



HAL
open science

Góngora et la musique

Maria Pérez Heredia

► **To cite this version:**

| Maria Pérez Heredia. Góngora et la musique. Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-02158004

HAL Id: dumas-02158004

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02158004v1>

Submitted on 17 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Góngora et la musique

PÉREZ HEREDIA
María

Sous la direction de ANNE CAYUELA

Laboratoire : ILCEA4

UFR de Langues Étrangères
Département de Langues, littératures et civilisations étrangères et régionales
(LLCER)
Section Espagnol

Mémoire de master 2 mention Recherche - 30 crédits

Parcours : Espagnol, orientation recherche

Année universitaire 2018-2019



Góngora et la musique

PÉREZ HEREDIA
María

Sous la direction de ANNE CAYUELA

Laboratoire : ILCEA4

UFR de Langues Étrangères
Département de Langues, littératures et civilisations étrangères et régionales
Section Espagnol

Mémoire de master 2 mention Recherche - 30 crédits

Parcours : Espagnol, orientation recherche

Année universitaire 2018-2019

Remerciements

À ma directrice, Anne Cayuela, pour son aide.

À mon père, qui m'a toujours dit « avec de la patience, on arrive à tout ».

À ma tante, Ana Belén Pérez Lasheras, pour m'avoir aidé avec les partitions musicales.

À Céline, pour ses (très) nombreuses révisions.

À Charlotte et Eva pour leurs relectures.

À José María Micó, pour m'avoir laissé accéder à sa magnifique bibliothèque gongorine.

À ma mère et à Aarón, pour leur patience.

Sommaire

Remerciements.....	3
Sommaire.....	6
Introduction.....	8
I. État de la question.....	8
1. Études sur Góngora et la musique.....	8
II. Méthodologie adoptée et description du plan.....	12
III. Objectifs et développement.....	14
Première partie	
-	
La musique dans la formation de Góngora.....	19
Chapitre 1. La musique au temps de Góngora.....	20
1. La musique : dépendance par rapport au texte.....	21
2. Musique de la Renaissance.....	25
Figure 1. Libro de musica en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso : en el qual se hallara toda diuersidad de musica, assi motetes, sonetos, villanescas, en lengua castellana, y otras cosas, como fantasias del autor, Manuscrit R/14611, BNE.....	28
3. La musique du Baroque.....	31
Chapitre 2. La musique dans le parcours de vie du poète.....	33
1. Vie du poète.....	33
1.1. Enfance et formation.....	33
1.2. Cordoue et vie ecclésiastique.....	34
1.3. Crise personnelle et littéraire.....	35
1.4. Góngora : Prince du Parnasse espagnol.....	37
2. Formation musicale de Góngora.....	40
Deuxième partie	
-	
Góngora et la musique.....	43
Chapitre 3. Fonction de la musique au temps de Góngora.....	44
Chapitre 4. Les romances chantés.....	49
1. Le « Romancero nuevo ».....	49
2. Exemple : Al tronco de un verde mirto.....	54
2.1. Analyse de la partition.....	55
Chapitre 5. Les letrillas et les villancicos.....	58
1. Les letrillas.....	58
2. Les villancicos.....	59
Chapitre 6. Les poèmes de Góngora mis en musique.....	61
Chapitre 7. La poésie religieuse de Góngora et la musique.....	64
1. Corpus de la poésie religieuse gongorine.....	64
Troisième partie	
-	
Cycles de villancicos chantés à la cathédrale de Cordoue.....	68
Chapitre 8. Cycle du Corpus de 1609.....	69
1. Typologie de la fête.....	70
2. Corpus.....	71
2.1. Questionnement de la chronologie.....	73
Chapitre 9. Cycle du Noël et la Purification de 1615-1616.....	75
1. Corpus.....	76
Chapitre 10. Analyse et édition des textes.....	80
1. Éditions consultées.....	80
1.1. Objectif.....	81
2. Cycle du Corpus Christi de 1609 (17-18 juin).....	82
2.1. « Mañana sa Corpus Christa ».....	82
2.2. « ¿A qué nos convidas, Bras? ».....	84
Figure 2. Manuscrit 749/24, Biblioteca de Catalunya, Barcelone.....	86
Figure 3. Manuscrit 749/24, Biblioteca de Catalunya, Barcelone.....	87
Figure 4. Manuscrit 749/24, Biblioteca de Catalunya, Barcelone.....	88
Figure 5. Manuscrit 749/24, Biblioteca de Catalunya, Barcelone.....	89
Figure 6. Manuscrit 749/24, Biblioteca de Catalunya, Barcelone.....	91
2.3. « El pan que veis, soberano ».....	94
2.4. « A la dina dana dina, la dina dana ».....	95
2.5. « ¿Qué comes, hombre? ».....	97
2.6. « Oveja perdida, ven ».....	98

2.7. « Alma, niña, ¿quieres, di »	99
3. Cycle de Noël-Purification de 1616 (24 décembre 1615, 2 février 1616).....	100
3.1. « Cuando toquen los maitines »	102
3.2. « No solo el campo nevado »	104
3.3. « Ven al portal, Mingo, ven »	108
3.4. « ¿A qué tangem em Castela? »	109
3.5. « ¡Cuántos silbos, cuántas voces! ».....	112
3.6. « ¿Cuál podréis, Judea, decir? ».....	116
3.7. « Al gualete, hijo »	117
3.8. « Niño, si por lo que tienes ».....	120
3.9. « Esta noche un Amor nace »	122
3.10. « ¡Oh, qué vimo, Mangalena! »	123
3.11. « ¿Qué gente, Pascual, qué gente? »	127
3.12. « La vidriera mejor ».....	128
3.13. « ¡Oh, qué verás, Carillejo! »	131
Chapitre 11. Quelques réflexions finales sur la musicalité des poèmes.....	134
1. Les refrains comme éléments créateurs du rythme et la sonorité	137
2. Éléments rythmiques et sonores.....	142
Conclusion	144
Bibliographie.....	149
Corpus	149
Bibliographie secondaire.....	150
Sitographie	159
Autres références sonores	162
Sigles et abréviations utilisés	163
Table des illustrations.....	165
Table des annexes.....	166
Annexe 1	
Ramillete de flores o colección de varias cosas curiosas.....	167
Annexe 2	
Al tronco de un verde mirto: partition	168
Annexe 3	
¿A qué nos convidas, Bras?: partition selon Josa et Lambea.....	171
Annexe 4	
¿A qué nos convidas, Bras?: partition selon Querol	193
Table des matières	217

Introduction

I. État de la question

1. *Études sur Góngora et la musique*

Góngora fut considéré de son temps comme le « prince du Parnasse », ce qui équivaut à dire qu'il était le meilleur des poètes espagnols de tous les temps, spécialement à partir du triomphe de la « nouvelle poésie ». Cependant, don Luis ne publia pas son œuvre de son vivant, mais, comme cela était fréquent à son époque, après sa mort, et seulement une petite partie de sa production fut publiée dans des anthologies (comme la *Primera parte de la Flor de poetas ilustres de España*, réunie par Pedro de Espinosa et publiée en 1605) et des « romanceros ». Néanmoins, Góngora a tenté de publier son œuvre à partir de 1620, et la compilation de ses poésies dans les trois tomes du manuscrit Chacón provient de cet intérêt, qui est plus économique que littéraire, comme nous pouvons le voir dans les lettres de 1620 à son administrateur¹.

