il doit aussi enseigner le plain-chant jusqu'au mois de mars, du mois de mars jusqu'à la Saint Jean le chant polyphonique et de là jusqu'aux vacances scolaires lui ou son remplaçant doivent enseigner le contrepoint⁸.

Ces propos démentent l'affirmation longuement soutenue d'un enseignement purement spéculatif à l'Université et confirment une pratique musicale certaine, propos renforcés par ailleurs dans la documentation universitaire (regroupée autour des fameux *Libros de visitas*⁹) lorsqu'il s'agit de décrire les événements auxquels les « élèves chanteurs » participent (*licentia ubique docendi*, obsèques des membres du *Colegio* ou du *Estudio*, etc.) Selon le *Libro de visitas* de 1564, entre 40 et 50 étudiants « auditeurs libres chanteurs » assistaient aux cours de musique durant la période où la chaire était assurée par Juan de Oviedo (1542-1566)¹⁰, démontrant à nouveau la souplesse des échanges entre la pratique et la théorie musicales. Chant et musique font également l'objet de réflexions dans le cadre du *trivium* ; cette division bipartite des sept arts libéraux ne constitue, on le sait, qu'une organisation parfois métaphorique ne correspondant qu'à une partie de l'enseignement, qui s'articule fort souvent autour de disciplines comme la théologie, la médecine, le droit. Or les arts du *trivium* également dispensés à l'Université comprennent des principes ne pouvant pas être *mesurés* et la musique trouve alors sa place dans l'étude des pieds métriques de la poésie, comme attesté dans le *De Musica* de saint Augustin. Par ailleurs, comme l'indique Ascensión Mazuela, dans ses *De oratione libri septem* (Bâle 1558), manuel de rhétorique tiré de l'enseignement théorique qu'il dispensait à l'Université de Dôle, Antonio Lull considère la musique comme l'une des disciplines nécessaires à la formation de l'art oratoire¹¹.

A Salamanque, les étudiants cultivent en outre la pratique du chant en latin ou en grec à l'aide d'un instrument, bien que cette démarche soit interdite pour toute « musique en

⁷ M. Esteban Pineiro, « Las academias técnicas en la España del siglo XVI », *Quaderns d'història de l'enginyeria*, V (2002-2003), p. 10-18. Cité dans Mazuela Anguita, p. 336, Annexe 15.

⁸ García Fraile, *art. cité*, p. 47.

⁹ Recensés par García Fraile (voir *supra*). Voir aussi A. Vivas Moreno, *Archivo Histórico de la Universidad de Salamanca*, Gijón, Trea, 2003.

¹⁰ García Fraile, *art. cité*, p. 45. Ajoutons que les noms des 45 élèves de Salinas à l'Université ont ainsi pu être localisés.

¹¹ Mazuela Anguita, *op. cit.*, p. 279.

romance (lire « espagnol ») accompagnée de guitare¹² ». Nous arrivons ainsi au constat selon lequel l'un des centres d'intérêt de l'aristocratie espagnole, le lien entre poésie et musique, trouve également sa place dans un cadre universitaire. Le modèle italianisant pourrait y avoir été décisif : la vieille noblesse castillane est souvent envoyée dans les territoires espagnols d'Italie, et des enseignants ayant la chaire de musique à l'Université de Salamanque, comme Salinas et Clavijo, ont passé de longues périodes en Italie. La situation change sans doute à partir de 1559, date de la *Pragmatica Sanción* promulguée par Philippe II fermant les frontières *intellectuelles* du pays et interdisant aux étudiants de fréquenter des établissements universitaires en dehors de l'Espagne (exception faite de l'ancestral *Colegio* à Bologne). Si l'on revient toutefois aux chants grecs ou latins, on peut également s'interroger sur la manière dont l'Espagne répond au courant humaniste soutenant l'hypothèse du rythme quantitatif de la poésie latine ; ce mouvement se cristallise dans la méthode pédagogique du musicien Petrus Tritonius qui, encouragé par l'humaniste allemand Conrad Celtis, publie une anthologie d'œuvres musicales sur des *Odes* d'Horace, destinées à devenir un aide-mémoire dans l'apprentissage de la métrique latine¹³. Cette anthologie sans prétention connaît toutefois un succès tel qu'elle sera à l'origine d'arrangements et de nouvelles versions réalisées par des compositeurs aussi célèbres que Ludwig Senfl. A Salamanque, peut-être les propos cités ci-dessus au sujet de la pratique du grec et du latin à l'aide d'un instrument répondent-ils également à un procédé mnémotechnique visant à maîtriser la poésie ancienne et à mieux assimiler ses caractéristiques métriques.

Autres cadres formateurs : l'Académie et l'enseignement « ès maisons »

Il est évident que l'enseignement dispensé dans les Universités n'intègre qu'une partie relativement limitée de la formation musicale des élites nobles castillanes. En Espagne, tout comme en Italie, se développe une forme d'institution formatrice moins rigide, plus ouverte aux innovations et plus attirée par la création et l'interprétation que par la théorie musicale, l'académie. Le terme « *academia* » a suscité cependant un nombre important de malentendus en Espagne pour des raisons (comme c'est très souvent le cas) terminologiques. En effet, dès la première moitié du XVI^e siècle avaient lieu dans les principales villes espagnoles des réunions (*reuniones* ou *tertulias*) d'esprits « libres et savants » auxquelles participaient des

¹² J. L. Abellán, *Historia crítica del pensamiento español II: La Edad de Oro*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, p. 165-166.

¹³ Voir H. Krones, « Humanism and Music in Vienna around 1500 », in *Georg von Slatkonja und die Wiener Hofmusikpelle*, Vienne, Böhlau, 1999, p. 19-22. Voir également en français E. Weber, « Prosodie verbale et prosodie musicale: la strophe sapphique au Moyen-Age et à la Renaissance » in *Le Moyen Français* 5 (1980), p. 159-192.

musiciens, sans toutefois emprunter toujours l'appellation d'« *Accademia* » venue d'Italie¹⁴. En tout cas, ces assemblées ou académies constituaient de véritables lieux de rencontre et de réflexion sur différents sujets, y compris sur la musique. En outre, la création musicale y était franchement encouragée dans le cadre de présentations poético-musicales. L'apprentissage était donc ici le résultat à la fois de l'échange et de la création, avec le constat avéré d'un intérêt tout particulier pour la mise en place d'un langage commun à la poésie et à la musique¹⁵. Il est cependant regrettable de constater qu'il n'existe pas dans les sources hispaniques – sauf erreur de notre part - de textes aussi complets que les *Ragionamenti Accademici* (1567), où Cosimo Bartoli décrit la place de la musique dans le cadre de discussions au sein d'académies. Sans surprise, le livre de Bartoli explique que lors de ces rencontres, il était question de *musica mundana* ou de l'éthique de la musique. Or Bartoli propose ensuite une réflexion tout à fait novatrice autour des compositeurs contemporains et – aspect encore plus surprenant - autour des interprètes¹⁶. Nous imaginons donc, malgré le manque de renseignements sur ce point dans les sources ibériques, qu'une réflexion semblable pouvait avoir lieu en Espagne. En outre, la présence de musiciens d'un très haut niveau, aussi bien théoriciens (cas de Salinas ou Montanos comme nous le verrons plus bas) que « praticiens », devait alimenter les discussions suivant le modèle italien exposé par Bartoli.

Certaines des *tertulias* castillanes vont se déclarer principalement intéressées par la musique, mais en nombre limité, tout comme en Italie, où l'on ne trouve que l'*Accademia Filarmonica* de Vérone, fondée en 1543¹⁷. A Madrid, vers la fin du XVI^e siècle, il y avait au moins deux académies où la musique tenait une place d'exception : celle de Juan de Borja, majordome de l'impératrice Maria, sœur de Philippe II¹⁸, et celle du Caballero de Gracia, originaire de Modène en Italie, où les chanteurs, joueurs et musiciens se réunissaient pour faire deux ou trois heures d'exercices musicaux et discuter ensuite de différents aspects de la musique¹⁹. Les *Academias* tenues à Madrid chez Gaspar de Torres, évoqués dans les *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* (1618) de Vicente Espinel, incluaient une mise en musique des vers des académiciens ainsi que des interprétations au clavier du

¹⁴ Voir J. Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.

¹⁵ Thèse développée par M. J. Vega, *Poética y música en el Renacimiento. La invención del paradigma clásico*, Madrid, Caronte, 2011.

¹⁶ C. Bartoli, *Ragionamenti accademici*, Venise, Francesco de Franceschi Senese, 1567, livre 3, p. 34-39.

¹⁷ Voir Sanhuesa Fonseca, « *Armería del ingenio y recreación de los sentidos*: la música en las academias literarias españolas del siglo XVII », *Revista de Musicología*, XXI/2 (1998), p. 497-530.

¹⁸ Voir M. Gómez Muntané, « Francisco de Borja y la música: autor y promotor », in *Francisco de Borja (1510-1572), hombre del Renacimiento, Santo del Barroco*, Gandía, CEIC Alfons el Vell ; Institut Internacional d'Estudis Borgians ; AC/E Acción Cultural Española, 2012, p. 517-528.

¹⁹ *Ibid.*, p. 503.

fameux organiste Bernardo Clavijo²⁰. A Valladolid, c'est autour des réunions organisées par le comte de Miranda et le poète Jerónimo de Lomas Cantoral (1542 - ca. 1600), traducteur des *Piscatoriae* de Tansillo, que l'on chante des sonnets italianisants, lors de soirées auxquelles participe Francisco de Montanos, musicien au service du comte de Lemos, sans doute lui-même d'origine noble²¹ et auteur d'un influent traité de théorie musicale²² ainsi que de quatre livres de madrigaux aujourd'hui disparus qui auraient pu être interprétés dans le cadre d'une éventuelle *tertulia* promue par le comte lui-même²³. A Salamanque étaient connues les réunions musico-poétiques d'Agustina de Torres – elle-même chanteuse et mère d'une autre musicienne, Ana de Zuazo -, qui réunissaient le poète Vicente Espinel, Francisco Salinas, le théoricien de la musique et professeur de musique à l'Université, et le maître de chapelle de la cathédrale de Salamanque, Juan Navarro²⁴. L'aristocratie andalouse entretient également un nombre important d'académies. Citons par exemple l'Académie de Gonzalo Fernández de Córdoba, troisième duc de Sessa à Loja (Grenade), à laquelle participait régulièrement Juan Latino, musicien renommé et maître de musique de jeunes filles issues de la noblesse locale²⁵. A Séville, ville où - selon Braudel - « battait le cœur du monde » au XVI^e siècle, prolifèrent les académies et les *justas* ou tournois poético-musicaux. L'académie du comte de Gelves et celles du poète Mal-Lara, du duc d'Alcalá, du marquis de Tarifa ou d'Hernando Colón, fils de l'amiral, encouragent la musique, mais c'est chez le peintre Francisco Pacheco, beau-père du peintre Velázquez, que se réunit la crème des artistes sévillans. En effet, sa maison était à la fois « un musée, une école et une académie » que fréquentaient des poètes (Cervantes, Espinel, Herrera) et des musiciens, comme Peraza ou Francisco Guerrero. Lors de ces réunions, les poètes « goûtaient à jouer de la vihuela pour accompagner leurs vers »²⁶. A Valence, la fameuse Académie des *Nocturnos*, musico-littéraire dans ses statuts et active entre 1591 et 1594, encourageait la mise en musique des poèmes de ses membres, parmi lesquels se comptaient des musiciens comme Francisco de Castro ou Juan Lopez Maldonado, ce dernier

²⁰ V. Espinel, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1618, p. 174.

²¹ Voir J. B. Varela de Vega, « El origen noble de Francisco de Montanos, maestro de capilla (1564-1576) en la Colegiata de Santa María en Valladolid », in *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* 39 (2004), p. 69-74.

²² F. de Montanos, *Arte de musica theorica y pratica*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba y Oviedo, 1592.

²³ Voir C. Diego Pacheco, « Circulación y producción del madrigal en España durante el siglo XVI: el caso de Francisco de Montanos », *Revista de Musicología*, XXXII/2 (2009), p. 35-49.

²⁴ Sánchez, *op. cit.*, p. 295; Sanhuesa Fonseca, *art. cité*, p. 501.

²⁵ Sánchez, *op. cit.*, p. 289; Sanhuesa Fonseca, *art. cité*, p. 506.

²⁶ Sánchez, *op. cit.*, p. 208; Sanhuesa Fonseca, *art. cité*, p. 506-507.

étant secrétaire et musicien « privé » de la noble Tomasa de Borja²⁷. Des discours de louange à la musique figurent souvent dans les Actes des *tertulias* des Nocturnos : en janvier 1592, lors de la quatorzième séance, un discours d'accueil des louanges de la musique est suivi de *redondillas* (quatrain d'octosyllabes) de louange à la vihuela. Deux *Cancioneros* (publiés par Salvà au XIXe siècle) issus des réunions de l'Académie ont été publiés, phénomène rare en Espagne²⁸.