La première édition de ses poésies fut publiée l'année de sa mort. Il s'agit de l'édition de Vicuña, sans nom d'auteur et avec le titre de *Obras del Homero español*. Elle fut dénoncée à l'Inquisition et retirée du marché, et y compris les amis de Góngora accusèrent l'œuvre d'impiété. Viennent ensuite les éditions de Gonzalo de Hoces (1630), qui canonisa l'œuvre de don Luis pendant une grande partie de son siècle. De même, nous trouvons encore des éditions commentées de ses sonnets (1645) et du *Polifemo* (1629), comme celles de García Coronel, les *Lecciones solemnes* de Joseph Pellicer (1630) ou la *Defensa e ilustración de la Fábula de Píramo y Tisbe* de Cristóbal Salazar Mardones (1636). Góngora était devenu un « classique » et son œuvre était publiée de façon systématique dans des éditions et des copies manuscrites².

¹ À cette époque, son œuvre était diffusée à travers des copies manuscrites, la plupart du temps compilées par ses lecteurs, et parfois compilées et répétées comme si c'était une entreprise. Ainsi, nous conservons plus de trois mille manuscrits qui contiennent l'œuvre de Góngora, mais aucun autographe ni allographe, et beaucoup de ces manuscrits compilent la plupart de ses écrits et sont des copies de copies. Nous savons, de même, qu'existèrent de véritables ateliers qui copiaient l'œuvre du poète Andalou et ses exemplaires furent envoyés jusqu'en Italie.

² Pour cette révision, le travail de D. Alonso dans *Góngora y el Polifemo*, I, cap. XI a été très utile.

En ce qui concerne Góngora et la musique, les études sont rares. En premier lieu, nous devons considérer les études consacrées à la musique au Siècle d'Or, même si le poète Andalou n'est pas mentionné. En 1998 un colloque consacré à « Música y literatura en la España de la Edad Media y el Renacimiento » fut organisé à la Casa de Velázquez, dont les actes furent publiés par Virginie Dumanoir³. Dans cet ouvrage, plusieurs articles éclairent notre questionnement, comme celui de Virginie Dumanoir intitulé « Melodía y texto. El caso de los romances viejos⁴ »; celui de José Vicente González Valle, « La relación entre música y lenguaje en las composiciones en castellano de los siglos XVI y XVII. Problemas rítmicos de la música española⁵ »; et, pour finir, celui de Laurent Martin, compositeur et ancien membre de la section artistique de la Casa de Velázquez, intitulé « L'oral et l'écrit dans la musique⁶ ».

D'autre part, l'aspect méthodologique est essentiel, et certains ouvrages critiques, dont l'objet d'étude n'est pas la poésie de Góngora - tels l'œuvre collective dirigée par Nadine Ly intitulée *Lectures d'une œuvre : La Dorotea, de Lope de Vega*⁷ - nous ont permis de construire notre méthodologie. L'article de Séverine Delahaye, intitulé « Usages de la musique dans *La Dorotea*⁸ », est un modèle méthodologique pour l'étude de la musique dans l'œuvre d'un auteur du Siècle d'Or espagnol.

Nous avons dû également consulter des ouvrages consacrés à la musique de la Renaissance et du Baroque de manière générique, et qui vont nous faire comprendre cette période-là, et, notamment, le cas particulier des pays catholiques, dont l'Espagne fait partie à partir du Concile de Trente. L'ouvrage *Historia de la música en España e Hispanoamérica* est essentielle pour toute approche à propos de la musique en Espagne ou en Amérique Latine. Le troisième volume, intitulé *La música en el siglo XVII*⁹, a constitué

³ Virginie Dumanoir (coord.), *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid, Casa de Velázquez, 2003.

⁴ Ibidem, pp. 107-116.

⁵ Ibidem, pp. 117-124.

⁶ Ibidem, pp. 125-144.

⁷ Nadine Ly (coord.), *Lectures d'une œuvre : La Dorotea, de Lope de Vega*, Paris, Éditions du Temps, 2001.

⁸ Ibidem, pp. 124-136.

⁹ Álvaro Torrente (coord.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica 3: La música en el siglo XVII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2016.

un ouvrage de référence pour notre étude afin de comprendre la nature et le rôle de la musique à cette période. De même, nous pouvons aussi signaler d'autres références, comme celle de Neubauer, *La emancipación de la música...*¹⁰, ou la thèse de doctorat de María Belén Molina Jiménez¹¹. De même, l'œuvre de Manfred F. Bukofzer, *La música en la época barroca...*¹², est précieuse pour comprendre la période baroque.

Une des principales références pour le sujet de Góngora et la musique est Miguel Querol Gavaldá avec son *Cancionero musical de Góngora. Recopilación, transcripción y estudio*¹³ (1975), qui constitue une des principales références que nous devons considérer. Cette étude est l'une des seules approches monographiques au sujet de la musique chez Góngora, mais elle reste incomplète. En effet, il s'agit d'un « cancionero », c'est-à-dire, d'un « recueil de chansons ». Dans cette œuvre, nous pouvons trouver les textes de Góngora « selon les sources des manuscrits musicaux¹⁴ ». La deuxième moitié de cet ouvrage réunit des partitions et de nombreux poèmes de Góngora qui ont été musicalisés, en nous offrant des partitions qui nous permettent de voir comment ses poèmes ont été chantés. D'autre part, Querol énumère les instruments qui apparaissent dans la poésie de l'Andalou, de même que les termes techniques de la musique qu'il utilise.

Le premier chapitre du *Cancionero musical*, intitulé « Los conocimientos musicales de Góngora » nous semble le plus intéressant pour comprendre la relation de Góngora avec la musique, et constitue un point de départ pour notre mémoire de fin de Master. L'étude de Querol se pose comme la référence primordiale pour étudier le rapport de Góngora avec la musique, mais il reste incomplet. Le travail de Querol est essentiel, puisqu'il nous offre une bibliographie très complète de « sources musicales et littéraires de ce cancionero », indispensable pour notre approche, mais il manque à son étude, selon nous, une analyse

¹⁰ John Neubauer, *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor, 1972.