Cet aperçu non exhaustif des *tertulias* où la musique tient un rôle important, pose un certain nombre de questions : où ces œuvres musicales sont-elles passées ? Quel usage pouvait être donné à ces créations poético-littéraires en dehors des académies ? Existait-il un cadre interprétatif plus large que celui de ces réunions fermées pour faire connaître ces œuvres poético-musicales ? En dehors du contexte d'interprétation des *Cancioneros*, dont les environnements musicaux restent encore à déterminer, les *justas* ou tournois poétiques semblent avoir également permis l'interprétation « externe » de ce répertoire. Largement analysées par les spécialistes littéraires²⁹, ces *justas* possédaient à l'origine un caractère éminemment universitaire³⁰, mais leur orientation aristocratique et leur lien avec les académies s'accroît exponentiellement dès la seconde moitié du XVI^e siècle. Aux *justas* développées à Séville, notamment celles mises en place par l'évêque Baltasar del Río dans les années 1530-1542 ainsi que celles liées à la personnalité de Mal-Lara et financées par la noblesse locale³¹, il convient d'ajouter celles exécutées à Madrid vers la fin du siècle³². Leur déroulement, que ce soit pour des fêtes ponctuelles ou non, semble avoir été assez homogène

²⁷ Sánchez, *op. cit.*, p. 221; *Actas de la Academia de los Nocturnos*, éd. J. L. Canet, E. Rodríguez et J. L. Sirera, Valence, Edicions Alfons el Magnànim, 1988, vol. 1, p. 343-354 (voir également Mazuela Anguita, *op. cit.*, p. 304). Pour une liste des académies à contenu musical, voir Mazuela Anguita, *op. cit.*, annexe 15, p. 333-342.

²⁸ Salvà compile en effet quelques uns des poèmes reproduits dans les actes de l'Académie, appelant cette publication « *Cancionero* » : *Cancionero de la Academia de los Nocturnos de Valencia*, t. 1, éd. P. Salvà, Valence, Imprenta de Ferrer de Orga, 1869; tome 2, éd. F. Martí, *ibid.*, 1905-1912.

²⁹ Voir « Las justas poéticas en el siglo XVI », in B. Lopez Bueno (éd.), *El canon poético en el siglo XVI. VIII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Séville, Universidad de Sevilla, 2008, p. 257-295.

³⁰ La *praemiorum distributio*, en réalité, consistait à organiser un concours qui proposait aux étudiants de rédiger des poèmes en latin ou en grec, avec un prix pour les meilleurs à la fin de l'année universitaire : voir J. F. Alcina Rovira, « Entre latín y romance: modelos neolatinos en la creación poética castellana de los siglos de oro », in *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Cádiz, Instituto de Estudios Turolenses 1993, p. 3-28.

³¹ F. Morales Padron, *Historia de Sevilla: La ciudad del Quinientos*, Séville, Ediciones Universidad de Sevilla, 1989, p. 273. Voir également Godoy Gomez, *Las justas poéticas en la Sevilla del siglo de Oro*, Séville, Servicio de Archivos y Publicaciones, 2004. Pour un aperçu documentaire des *justas* sévillanes, voir l'édition « historique » de S. Montoto, *Justas poéticas sevillanas del siglo XVI (1531-1542). Reimpresas con estudio preliminar de Santiago Montoto*, Oxford, The Dolphin Book, 1955.

³² Voir par exemple l'étude de M. Bernal (« Aspectos teatrales en las fiestas de canonización y beatificación de Francisco de Borja », in *Francisco de Borja (1510-1572), hombre del Renacimiento, Santo del Barroco*, Gandía, CEIC Alfons el Vell; Institut Internacional d'Estudis Borgians ; AC/E Acció Cultural Espanola, 2012, p. 423-438.

au cours du siècle : il s'agissait de présenter le « sujet » (*asunto*) sur lequel il fallait écrire selon un certain nombre de règles : forme strophique, métrique, voire schéma narratif. Le parallèle établi avec les tournois militaires est sans cesse rappelé dans les textes qui les relatent, même dans la terminologie : il y avait le « défi » (publication des affiches avec les règles spécifiques au tournoi), puis le « combat » qui avait lieu en plein air, soit sur une place publique, soit -cas le plus fréquent sauf dans le cas des *justas* organisées dans les *Colegios* universitaires ou jésuitiques- dans la cour d'un palais de la noblesse. Les nobles et aristocrates locaux prenaient alors place autour d'une estrade richement ornée, accompagnés de leurs musiciens (tambours, flûtes), pour soutenir les participants, souvent d'autres nobles ou aristocrates. Un jury sélectionnait un nombre limité de candidatures et enfin - et c'est la remarque la plus intéressante pour notre propos -, le jour de la remise des prix, les poèmes étaient souvent « chantés ». Le nom du vainqueur était annoncé en musique puis une fête également en musique accompagnait la remise de prix aux autres vainqueurs³³.

Il apparaît donc que la noblesse castillane encourageait et pratiquait la musique, souvent en symbiose avec la poésie, dans un décor où création et instruction se côtoyaient et où la formation semblait être éminemment pratique. Mais un autre contexte d'instruction musicale ne doit pas être négligé dans cette enquête sur les modes d'apprentissage de la musique, celui d'un enseignement assuré « ès maisons ». Dans le cas des familles nobles les plus puissantes, cet enseignement s'ajoute à l'organisation générale d'une chapelle musicale, comme c'était le cas des Medina-Sidonia à Séville³⁴ mais, à défaut d'une chapelle, on constate souvent dans les sources la présence d'un précepteur à domicile. Bon nombre de musiciens se placent ainsi sous la protection d'un noble, que ce soit dans une chapelle ou simplement en tant que musicien « privé ». Nous savons que des compositeurs notables comme Cristóbal de Morales ou Pedro Guerrero sont recrutés par la noblesse, le premier travaillant pour le duc d'Arcos, près de Séville, et le second pour le duc de Medina-Sidonia³⁵. La tournure « maître de musique » (*maestro de canto*) souvent apposée à celle de « maître de chapelle » dans les contrats et descriptions trouvées dans les archives nobiliaires semble intégrer une fonction didactique inhérente au métier de musicien. Le comte de Ribadavia payait par exemple 408 maravedis mensuels à son « maître de musique » Antonio de Segura, tandis que le contrat établi en 1567 entre le marquis de Villafranca et le musicien Juan de

³³ *Ibidem*, p. 427.

³⁴ Voir J. Ruiz Jiménez, « Power and musical exchange: The dukes of Medina Sidonia in Renaissance Seville », *Early Music* 37/3 (2009), p. 401-415.