¹¹ María Belén Molina Jiménez, *Literatura y música en el Siglo de Oro español. Interrelaciones en el Teatro Lírico*, thèse dirigée par D. Manuel Martínez Arnaldos et D. Juan Miguel González Martínez, soutenue en décembre de 2005 à l'Université de Murcia.

¹² Manfred F. Bukofzer, *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

¹³ Miguel Querol Gavaldá, *Cancionero Musical de Góngora. Recopilación, transcripción y estudio*, Barcelone, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1975.

¹⁴ *Ibidem*, p. 67.

plus vaste et complète sur la relation de Góngora à la musique tout comme une analyse de la musicalité dans l'œuvre gongorine.

D'autre part, nous pouvons aussi signaler le travail de Séverine Delahaye-Grélois, consacré au lien entre la poésie et la musique, notamment au Siècle d'Or espagnol, comme celui présenté dans sa thèse soutenue en 2000, dirigée par Agustín Redondo : « 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 ». Nous pouvons aussi mentionner sa contribution lors du Congrès de l'Association Internationale des Hispanistes de 2001, intitulée « Segundo de Arión dulce instrumento : la música de Góngora¹⁵ ». Cet article-là est une référence fondamentale quant à Góngora et sa relation avec la musique. Il étudie en outre l'oralité de la poésie au Siècle d'Or, qui s'avère très liée à la musique. De même, son article « La lira, ballatas y madrigales todos son una especie de canciones¹⁶ », avec le sous-titre « le langage commun de la poésie et de la musique à la Renaissance », présente une approche des pratiques musicales de la Renaissance et de leur relation avec la poésie, et peut résulter intéressant.

Nous pouvons également mentionner le travail de Carmen Valcárcel, qui a écrit plusieurs articles sur le sujet de la musique et la poésie du Siècle d'Or et de la Renaissance en Espagne. Tel est le cas de « Salgan los músicos y cante una mujer¹⁷ », et, dans le livre collectif coordonné par Virginie Dumanoir, *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, son article « Música y seducción. El tratamiento del amor

¹⁵ Séverine Delahaye, « Segundo de Arión dulce instrumento: la música de Góngora », dans Isaías Lemes, Roberto Nival et Alejandro Alonso (coords.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de Julio de 2001*, Vol. 2, 2004, pp. 173-180. Disponible en ligne dans <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_2_019.pdf>.

¹⁶ Séverine Delahaye, « “La lira, ballata y madrigales todos son una especie de canciones “: le langage commun de la poésie et de la musique à la Renaissance », dans *Ties. Revue de littérature. Textes, Images et Sons*, 2, 2018, pp. 37-57. Disponible en ligne dans <http://revueties.org/docannexe/file/443/ties_2_18_delahaye_grelois_37_57.pdf>.

¹⁷ Carmen Valcárcel, « “ Salgan los músicos y cante una mujer “ (Influencia de la música en la dinámica textual de la poesía renacentista) », *Edad de Oro*, 12, 1993, pp. 333-347. Disponible en ligne dans <https://repositorio.uam.es/xmlui/bitstream/handle/10486/670485/salgan_valcarcel_edo_1993.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

cortés en la poesía musicada española de los siglos XV y XVI¹⁸ ». Elle met alors l'accent sur le fait que, pendant ces dernières années, les recherches qui mélangent musique et poésie commencent à être de plus en plus fréquentes.

Pour finir, on peut citer les travaux récents au sujet de Góngora et la musique sous forme d'articles, comme celui de Lola Josa et Mariano Lambea Castro, « Góngora y la música¹⁹ »; ou celui de Juan José Pastor Comín, « Música y literatura en la obra de Góngora : el espejo barroco²⁰ ». Giulia Poggi, gongoriste italienne, a également travaillé sur Góngora et la musique dans son article « Ruiseñores y otros músicos 'naturales' : Quevedo entre Góngora y Marino²¹ ». D'autre part, il y a des études qui se centrent sur la musicalisation de la poésie de Góngora et les hommages qui lui ont été rendus, comme celui de María Dolores Cisneros Sola intitulé « El *Soneto a Córdoba* de Manuel : un homenaje a Góngora suscitado por Gerardo Diego y Federico García Lorca²² ».

II. Méthodologie adoptée et description du plan

Une fois déterminé le sujet de notre mémoire, « Góngora et la musique », et après avoir recensé les études existantes sur Góngora et la musique, nous avons pu déterminer quelle serait la méthodologie à adopter. En premier lieu, la rédaction de l'état de la question nous a permis d'établir une problématique qui peut se résumer dans les questions suivantes: « Comment les poèmes de Góngora ont-ils été mis en musique? Quelle est la musicalité des vers gongorins? ».

¹⁸ Carmen Valcárcel, « Música y seducción.El tratamiento del amor cortés en la poesía musicada española de los siglos XV y XVI », dans Virginie Dumanoir (coord.), *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid, Casa de Velázquez, 2003, pp. 93-106. Disponible en ligne dans <https://repositorio.uam.es/xmlui/bitstream/handle/10486/670485/salgan_valcarcel_edo_1993.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

¹⁹ Lola Josa et Mariano Lambea Castro, « Góngora y la música », dans Joaquín Roses Lozano (coord.), *Góngora: la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*, 2012, pp. 147-157.

²⁰ Juan José Pastor Comín, « Música y literatura en la obra de Góngora: el espejo barroco », *Edad de oro*, 22, 2003, pp. 147-204.

²¹ Giulia Poggi, « Ruiseñores y otros músicos 'naturales' : Quevedo entre Góngora y Marino », *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, 10, 2006, pp. 257-270.

²² María Dolores Cisneros Sola, « El *Soneto a Córdoba* de Manuel de Falla : un homenaje a Góngora suscitado por Gerardo Diego y Federico García Lorca », dans María Nagore Ferrer, Leticia Sánchez de Andrés et Elena Torres Clement (coords.), *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid, Instituto Complutense de Estudios Musicales, 2009.

La bibliographie sur Góngora est très vaste, étant donné qu'il s'agit d'un des auteurs majeurs du Siècle d'Or espagnol et, de manière générale, de la littérature espagnole. Il reste cependant des facettes de son œuvre qui n'ont pas été complètement étudiées et analysées. De plus, la musique est l'un des aspects de l'œuvre du poète de Cordoue qui a été le moins étudié, ce qui nous permet de l'aborder avec une plus grande liberté.