³⁵ Ruiz Jiménez, *art. cité*, p. 406 et note 32.

Arbolancha stipule que ce dernier devait « lui apprendre la musique et le suivre là où il [le marquis] se trouverait »³⁶.

Le cas du compositeur et théoricien de la musique Francisco de Montanos, protégé par le comte de Lemos à Valladolid, en Galice et sans doute même en Italie³⁷, constitue un exemple révélateur de la formation musicale dispensée à la noblesse. Montanos se présente comme son « maître de musique », titre qui intègre sans doute des responsabilités pédagogiques, dans la dédicace de son fameux manuel *Arte de Música*³⁸. Le fait qu'il rédige fort probablement cet ouvrage lorsqu'il est au service du comte et non en tant que maître de chapelle de la cathédrale de Valladolid renforce l'hypothèse d'un enseignement assuré dans un cadre nobiliaire³⁹.

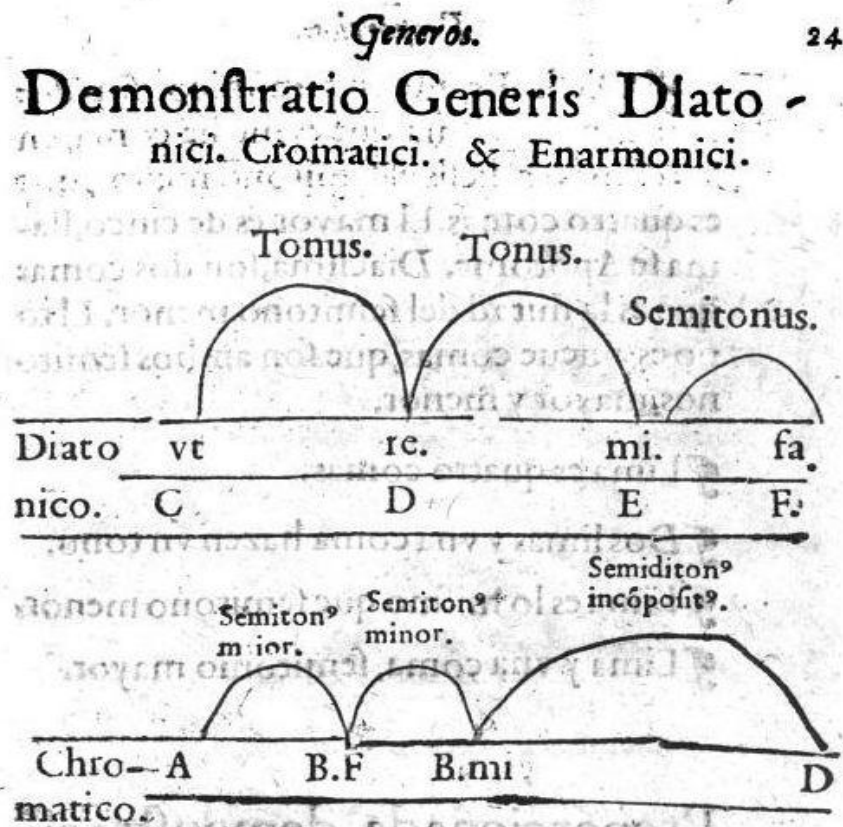


Image 1 : Montanos, *Arte de Música* (1592), p. 24

³⁶ Archives Historiques de Valladolid, 286-421 (C. Diego Pacheco, « Beyond church and court: city musicians and music in Renaissance Valladolid », *Early Music* 37/3 (2009), p. 367-378 [p. 371]. Il s'agit d'un contrat généreux de 15 000 maravédís par an à payer en trois fois.

³⁷ Mazuela Anguita, *op.cit.*, p. 84; 343-345.

³⁸ F. de Montanos, *Arte de musica theorica y practica*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1592. Sur cet ouvrage, voir D. M. Urquhart, *Francisco de Montano's Arte de Musica Theorica y Practica : a translation and commentary*, UMI, Michigan, 1990.

³⁹ Voir Mazuela Anguita, *op.cit.*, p. 335-350.

Nous savons par ailleurs que le comte de Lemos entretenait au moins deux chanteurs à son service (un contralto et une basse)⁴⁰ ainsi qu'un vihueliste, Antonio Alvarez⁴¹. Il reviendra à Jerónimo de Torres de « chanter des madrigaux » pour Lemos en 1571⁴², nouveau témoignage de la pratique interprétative poético-musicale maintes fois évoquée.

Les inventaires après décès révèlent également l'étendue de la pratique musicale chez la noblesse. Toujours à Valladolid, le duc de Ribadavia, Luis Sarmiento de Castro, possédait soixante-dix-sept livres de musique « en espagnol, français et italien », ainsi que quarante-sept « pièces de musique », plus un clavicorde⁴³. C'est dans son palais, sis sur l'une des places les prestigieuses de Valladolid, la place *San Pablo*, qu'est né Philippe II en 1527. Face à son palais se situait la demeure du puissant Francisco de Los Cobos, lui-même employeur du vihueliste Luis de Narváez. L'inventaire des possessions de son fils Diego de los Cobos (premier marquis de Camarasa), établi à Saragosse à sa mort en 1576, incluait quinze instruments, surtout des vihuelas, luths et guitares, ainsi que quatre violes, un violon et vingt « livres de musique ». Ces descriptions sont assez similaires à celles d'un de ses voisins à Valladolid, Rodrigo Sarmiento de la Cerda, comte de Ribadeo, dont l'inventaire après décès décrit avec précision la taille et le matériau de ses cinq vihuelas (dont une taxée à 200 *reales*), ainsi que d'autres instruments en sa possession : un clavecin, une douçaine, une chalemie, une guitare, une harpe et un orgue⁴⁴.

La lecture des inventaires dans les sources documentaires nous permet de constater que ce type d'enseignement est également dispensé aux filles de la noblesse : les jeunes nobles Catalina, María et Mencía de Mendoza (cette dernière, marquise de Cenete et élève de Vives aux Pays-Bas suite à son mariage avec Henri III de Nassau-Dillemburg en 1524) avaient reçu dans leur château de Ayora à Valence une formation musicale dispensée par leur propre père Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, grand amateur de musique, et aussi par deux musiciens professionnels, Miguel Ortiz et Miguel Celma⁴⁵. La comtesse de Coruña, Catalina

⁴⁰ Archives Historiques de Valladolid, 453-184. Voir C. Diego Pacheco, « Beyond church and court... », art. cité, p. 367. Le salaire était de 3208 maravedís par an.

⁴¹ Archives Historiques de Valladolid, 453-184. Voir C. Diego Pacheco, « Beyond church and court... », art. cité, p. 368.

⁴² Archives Historiques de Valladolid, 453-184. Voir C. Diego Pacheco, « Beyond church and court... », art. cité, p. 368. Paiement de 442 maravedís.

⁴³ Voir C. Diego Pacheco, *Un nouvel apport à l'étude de la musique espagnole de la Renaissance : le manuscrit 5 de la cathédrale de Valladolid et son contexte*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2005, p 45-46. Voir aussi J. Griffiths, « Hidalgo, merchant, poet, priest : the vihuela in the urban soundscape », *Early Music* XXXVII/3 (2009), p. 355-365 [p. 356].

⁴⁴ Informations publiées dans notre étude « Beyond church and court... », p. 372-373 (tableau 1).

⁴⁵ Mazuela Anguita, *op. cit.*, p.470.

de la Cerda, fille du duc de Medinaceli, avait eu à son service le musicien Antonio Martínez à Guadalajara et la musicienne Isabel de Plazaola⁴⁶. Signalons enfin l'incident relevé par Ascensión Mazuela concernant la duchesse d'Albuquerque. Cette dernière doit subir en 1575 un procès engagé à son encontre en 1575 par Isabel Ortiz pour avoir annulé le contrat d'apprentissage qui liait la duchesse à sa fille musicienne⁴⁷. Ces quelques exemples auxquels on pourrait ajouter le nombre d'instruments cités dans les inventaires après décès de beaucoup de femmes nobles (la duchesse de l'Infantado, Lucía de Monroy, fille du duc de Monroy ; Isabel de Santisteban, fille de la duchesse de Maldonado⁴⁸) révèlent donc pour ces jeunes femmes une pratique musicale assidue, issue d'une connaissance musicale assurée par des précepteurs à leur service.

L'apprentissage « privé » de la musique implique nécessairement une pratique quotidienne de la lecture monodique et/ou polyphonique et du chant, tous deux suivant le modèle des traités de plain-chant que nous étudierons plus bas. Quant à la pratique instrumentale, elle apparaît connectée à l'interprétation au clavier et surtout à la vihuela, l'un des instruments aristocratiques par excellence au XVI^e siècle en Espagne dont la lecture et l'apprentissage sont très accessibles aux nobles ayant peu de formation musicale, pour des raisons que nous évoquerons également plus bas.

Cette pratique musicale se développait-elle seulement dans un contexte domestique (Académie, réunions) ou celui relativement restreint des *justas* ? Assurément pas. Les nobles se réunissent dans des contextes publics pour « prendre le frais » dans les jardins et les prés, où la musique est omniprésente. Donnons simplement l'exemple de Valladolid, ville très aristocratique et capitale administrative du Royaume jusqu'en 1561, où les nobles se réunissent autour du préau du *Prado*, un endroit de « récréation et rafraîchissement » où l'on « fait de la musique ». Selon le voyageur Barthélémy Joly,

Les cavaliers côtoient la botte d'un carrosse plein de dames ou suivent la promenade en un autre endroit de ce préau ; les uns s'entretiennent de discours ou lisent un livre sous la feuillée, d'autres écoutent le concert de violes ou bien chantent eux-mêmes, accordant leur voix avec le son des guitares, passant ainsi le temps à ces gentils et louables exercices⁴⁹.

Quels livres de musique pour la noblesse?

⁴⁶ *Ibid.*, p.491.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 377-384.

⁴⁸ Ces deux cas (et d'autres) peuvent être consultés dans P. Cátedra et A. Rojo Vega, *Bibliotecas y lecturas de mujeres: siglo XVI*, Salamanca, Instituto de historia del libro y de la lectura, 2004 (Isabel de Santisteban : p. 228; Lucía de Monroy : p. 288-289). Voir aussi notre article « Beyond church and court... », tableau 1, p. 372-373.

⁴⁹ B. et L. Bennassar, *Le voyage en Espagne*, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 886. Barthélémy Joly évoque son séjour en Espagne en 1603-4.

La dernière question à propos des ouvrages sur lesquels repose cet enseignement musical hétéroclite reçu par la noblesse castillane, est celle de leur contenu. Nous imaginons bien à quel point l'oralité joue ici un rôle essentiel, mais notre réflexion ne peut considérer que les témoignages écrits. Trois catégories d'ouvrages intéressent particulièrement notre propos : les traités théoriques mais pas forcément spéculatifs, les manuels d'éducation des princes et enfin les livres contenant des œuvres appropriées aux « honnêtes loisirs » de la noblesse, notamment les livres pour vihuela contenant des mises en musique des *villancicos*, *canciones*, *madrigales*, *sonetos*, *estrambotes*, *romances* et autres formes poétiques de la Renaissance.

Les traités

L'examen des inventaires de biens de la noblesse révèle la présence d'un certain nombre d'ouvrages spéculatifs sur la musique dont la présence dans l'ensemble reste toutefois ponctuelle, voire confidentielle : un aperçu non exhaustif nous permet de constater que le duc de Calabria possédait un livre de « musique » de Tinctoris⁵⁰ et le comte de Lemos un exemplaire du *Arte de Música de Montanos*⁵¹ ; quant au duc d'Olivarès, il possédait dans sa bibliothèque un manuscrit rarissime du *De Musica* de Boèce dans sa traduction espagnole du XVI^e siècle⁵². Hormis ces ouvrages imposants et hautement spécialisés, les petits « traités de plain-chant » sont très présents dans les inventaires et nettement plus nombreux. Ces traités sont fort intéressants pour notre propos, et ce à plus d'un titre⁵³. Tout d'abord, contrairement à ce que leur appellation pourrait laisser croire, il s'agit d'ouvrages synthétiques qui exposent aussi bien l'art du chant monodique (plain-chant) que le chant polyphonique, et ce de manière très didactique, avec une difficulté croissante et de nombreux exemples pour illustrer les propos développés. Si les manuels d'éducation des princes prônent la pratique du chant, « l'un des trois exercices honnêtes et réjouissants dans lesquels les rois et les princes, et les nobles et les hommes vertueux peuvent et doivent s'occuper et s'exercer »⁵⁴, il est évident que les manuels de plain-chant constituent une base pédagogique fondamentale pour le faire. Or ces manuels d'apprentissage du chant ont jusqu'ici été injustement délaissés et méprisés par la

⁵⁰ *Inventario de los libros de don Fernando de Aragón, duque de Calabria*, Madrid, Aribau, 1875, núm. 193.