Notre étude va essayer d'analyser, en premier lieu, quel fut le rôle de la musique dans la vie de Góngora, et plus particulièrement dans son éducation. Ensuite, nous allons travailler sur divers aspects qui vont affecter la production poétique de Góngora, comme la fonction de la musique au temps de Góngora ou les *romances* étaient chantés, avec l'exemple de « Al tronco de un verde mirto », un *romance* qui fut mis en musique et dont nous conservons les partitions. Ensuite, nous allons apporter quelques précisions sur l'essence des *letrillas* et *villancicos*, en arrivant aux poèmes de Góngora qui non seulement furent mis en musique, mais qui furent écrits avec cet objectif-là. Cela nous permettra d'arriver à la poésie religieuse de Góngora pour, ainsi, en suivant un ordre chronologique, arriver à l'étude des *villancicos* des cycles de 1609 et 1615-1616. Il s'agit du *villancico* paraliturgique, qui va nous permettre de voir comment la conception musicale de Góngora s'exprime dans ses vers.

En outre, nous aborderons l'exemple de « ¿A qué nos convidas, Bras? », le seul *villancico* de Góngora dont nous conservons les partitions. Finalement, avant d'arriver à nos conclusions et d'analyser comment ce travail a été réalisé et s'il reste des blancs dans cette étude qu'il faudrait remplir ultérieurement, nous proposerons quelques considérations sur la musicalité des vers de Góngora qui furent écrits avec l'objectif manifeste d'être mis en musique. Cela nous permettra d'analyser le rôle de la musique dans la poésie de Góngora, soit sous forme de musicalisation de ses vers ou soit par la musicalité des vers eux-mêmes, et nous pourrons ainsi apporter quelques éléments de réponse.

D'autre part, nous voulons souligner le fait que la tradition a toujours analysé l'œuvre de Góngora de manière séparée, en fixant comme critère déterminant le mètre. Les *romances*, par exemple, ont généralement été analysés séparément des *villancicos*, ou des sonnets. Notre souhait est d'étudier comment la musique se présente dans l'œuvre de

Góngora, ou comment ses poèmes sont mis en musique, sans diviser les compositions par mètre, mais plutôt de manière chronologique. Ainsi, nous allons surtout travailler les deux cycles de *villancicos* composés à des fins liturgiques que Góngora a composés pour les cycles de 1609 et 1615-1616 représentés dans la Cathédrale de Cordoue, en soulignant que le terme « *villancico* » ne se réfère pas à un mètre spécifique ou une composition « fermée », mais aux poèmes composés pour être chantés dans différents moments du cycle paraliturgique, au sein de l'église.

En ce qui concerne la méthodologie utilisée pour la réalisation de ce travail, nous avons essayé d'utiliser une approche déductive, en allant de ce qui est général à ce qui est particulier. Ceci nous a permis d'expliquer les généralités de l'époque et les formes poétiques que nous avons étudiées, pour ensuite se focaliser sur des formes concrètes, soit des poèmes ou des poèmes avec des partitions. Nous considérons que pour une étude comme celle-ci, il faut toujours rester proche du texte et ne jamais le perdre de vue. Ainsi, nous avons considéré comme nécessaire la réalisation d'une édition des *villancicos* des cycles de 1609 et de 1615-1616, pour pouvoir expliquer leurs particularités et voir comment s'exprimait le fait qu'ils aient été écrits pour être mis en musique.

III. Objectifs et développement

Cette étude, qui se présente comme Mémoire du Master, intitulé « Góngora et la musique », s'inscrit dans le projet de recherche « Música y literatura en el Siglo de Oro », dirigé par la Professeure des Universités Anne Cayuela, enseignante de la Section d'Espagnol de l'Université de Grenoble-Alpes. De même, cette étude a l'intention de devenir un point de départ pour une recherche plus large et ambitieuse, en ce qui concerne les relations entre poésie et musique au Siècle d'Or espagnol et, de manière plus large, dans la poésie hispanique en général.

L'idée initiale du projet était beaucoup plus vaste que ce qui a pu être réalisé, en souhaiter d'abord questionner l'importance de la musique dans la poésie de Góngora et analyser son influence chez quelques poètes de la Génération de 27 espagnole. Mais il a été nécessaire d'adapter le temps disponible aux objectifs, donc nous avons décidé de réduire cette recherche aux termes que nous allons ensuite expliquer. En ce qui concerne le projet initial, plus large et ambitieux, nous y consacrerons des recherches postérieures.

Par conséquent, ce travail sera le premier pas d'un chemin plus long, dans lequel nous nous proposons un objectif plus ambitieux : étudier les innovations poétiques de Góngora jusqu'à la poésie contemporaine. Pour le moment, dans cette première approche de l'ouvrage du poète Andalou, nous essayons d'aborder l'influence que la musique a eue sur la poésie de don Luis. Ainsi nous nous pencherons sur son éducation musicale et ses connaissances en la matière, et nous analyserons les partitions de son époque qui ont pu être conservées et qui mettaient en musique ses poèmes ; nous étudierons ensuite les poèmes qu'il a composés dans ce but, spécialement les deux cycles de *villancicos* (de 1609 et de 1615-1616), destinés à être chantés dans la Cathédrale de Cordoue (les derniers, avec la musique du maître de chapelle Joan Risco ou Juan Risco), dont les partitions, malheureusement, n'ont pas été conservées.

Avec les rares témoignages qui ont été conservés (en ce qui concerne plus spécifiquement la musique), nous pouvons reconstruire un monde particulier dans lequel la musique était un élément primordial. Ainsi, les *romances*, desquels nous conservons quelques partitions, étaient diffusés à travers la musique. Par exemple, Pedro de Moncayo²³, premier compilateur de « *romances nuevos* », en 1589, l'affirme quand il dit qu'il a compilé la majeure partie des *romances* qui étaient chantés. Les auteurs de ce nouveau « *romancero* » connaissaient ce genre de diffusion et adaptaient les vers pour que leur mise en musique soit plus facile (avec des refrains, des répétitions et la création d'un rythme binaire ajusté à chaque quatrain). Dans le cas des *villancicos*, nous conservons une partition du maître Cirera²⁴ réalisée à partir d'une *letrilla* gongorine, qui peut nous servir d'exemple pour analyser la polychoralité et la polyphonie de voix dans ce genre de compositions religieuses.