⁵¹ Mazuela Anguita, *op. cit.*, p. 374.

⁵² J. Zarco Cuevas, (O.S.A.), *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*, Madrid, 1926, t. II, p. 328 ; G. Antolin, (O.S.A.), *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial*, Madrid, Imprenta Helénica, 1913, vol. III, p. 208-209. B. J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos [...]* Madrid, imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1863-1889, t. IV, c. 1485.

⁵³ Nous renvoyons à ce sujet le lecteur à la thèse de Mazuela Anguita, qui en fait l'une des principales réflexions de sa recherche.

⁵⁴ Sanchez de Arevalo, *Verjel de príncipes* [s. XV], cité dans Mazuela Anguita, *op. cit.* p. 96.

recherche musicologique au profit des traités spéculatifs de grand format. Longuement considérés comme l'illustration d'une pratique peu innovante de la musique (celle du plain-chant), ces manuels - nous le savons aujourd'hui - répondent à un besoin pédagogique très fort, à savoir, celui du manuel bref, pratique et maniable susceptible de toucher un public très large. Les tirages de ces petits traités de plain-chant étaient très élevés, ce qui explique sans doute leur formidable circulation dans la péninsule et leur énorme diffusion en Amérique. Ces petits traités ont énormément contribué à la diffusion de l'éducation musicale non seulement des élites, mais aussi des amateurs éclairés non issus de la noblesse. Le traité de plain-chant de Juan Martínez (Séville, 1530) constitue un bel exemple permettant de mesurer l'ampleur de ce phénomène : il s'agit du traité de plain-chant le plus diffusé dans le domaine ibérique (Espagne, Portugal, Nouveau Monde), connaissant jusqu'à cinquante rééditions entre le XVI^e et le XVII^e siècle. Si les inventaires des bibliothèques du XVI^e siècle sont prolixes en références à ce genre de traités⁵⁵, il convient toutefois de signaler que leur présence dans un milieu féminin, le plus souvent noble, est tout à fait révélatrice de la percée de ce genre de savoir dans un groupe social jusqu'alors relativement exclu de cet enseignement. Citons à ce propos un autre traité de plain-chant, celui de Bizcargui⁵⁶, tout aussi important que celui de Juan Martínez, qui apparaît par exemple dans l'inventaire des biens d'Isabel de Santisteban, fille de la duchesse de Maldonado⁵⁷, ou encore dans celui de la duchesse de l'Infantado⁵⁸

Manuels d'éducation des princes : l'exemple du « Miroir du Prince chrétien »

Les manuels d'éducation destinés aux nobles et aux jeunes gens issus de l'aristocratie castillane prolifèrent de manière exponentielle au cours du XVI^e siècle. Le modèle inéluctable est bien entendu *Le Courtisan* de Castiglione, dont la traduction espagnole due au poète Boscán date de 1534. L'accent mis sur les disciplines « *di ornamento* » chez Castiglione est relayé par la plupart des moralistes espagnols, qui octroient une place toute particulière à la musique. La vision offerte dans ces manuels reste très orientée et d'une partialité presque désarmante. Il s'agit en effet de développer l'image d'un gouverneur idéal dans une ambiance idéale et, par là, une vision morale et éthique valable pour toute une société dans laquelle la figure du roi ne peut être contestée. Le roi d'Espagne, tout comme le roi du Portugal (nous le verrons plus bas), tous deux grands amateurs de musique, constituent autant de modèles à

⁵⁵ Pas toujours identifiés : normalement on lit « un traité de plain-chant », comme chez Ruy Gómez de Silva, prince d'Eboli et duc de Pastrana (1573) Voir T. J. Dadson, *Libros, lectores y lecturas. Estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Arco libros, 1998 (RGS1004).

⁵⁶ G. Martínez de Bizcargui, *Arte de canto llano*, Saragosse, Jorge Coci, 1508, 15 réimpressions jusqu'en 1592.

⁵⁷ P. Cátedra et A. Rojo Vega, *op. cit.*, p. 226-236.

⁵⁸ Mazuela Anguita, *op. cit.*, p. 355.

suivre dans le développement de ce que Luis Robledo appelle à juste titre une « taxonomie sociale et éthique de la musique » configurée autour du « modèle parfait »⁵⁹.

Un exemple tout à fait révélateur de la place réservée à la musique dans l'enseignement du prince apparaît dans le *Miroir du prince chrétien*, ouvrage publié à Lisbonne en 1544 et remarquablement analysé par Luis Robledo⁶⁰. Ce traité de Francisco de Monzón⁶¹ contient un discours d'une douzaine de pages *in-folio* à deux colonnes sur la musique, longueur seulement devancée par celle des chapitres dédiés à la chasse. Le destinataire de l'ouvrage, Jean III du Portugal, était un notable mécène particulièrement attiré par la musique : outre le manuel que nous venons d'évoquer, les tout premiers exemples ibériques de musique pour vihuela (*El Maestro* de Luis Milán, 1536) et pour clavier (*Arte novamente inventada* de Gonzalo de Baena, privilège accordé en 1536) lui sont également dédiés. Dans ce manuel, le monarque est traité en nouvel Ulysse, capable de résoudre les problèmes les plus ardues grâce à la musique. Un constat est donc établi d'emblée dans les deux chapitres consacrés à la musique : loin de distraire, elle invite à la concentration et au recueillement. La division de la musique que l'on y trouve ne correspond point à la division tripartite prônée par Boèce (*mundana, humana, instrumentalis*), mais aux catégories suivantes : « usuelle » et « basse » ; « efféminée » ; et enfin « licite » et « louable ». A chacune de ces catégories correspondent bien entendu des qualités éthiques différentes et chacune est cultivée par différents « types humains » pratiquant des instruments qui leur sont propres. De ces trois genres, évidemment les deux premiers ne sont pas appropriés aux futurs décideurs : le premier possède des effets visant à corrompre le prince, en raison du contenu obscène des chansons et des poètes qui les cultivent. Les instruments appartenant à ce genre, comme les tambours, sont donc vilains. La musique efféminée est également rejetée en raison de ses effets indésirables sur l'homme, qu'elle rendrait trop sensible. Les manifestations musicales liées à ce genre sont définies comme étant « douces et délicates » ; ce genre doit donc être « évité » et le prince doit rester « méfiant » afin de ne pas trop y consacrer son temps. Le troisième genre de musique est le seul approprié pour l'éducation du prince, car cette musique est considérée comme un art libéral, reflet de l'harmonie des sphères (*musica mundana*) et ayant une véritable capacité de persuasion et d'influence sur les âmes, tout comme la rhétorique. Ce genre de musique peut

⁵⁹ L. Robledo Estaire, « El lugar de la música en la educación del príncipe humanista », in V. Dumanoir, *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid, Casa Velázquez, 2003, p. 1-19.