D'autre part, nous avons édité les compositions de chacun de ces deux cycles, avec, pour objectif, qu'ils puissent être conçus dans leur globalité, puisqu'auparavant les ouvrages de Góngora avaient été édités de manière dispersée, avec le mètre comme critère primordial et sans tenir en compte de la volonté de l'auteur d'établir un « tout » indivisible. Dans ce sens, le cycle de 1609 est composé de sept *letrillas*, éditées et annotées par Robert

²³ Pedro de Moncayo, (*Flor de romances nuevos*, Huesca, 1589), dans *Las fuentes del Romancero General* (Madrid, 1600), XIII, Madrid, RAE, 1971. Édition et notes de Mario Damonte, f. 1v.

²⁴ Mariano Lambea, Lola Josa et Francisco A. Valdivia, *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada (NIPEM)*, 2011. Disponible en ligne dans Digital CSIC <<http://digital.csic.es/handle/10261/30826>>.

Jammes, mais le cycle de 1615-1616 est composé de treize compositions, parmi lesquelles nous trouvons un *romance* et une très brève composition qualifiée de « madrigal²⁵ ». Ces compositions vont nous aider à définir la nature du *villancico* polychoral au XVII^e siècle.

Après l'édition de ces *villancicos*, nous avons aussi analysé la partition de « ¿A qué nos convidas, Bras? », la seule de ces compositions dont la partition, du maître Cirera, a été conservée. Nous avons aussi utilisé le travail mené par Josa et Lambea, qui ont indexé et modernisé ces partitions pour permettre au lecteur contemporain de comprendre la notation musicale, puisque la version fac-similée peut être compliquée à interpréter. De même, nous avons aussi eu recours au travail de Querol dans son *Cancionero musical de Góngora*²⁶, qui, dans le cas de cette composition, a fait une erreur en le confondant avec un autre poème, comme nous l'expliquerons ultérieurement dans ce travail. Il me semble désormais nécessaire de préciser que je n'ai pas une formation de musicologue. Mes études de musique se limitent en effet au piano et au solfège, ce qui m'a permis de pouvoir lire et comprendre les partitions, mais évidemment pas avec la même finesse et la même connaissance qu'un musicologue²⁷.

Pour finir, il faudrait mentionner que les deux cycles correspondent à des commandes reçues par Góngora de la part de la Cathédrale de laquelle lui-même faisait partie. Nous pouvons les inscrire dans la poésie religieuse de l'époque et, plus spécifiquement, dans les *villancicos* chantés dans les églises qui, dès la moitié du XVI^e siècle, avaient une structure très définie. Cette circonstance doit être considérée pour pouvoir observer que notre poète recueille une tradition pour la mener jusqu'à son extrême et faire d'elle quelque chose de similaire à ce qu'il réalise dans ses poèmes les plus audacieux : chercher l'autonomie du mot poétique et prolonger la relation entre les *verba* et les *res* ; subvertir la pratique antérieure pour la mener à sa conception la plus radicale.

La poésie religieuse de Góngora a été l'objet de quelques approches, mais seulement quelques-unes parmi les plus récentes ont prêté attention à ses qualités esthétiques. Les études les plus fréquentes se sont limitées à réaliser des commentaires très

²⁵ Voir Joseph Roussiès, « El lamento de una monja: el madrigal “¿Ay de mí, sin ventura!” de Gutierre de Cetina y una famosa melodía europea », *Calíope*, vol. 20, 2, 2015, pp. 81-117

²⁶ Querol, *op. cit.*

²⁷ Je dois remercier Ana Belén Pérez Lasheras, musicologue et professeur de musique, qui m'a aidée dans une première analyse des partitions.

partiaux, les uns réalisés au prisme d'une grande ferveur religieuse (souvent de la part de critiques ecclésiastiques) et les autres depuis une critique plus adverse, dans laquelle le manque de qualité de la majeure partie des poèmes de cette thématique était soulignée (cette critique est principalement représentée par Jammes, dont les jugements ont été répétés *ad nauseam*). Il reste à analyser ce genre de poèmes dans leur contexte réel, qui réside dans la contribution de la musique et de la poésie dans la fête du Baroque, et dans l'exaltation des éléments que, depuis le Concile de Trente, le catholicisme a accentués face au protestantisme et aux autres courants réformistes. Dans ce contexte, les poètes n'essayaient pas d'approfondir les questions théologiques, de peur d'être considérés comme hérétiques, mais ils cherchaient bien plutôt à faire en sorte que l'événement commémoratif devienne une véritable fête, avec ses éléments comiques.

Pour conclure cette introduction, il nous apparaît opportun de préciser que ce travail est précédé par d'autres études sur le poète. Pendant mes quatre années d'université (Université de Saragosse) en « Filología Hispánica », j'ai eu la chance de pouvoir lire et étudier Góngora (comme disait le grand poète Federico García Lorca, « A Góngora no hay que leerlo, hay que estudiarlo ») avec l'expertise de la professeure des Universités et académicienne de la Real Academia Española de la Lengua (RAE) Aurora Egido. J'espère tout particulièrement que mes études seront capables de poursuivre ses enseignements et de contribuer, même à une petite échelle, à cette discipline. De même, dans les cours intitulés « Temas y géneros de la poesía hispánica I » et « Temas y géneros de la poesía hispánica II », j'ai eu là encore l'opportunité d'approfondir l'étude de certains poèmes du poète Andalou, avec les professeurs Antonio Pérez Lasheras et Alberto Montaner. Le poème « *Al gualate hejo* » fut l'objet d'une analyse étendue, dans laquelle nous avons observé la capacité du poète à réutiliser les langages spécifiques comme éléments qui créent la distance entre les *verba* et les *res*. Nous avons ainsi déterminé l'intention de Góngora de poursuivre l'objectif qu'il s'était fixé dès 1609 : lutter pour l'autonomie du langage poétique.

Enfin, je suis consciente que le sujet que nous avons choisi est d'une complexité qui semble surpasser l'effort exigé pour un Mémoire de fin de Master, à cause du temps dont on peut disposer et de la disponibilité du matériel bibliographique (car le temps pour pouvoir lire et assimiler toutes ces références est très long ; en ce qui concerne la

disponibilité bibliographique, j'ai eu la chance de pouvoir accéder à de très bonnes bibliothèques sur le sujet gongorin : celle de mon père, professeur à l'Université de Saragosse Antonio Pérez Lasheras, et celle de José María Micó, professeur de l'Université Pompeu i Fabra, à Barcelone, ce qui a été un véritable privilège). En tout cas, j'espère pouvoir corriger tous les défauts du présent travail dans des recherches futures. Mais, ici et maintenant, je propose seulement un champ de recherche, que je considère exigeant, mais je reconnais qu'il est nécessaire de disposer de plus de temps pour pouvoir assimiler cette multitude d'ouvrages, études et perspectives différentes. L'ambition, quand elle est le produit du désir de connaissance, est une vertu, même si elle peut sembler audacieuse.

Première partie

-

La musique dans la formation de Góngora

Chapitre 1. La musique au temps de Góngora

Góngora, né en 1561 et mort en 1627, produit son œuvre littéraire entre la Renaissance et le Baroque.

De manière générale, on considère que la musique du Baroque commence en 1600 avec la naissance de l'opéra, et finit en 1750 avec la mort de Johann Sebastian Bach. En ce qui concerne le Siècle d'Or espagnol, le théâtre musical, représentant la rencontre du code musical et du code littéraire, est essentiel. Mais, avant tout, nous devons bien comprendre que jusqu'au XVIII^e siècle la musique n'était pas vue comme un art indépendant. Auparavant, la musique dépendait d'autres formes artistiques considérées comme « supérieures », comme la littérature. De cette manière, à l'époque de Góngora, la musique n'était pas complètement indépendante, et ce même à partir de 1600, avec la naissance de l'opéra, où la littérature va continuer à être indispensable puisque le livret va constituer un élément important en lui-même²⁸.

En tout cas, il nous semble que la connaissance du panorama musical au temps de Góngora est essentielle. Comme le dit Séverine Delahaye :

[...] es imprescindible recurrir a la tratadística musical para entender muchos aspectos de la poesía del Siglo de Oro: las nociones de *suavitas* y de *asperitas* no son plenamente comprensibles sin un constante ir y venir entre textos de poética o retórica y tratados musicales. Ello no es más que una de las consecuencias de la estrecha imbricación entre las dos artes que se puede observar en la teoría y en la práctica del Siglo de Oro. Es fácil comprobar que nunca se hablaba de poesía en el Siglo de Oro sin que estuviera presente un léxico musical; el problema es determinar el valor que tenía tal léxico aplicado a la poesía²⁹.

Donc, nous ne pouvons jamais nous éloigner, quand nous étudions la poésie du Siècle d'Or, de la musique et de sa théorie, puisque son lexique et ses principes vont être fondamentaux. En outre, nous devons aussi tenir compte de l'oralité de cette poésie-là, puisque, même si elle n'était pas composée pour être chantée, elle se récitait à voix haute et avec une déclamation particulière, et de nombreuses fois, comme dans le cas des *villancicos* et *letrillas* de Góngora, la composition poétique s'effectuait en parallèle avec la musique. Delahaye résume cette situation de façon très éloquente ³⁰ :

²⁸ En relation à la musique et son indépendance comme art, voir John Neubauer, *op. cit.*

²⁹ Séverine Delahaye, art. cit., 2004.

³⁰ *Ibidem*, p. 177.

Hace ya varios años que se viene destacando la importancia de la oralidad para la poesía del Siglo de Oro³¹. En los textos literarios [...] rara vez se introduce un poema sin precisar que es cantado o leído, y las actas de academias y de justas describen masivamente una poesía oralizada, sin consideración genérica. Del mismo Góngora escribió Gracián que había *cantado* uno de sus sonetos en una justa poética³².

De cette façon, nous ne pouvons pas savoir si, à l'époque, les poèmes étaient chantés ou récités. Ce que nous devons comprendre, en tout cas, c'est que la dépendance entre la musique et le texte était primordiale. À cette époque, la musique et la poésie avaient une relation beaucoup plus étroite qu'aujourd'hui. Lire la poésie du Siècle d'Or avec les codes actuels serait, donc, une erreur. Séverine Delahaye pose la question suivante : « Quand la poésie et la musique ont-elles véritablement divergé dans la tradition européenne ?³³ ». Mais, comme elle le dit, « La difficulté principale réside dans la façon dont la poésie nous est parvenue, le plus fréquemment sans notation musicale³⁴ », ce qui ne nous a pas permis de connaître les partitions des poèmes qui ont été mis en musique. Comme nous allons le voir ultérieurement dans ce travail, très peu de partitions des *villancicos* qui étaient composés pour être chantés dans les églises à différents moments du cycle liturgique ont été conservées, puisqu'une seule partition d'un *villancico* de Góngora a été conservée, celle de « *¿A qué nos convidas, Bras?* ».

1. La musique : dépendance par rapport au texte

Lola Josa et Mariano Lambea, dans leur article intitulé « Góngora y la música³⁵ », analysent les caractéristiques de la musique au temps de Góngora et son rôle dans le parcours artistique du poète. En premier lieu, il est important de préciser ce que nous venons d'annoncer comme le manque d'indépendance de la musique comme forme

³¹ Aurora Egido, « Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes poéticos y academias de los siglos de oro », *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 69-81; Margot Frenk, *Entre la voz y el silencio*, Alcadlá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 1997, p. 148. [Note de Delahaye]

³² « La misma consonancia o correlación artificiosa exprimida, es la sutileza objetiva, como se ve, o se admira, en este célebre soneto que, en competencia de otros muchos a la rosa, *cantó* don Luis de Góngora » (el subrayado es mío), Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, éd. Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1987, p. 55. [Note de Delahaye]. Elle ajoute: « Se trata del soneto XLVIII [...]. Luis de Góngora, *Sonetos completos*, éd. Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1989, p. 312.

³³ Delahaye, 2018, p. 39.

³⁴ *Ibidem*, p. 39.

³⁵ Lola Josa et Mariano Lambea Castro, « Góngora y la música », dans Joaquín Roses Lozano (éd.), *Góngora: la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*, Sociedad Estatal Madrid, Acción Cultural Española, 2012, pp. 147-157.

artistique. Ces auteurs parlent du fait que la musique ne disposait pas encore d'un « lenguaje autónomo capaz de expresarse libremente sin el concurso de la palabra poética, motivo por el que todo compositor era capaz de percibir de modo excepcional la posibilidad musical que el texto poético, en sí, posee, tanto formalmente [...] como semánticamente³⁶ ». Le texte poétique était donc un matériau fondamental pour produire une œuvre musicale.

Josa et Lambea font allusion au rôle très important qu'ont eu les théoriciens de la musique, comme l'italien Pietro Cerone ou l'espagnol Juan Bermudo, en ce qui concerne la théorisation de la relation entre la musique et la poésie. Ainsi, Cerone affirme qu'une bonne composition doit avoir les parties suivantes :

[...] buena consonancia, buen aire, solfa graciosa, diversidad de pasos, imitación bien puesto, que cada voz cante con donaire usando pasos sabrosos. Y la parte más esencial es hacer lo que la letra pide; es, a saber, alegre o triste, grave o ligera, lejos o cerca, humilde o levantada, de modo que [la música] haga el efecto que la letra pretende [...]³⁷.