⁶⁰ *Ibid.*, « Una taxonomía ética de la música : el *Libro primero del espejo del príncipe christiano* (1544) de Francisco de Monzón », dans L. Jambou (éd.), *De la lexicographie à la théorie et à la pratique musicales. Actes du colloque tenu en Sorbonne le 16 juin 2001*, Paris : Editions Hispaniques, 2002, p. 31-42.

⁶¹ L'auteur de ce traité, Monzón, était professeur de théologie à l'Université de Coimbra, et aussi chapelain et prédicateur royal.

être subdivisé en quatre sous-genres, à savoir Dorien, Phrygien, Lydien et Mixolydien, qui correspondent bien évidemment à autant de modes musicaux. Le Dorien doit être le genre le plus cultivé par le prince, car ses effets immédiats sont compatibles avec les qualités morales qui sont exigées de lui, tout en ayant des effets éthiques, thaumaturgiques et thérapeutiques (en cas de morsure par une tarentule notamment). Sont associés à ce groupe des instruments de musique comme la vihuela, toujours jouée avec les doigts et sans archet. La vihuela est l'instrument qui permet d'établir un rapprochement direct avec le référentiel de l'Antiquité classique, la lyre gréco-romaine, et bien évidemment avec les pratiques d'interprétation *lyrique* des poèmes. Ces livres pour vihuela avaient d'ailleurs une relation directe avec certains rois : sur les sept livres de musique pour vihuela imprimés en Espagne au cours du XVI^e siècle, trois sont dédiés à Philippe II (Narváez 1538, Pisador 1552, Fuenllana 1554) et un autre au roi du Portugal João III (Milán 1536, comme indiqué *supra*).

Livres pour vihuela

La vihuela est donc l'un des instruments aristocratiques par excellence, ce qui n'exclut pas son utilisation par d'autres couches sociales⁶². C'est un instrument maniable et apte à être déplacé qui permet de *chanter* des poèmes, pratique très encouragée comme nous avons eu l'occasion de le constater. Des livres consacrés à cet instrument apparaissent donc sans surprise dans de nombreux inventaires de la noblesse castillane du XVI^e siècle ; citons par exemple l'inventaire établi à la mort de Bernardino de Mendoza en 1604, qui indique que le noble possédait *El Parnaso* du vihuelista Daza « et d'autres livres pour la vihuela »⁶³. Lucía de Monroy, fille du comte d'Oropesa, possédait « quatre livres » de musique pour vihuela⁶⁴.

Le nombre relativement restreint de livres pour vihuela publiés en Espagne (sept ouvrages en tout pour le XVI^e siècle⁶⁵) et leur impression exclusivement ibérique (trois à Valladolid, deux à Séville, un à Valence et un à Salamanque) facilitaient sans doute l'accès à

⁶² Voir J. Sage, « A New Look at Humanism in 16th-Century Lute and Vihuela Books », *Early Music*, XX/4 (1992), p. 633-641. Voir aussi J. Griffiths, « Hidalgo, merchant [...] », *art. cité*, notamment p. 359 et suivantes.

⁶³ J.-M. Lasperas, « Los libros de Bernardino de Mendoza (1540-1604) », *Bulletin Hispanique* 99/1 (1997), p. 25-39, num. 78 [p. 35].

⁶⁴ P. Cátedra et A. Rojo Vega, *op. cit.*, p. 288-289.

⁶⁵ Voici la liste de ces ouvrages : 1- Luis Milan, *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro*, Valence: Francisco Díaz Romano, 1536 ; 2- Luis Narvaez, *Los seys libros del Delphín, de música de cifras para tañer vihuela*, Valladolid, Diego Hernández de Córdoba, 1538 ; 3- Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifras para vihuela*, Séville, Juan de León, 1546 ; 4- Enriquez de Valderrabano, *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de sirenas*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1547 ; 5- Diego Pisador, *Libro de música de vihuela*, Salamanque, auteur, 1552 ; 6- Miguel de Fuenllana, *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra*, Séville, Martín de Montesdeoca, 1554 ; 7- Esteban Daza, *Libro de música en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1576.

ces volumes pour leurs utilisateurs potentiels. Or leur prix d'achat reste toutefois beaucoup plus élevé que celui des traités de plain-chant déjà évoqués –même s'ils sont moins onéreux cependant que les coûteux livres de théorie musicale spéculative. La fourchette de prix concernée nous situe donc dans le cadre d'un achat « aristocratique »⁶⁶. Nous nous trouvons ici devant des livres d'apprentissage musical tout à fait différents des petits traités de « plain-chant » cités plus haut : en effet, loin d'exiger une connaissance approfondie de la musique, la lecture de ces ouvrages pour vihuela est très simple, même pour les non-initiés. La tablature, type de notation utilisée pour copier la musique destinée à cet instrument, ne représente pas une écriture métaphorique de la musique, car elle dessine simplement la position des cordes sur la page, ainsi que l'endroit sur lequel le doigt doit être posé. La pédagogie liée à l'apprentissage de la vihuela s'est ainsi vue complètement bouleversée par la circulation de la tablature et par le recours systématique à l'imprimerie dans sa diffusion. Nul besoin d'être un connaisseur de la solmisation ou des proportions complexes pour parvenir à lire une tablature : l'aspect technique inhérent à l'instrument l'emporte sur le reste, puisque les indications qu'on lit sur la tablature lui sont spécifiques.

Otro Villancico viejo facil a tres,
y va señalada la voz del tiple con
vnos puntillos.

Da mas regi
ni ra que el rian

da eno: a no pulce
po fena ia fa ha ha pa
re des la cas que mel mon te ya la cas que mel mon te ya
te des la cas que mel mon te ya la cas que mel mon te ya

Pueltra.
la,
la,
Et que
de a che en te ce ha fa
mo re raf ti ma de

a co et el
su di por ef te te en cuy
do,
la,

Image 2 : El Parnasso, Daza (1576), villancico fol. 96v

⁶⁶ Les prix proposés par des libraires pour tous ces ouvrages apparaissent dans la thèse de Mazuela Anguita, Annexe 10, p. 238-240.