Et, de même, ils citent aussi les mots de Juan Bermudo, qui précise que :

todo lo que dice la letra que con el canto se pueda contrahacer, se contrahaga en la composición. [...] si fuere una palabra triste, debe poner un bemol. Si fuere una doctrina que suspende, tales puntos [notas musicales] se deben poner que, en todo y por todo, sean muy conformes a la letra. El que fuere gramático, poeta y retórico entenderá más de lo que en este caso digo³⁸.

De cette façon, il était essentiel de réussir une symétrie entre la musique et le texte poétique, qui était une construction antérieure et supérieure hiérarchiquement. La musique devait représenter et exprimer les mêmes sentiments et émotions que le texte poétique, en utilisant diverses stratégies comme l'usage du bémol pour les mots tristes, par exemple. La musique devait faire ce que « la letra pide », c'est-à-dire, elle devait représenter le plus fidèlement possible le texte poétique. De même, nous pouvons aussi voir dans les mots de Bermudo un appel à l'idéal humaniste de l'époque, qui était d'être le plus

³⁶ *Ibidem*, p. 147.

³⁷ Pedro Cerone, *El melopeo y maestro. Tratado de musica theorica y practica*, Naples, Iuan Bautiste Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, vol. II, p. 695, F. Alberto Gallo (éd.), Bologne, Fomi editore, 1969.

³⁸ Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555, vol. CXXVR, col. II, Macario Santiago Kastner (éd.), Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag, 1957.

multidisciplinaire possible, en maîtrisant divers domaines comme la poésie, la musique ou la rhétorique.

En Espagne, et dans d'autres pays avec une forte tradition catholique comme l'Italie ou la France, à partir du Concile de Trente, en 1545-1563, le texte va être plus important que la musique, qui devait être simple et ne pas détourner l'attention des paroles. De cette manière, dans les pays protestants, la musique avait une plus grande indépendance et l'aspect instrumental était plus important, ce qui a favorisé l'homophonie³⁹. Au XV^e siècle, nous trouvons une musique liturgique qui était, au niveau vocal et instrumental, bien plus complexe que celle d'après le Concile, mais qui rendait plus difficile la compréhension du texte. Les contre-réformistes avaient pour l'objectif que l'événement liturgique et tout ce qui entourait la messe et le calendrier paraliturgique devienne plus compréhensible pour le paroissien. Nous devons comprendre, qu'à cette époque-là, les messes se déroulaient en latin, et la plupart des personnes étaient illettrées, et ne pouvaient donc pas lire seuls la *Bible*.

Le Concile de Trente fut la réponse à la Réforme Protestante qui avait eu lieu quelques années auparavant, et, face à la simplification des formes des protestants, les contre-réformistes décidèrent de retourner à un catholicisme plus « pur ». Il s'agissait de renforcer le pouvoir de l'Église, face aux réformes protestantes, spécialement en ce qui concernait l'interprétation des textes sacrés. L'idée que la *Bible* était la seule doctrine fut rejetée, en renforçant l'autorité papale et, de même, celle des prêtres. La musique avait toujours été présente dans la liturgie chrétienne, mais, avec la Contre-réforme, l'Église renouvelle son intérêt de faire prévaloir le texte sur la musique. La musique devait donc être simple, et ne pas empêcher le paroissien de comprendre le message contenu dans les paroles. Dans ce domaine, nous devons nommer deux musiciens : Palestrina et Tomás Luis de Victoria, dont l'œuvre musicale fut essentiellement religieuse.

Torrente⁴⁰ signale l'importance qu'avait dans l'Espagne postérieure au Concile le chant de compositions musicales en espagnol pendant la liturgie religieuse. Puisque la messe avait lieu en latin, langue que les paroissiens ne comprenaient pas, les chansons, en

³⁹ Selon le Dictionnaire Larousse, « Exécution des différentes parties d'une musique, à l'unisson ou à l'octave ». Disponible en ligne dans <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/homophonie/40299>>.

⁴⁰ Álvaro Torrente, « El villancico religioso », dans Á. Torrente (éd.), *op. cit.*, pp. 433-530.

espagnol, permettaient de comprendre le message religieux, spécialement pour les refrains et les autres parties qui étaient répétées. Puis, il signale que c'est dans ce contexte-là, après le Concile, quand l'expansion du *villancico* religieux, forme poétique qui nous intéresse spécialement, va se produire. Il précise également que : « se deberá apartar de la iglesia aquella música en la que, ya sea con voz o con instrumentos, se mezcle algo lascivo o impuro⁴¹ ». Mais il fut impossible d'arriver à des accords dans les différentes nations affectées par la Contre-réforme. Bien que nous trouvions des prohibitions de ce genre de représentations dans les églises, comme celle de 1565 qui affecte le monde ibérique, elles ne vont pas durer et la musique va continuer à résonner au sein de l'Église Catholique. Finalement, les *villancicos* vont devoir être révisés par les autorités ecclésiastiques avant d'être chantés, pour s'assurer que leur contenu doctrinal y soit présent. Mais, de manière générale, ce que dit Torrente est que « El Concilio potenció aquellos aspectos doctrinales que diferenciaban a la Iglesia católica de las corrientes reformistas », et « la manifestación externa de la fe se convirtió en una necesidad social⁴² »; donc les *villancicos* chantés vont devenir un élément indispensable non seulement dans la musique de l'époque de Góngora, mais aussi dans la pratique religieuse de ce temps-là.

Néanmoins, nous devons insister sur le fait qu'il serait très maladroit de considérer l'Espagne d'après le Concile de Trente comme un tout unitaire où régnait le catholicisme. Comme dit Torrente :

Más allá de la visión monolítica de una España enteramente católica, la realidad era que en los siglos XVI y XVII el nivel de conocimiento de la doctrina, fuera de determinados entornos urbanos, era bastante limitado, mientras que las formas de religiosidad eran muy variadas, no sólo entre las distintas regiones, sino también entre las zonas urbanas y rurales. [...] La obligación de evangelizar a través del catecismo, empezando por los niños, aparece, ya desde el principio del siglo XVI, como reflejo del pensamiento erasmista y preside las preocupaciones del Concilio de Trento y sus ecos provinciales [...] el Concilio dio nuevo impulso a la práctica preexistente de utilizar el canto de coplas devotas para la enseñanza de la doctrina a los niños⁴³ [...].

De cette façon, nous pouvons voir comment, dès les XVI^e-XVII^e siècles, la musique pouvait être entendue comme élément doctrinal et de catéchèse, un élément qui facilitait la

⁴¹ Ibidem, pp. 447-448. À partir de « Ab ecclesiis vero musicas cas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur ». Monson, « The Council of Trent », p. 11.

⁴² Ibidem, p. 449.