Ainsi définie, la tablature apparaît comme le moyen le plus simple de lire la musique sans avoir besoin d'un maître, pratique qui encourage par ailleurs l'auto-apprentissage : dans son ouvrage pour vihuela publié en 1536, Milán, auteur du traité *El Maestro*, indique que « de la même façon qu'un maître apprend à un élève de manière progressive, ce livre tente de donner aux débutants tout l'enseignement nécessaire pour parvenir à jouer de l'instrument », ce qui laisse entendre un apprentissage éventuellement tout à fait autodidacte. Or ces constats ne sont nullement en contradiction avec le caractère éminemment aristocratique de la vihuela dans l'Espagne du XVI^e siècle, contrairement à ce qui arrivera vers la fin du siècle grâce à l'essor d'un nouvel instrument, petit, maniable, pas cher, pouvant être joué « maladroitement » pour accompagner des chants et des danses, la guitare⁶⁷.

On remarquera enfin que les auteurs des livres pour vihuela sont eux-mêmes liés d'une manière ou d'une autre à l'aristocratie et à la noblesse castillanes. Le vihueliste Alonso de Mudarra aurait travaillé en tant que musicien au service de Don Luis Zapata, page de l'impératrice Isabelle à Valladolid⁶⁸, et c'est sûrement dans ce contexte aristocratique qu'il a trouvé la stimulation nécessaire pour composer son œuvre instrumentale, couronnée par la publication de ses *Trois livres de musique en tablature pour vihuela* à Séville en 1546. Narváez, pour sa part, était vihueliste au service de Charles Quint⁶⁹. Le cas du vihueliste Esteban Daza, né en 1537, musicien issu d'une famille aristocratique de Valladolid au sein de laquelle il aurait reçu sa formation, est également intéressant⁷⁰. Né vers 1538 -curieusement date à laquelle Narváez publie son livre pour vihuela et neuf ans avant la publication de celui de Valderrábano, toujours à Valladolid-, il était le petit-fils d'une grande dame issue de la noblesse de la ville, doña Inés de los Ríos. La famille Daza possédait une chapelle privée dans le monastère de San Benito, l'un des plus prestigieux de la ville. Les informations biographiques qui existent sur ce vihueliste permettent de constater qu'il ne s'agit pas d'un musicien professionnel, mais d'un amateur enthousiaste qui a probablement fait de sa passion

⁶⁷ Une liste non exhaustive de propriétaires de guitares à Valladolid au XVI^e siècle est fournie dans notre article « Beyond church and court [...] », *art. cité*, p. 372. Les propriétaires sont essentiellement des bourgeois ou riches agriculteurs : seul le comte de Ribadeo en possédait une selon l'inventaire de 1580.

⁶⁸ Propos cités par J. B. Varela de Vega, qui ne signale pas la provenance de ces informations : « Alonso de Mudarra, músico vallisoletano del Siglo de Oro », *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, XXX (1995), p. 15-25 [p.15].

⁶⁹ Sur sa biographie et ses liens avec la cour, voir J. Ruiz Jiménez, « Insights into Luis de Narváez and Music Publishing in Sixteenth-Century Spain », *Journal of the Lute Society of America*, XXVI-XXVII (1993-1994), p. 1-12.

⁷⁰ Ces renseignements, méconnus jusqu'à une époque récente, proviennent de l'étude de J. Griffiths, « Esteban Daza : a gentleman musician in Renaissance Spain », *Early Music X* (1995), p. 437-448. Griffiths différencie toutefois le contexte urbain et aristocratique qui entoure les livres de Daza, Milán ou Mudarra, d'autres contextes d'élaboration de livres pour vihuela (courtisan pour Fuenllana et Narváez) [p. 427-428].

pour la vihuela une des facettes de sa vie professionnelle (on ne lui connaît aucun autre métier par ailleurs), faisant soigneusement imprimer à son compte son livre de musique pour vihuela, qui inclut 22 de ses propres fantaisies ainsi que des mises en musique de *villanescas* et sonnets de Garcilaso, l'un des principaux poètes espagnols du à XVI^e siècle.

Mais Daza n'est bien évidemment que l'un des vihuelistes ayant mis en musique des poèmes écrits par les meilleures plumes espagnoles du temps⁷¹ : et nous nous interrogeons sur les raisons qui ont incité d'autres aristocrates musiciens à ne pas faire imprimer leurs musiques (voire leurs poèmes) créées et interprétées dans un cadre familial, académique ou privé, comme cela se faisait dans l'Italie de la même époque⁷².

* *

*

La noblesse castillane apprend, pratique et encourage la musique sous toutes ses formes, suivant des modèles d'apprentissage et des méthodes très variées, du cadre formateur universitaire à l'enseignement à domicile en passant par les échanges au sein d'Académies, voire l'apprentissage autodidacte. Les sources documentaires sur lesquelles repose notre enquête ont le mérite de proposer une vision assez complète des pratiques d'apprentissage, mais elles ne dévoilent que très ponctuellement la façon dont cette musique était interprétée et créée. Or le petit nombre de témoignages poético-musicaux conservés dans la péninsule ibérique au XVI^e siècle (si l'on compare à nouveau à ce qui se passait en Italie à la même époque) ne constitue point un élément révélateur d'un quelconque manque de pratique musicale. Certaines hypothèses ont déjà été formulées à ce sujet par des spécialistes en littérature souvent dans le sens de l'oralité de la création musicale ou poético-musicale de la noblesse, peu encline à mettre par écrit et à faire circuler ses propres créations⁷³. Malgré donc ces lacunes dans la documentation, ce travail permet de constater le dynamisme musical voire l'effervescence de l'aristocratie castillane au XVI^e siècle en prenant comme point de départ la

⁷¹ J. Griffiths, « La vihuela en la época de Felipe II », in *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II: estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*, éd. J. Griffiths et J. Suarez Pajares, Madrid : ICCMU, 2004, p. 415-446.

⁷² Nous répondons en partie à cette question dans notre article « Circulación y producción del madrigal en España [...] », p. 38-39.

⁷³ Nous renvoyons le lecteur aux travaux de S. Delahaye qui ont inspiré notre propre réflexion, dont sa thèse de doctorat soutenue en 2000 à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle (*La voix d'Orphée, de la musique dans la poésie du siècle d'or espagnol: Garcilaso de la Vega, Luis de León, Jean de la Croix, Góngora*) ou son article « 'Si de mi baja lira tanto pudiese el son ... ' Le chant d'Orphée et les poètes de la Renaissance », En-Ligne, url : <http://savoirsenprisme.com/numeros/04-2015-langue-et-musique/si-de-mi-baja-lira-tanto-pudiese-el-son-le-chant-dorpee-et-les-poetes-de-la-rennaissance>

richesse des méthodes d'apprentissage qu'elle s'autorise et qui lui permettent de développer ainsi un art très prisé par les élites.