⁴³ Ibidem, p. 450.

transmission des messages religieux catholiques. De même, cela est la raison pour laquelle, malgré les tentatives d'interdiction dans les églises, la musique fut finalement tolérée et devint essentielle dans le cycle paraliturgique. Dans un pays comme l'Espagne, et de la même manière dans tout le monde hispanique, il est inconcevable de séparer les célébrations liturgiques, spécialement Noël et le Corpus Christi, du chant et de la musique, comme nous allons l'expliquer ultérieurement dans ce travail.

2. *Musique de la Renaissance*⁴⁴

À la période de la Renaissance, la musique était devenue polyphonique, c'est-à-dire, avec plus d'une voix. La musique que le jeune Góngora put connaître était polyphonique et polychorale, avec des formes typiques de cette époque-là comme le madrigal.

Une évolution va se produire qui nous mène de la polyphonie typique de la Renaissance, exprimée dans le madrigal, jusqu'à une simplification du nombre de voix et de lignes mélodiques, typique du Baroque. C'est ce qui conduit au « *stilo recitativo* », une sorte de retour en arrière vers la musique antérieure à la Renaissance, seulement avec deux voix, la voix soprano, vocale, et la voix basse, instrumentale. Avec la naissance de l'opéra, à partir de 1600, ce *stilo recitativo* va être appliqué, notamment dans les œuvres de Monteverdi. En France, les mêmes formules vont être utilisées, essayant de réussir une relation totale entre la ligne vocale et l'intonation verbale, sans que l'une ne complète l'autre. Nous arrivons à la monodie accompagnée, avec une seule voix principale qui suit la voix basse instrumentale continue, et les voix secondaires subordonnées à celle-ci.

La musique dont Góngora -né en 1561, en plein Concile de Trente et dans une période où les formes musicales typiques de la Renaissance, comme le *madrigal*, commençaient à tomber en désuétude- fut témoin et celle qu'il put apprendre lors de son éducation à Salamanque fut majoritairement monophonique. À partir de la deuxième moitié du XVI^e siècle, et notamment pendant la période Baroque, au XVII^e siècle, les paroles vont acquérir une importance majeure, au-dessus de la musique et de la ligne mélodique.

⁴⁴ Voir Allan W. Atlas, *La música del Renacimiento. La música en la Europa occidental, 1400-1600*, Madrid, Ediciones Akal, 2002.

En premier lieu, il est nécessaire de caractériser la musique de la Renaissance, période que nous pouvons situer entre 1400 et 1600. Góngora naquit durant cette période artistique, même si le commencement du Siècle d'Or espagnol va supposer une transition vers le Baroque. En tout cas, la musique de la Renaissance possède quelques traits caractéristiques que nous devons signaler. Premièrement, dans cette période la polyphonie est essentielle. Il s'agit d'une caractéristique héritée de la musique médiévale, avec le système modal typique du chant grégorien.

Il convient de dire que la musique a été toujours reliée à la messe chrétienne, spécialement dès le Moyen Age avec le chant grégorien et d'autres formes polyphoniques, normalement chantées en latin. Il est essentiel de comprendre que les paroissiens ne savaient ni lire ni écrire, et, dans la plupart des cas, ne parlaient ni ne comprenaient le latin. Ce genre de formes musicales polyphoniques n'aidait donc pas à transmettre le message chrétien. De plus, la complexité des mélodies, régies par le contrepoint et dotées de plusieurs lignes mélodiques, ajoutait une difficulté majeure pour comprendre le message. En Espagne, dans la musique religieuse de la Renaissance, nous trouvons des formes comme la messe chantée et le motet, composition polyphonique *a capella*, sans accompagnement musical, daté du XIII^e siècle et traitant de sujets bibliques.

En ce qui concerne la musique profane, nous trouvons des formes qui vont avoir une certaine continuité au XVII^e siècle avec la période Baroque, et d'autres qui vont disparaître. Nous trouvons le madrigal, composition avec plusieurs voix (de trois à six) à partir d'un texte non-religieux, normalement en italien. Les paroles sont fortement profanes, l'harmonie suit les formules du contrepoint et le langage est populaire. D'autre part, nous trouvons la chanson, une pièce vocale d'origine française qui traite des sujets amoureux, mais aussi de critique sociale ou politique. Comme le *madrigal*, la chanson est une pièce polyphonique, pour deux, trois ou quatre voix, et peut dériver vers d'autres formes comme la balade ou le virelai (similaire au « zéjel » d'Al-Andalous).

Pour notre étude sur Góngora et la musique, la forme du *villancico*, à ne pas confondre avec le « *villancico navideño* », est essentielle. Il s'agit d'une forme qui apparaît durant la Renaissance et qui devient très populaire entre le XV^e et le XVIII^e siècle : elle présente donc une continuité durant le Baroque. Les *villancicos* étaient des chansons d'origine populaire avec un « refrain », qui est répété plusieurs fois tout au long de la

composition. D'autre part, il s'agit d'une forme avec plusieurs voix, et donc, polyphonique. Au fil du temps, le *villancico* va être très fréquemment chanté dans les églises, et va se rattacher au cycle paraliturgique, spécialement à Noël. Durant cette période, nous pouvons mentionner des auteurs de *villancicos* comme Juan del Encina (1468-1529), Pedro de Escobar (1465-1535) ou Francisco Guerrero (1528-1599).

De manière générale, la musique de la Renaissance se caractérise par une sonorité douce et par l'apparition de plusieurs voix, qui suivent les normes du contrepoint. La plupart des formes vont être polyphoniques, avec entre trois et six voix *cantabile*, c'est-à-dire, qui peuvent être interprétées soit par une voix réelle ou bien par un instrument musical. Il s'agit d'une évolution par rapport à la musique médiévale, où les voix se croisent et se confondent les unes avec les autres. Dans la musique de la Renaissance, nous allons trouver encore de traces de cette polyphonie médiévale, et un système hérité du chant grégorien. À la fin de cette période-là, ces caractéristiques modales vont s'atténuer pour arriver à la tonalité typique du Baroque.

Une des principales nouveautés de la musique de la Renaissance, avec l'apparition de l'imprimerie, est l'impression des notations musicales. Néanmoins, nous devons tenir compte du fait que, pendant les premiers siècles après cette invention, de nombreux manuscrits circulent encore. En ce qui concerne l'impression de partitions musicales, elle reste très minoritaire, même pendant le Baroque. Parmi ces publications, il nous faut signaler les traités de « vihuela ». En premier lieu, nous devons définir la « vihuela », l'instrument qui, en Espagne, va substituer le luth à partir du XVI^e siècle et avant l'énorme succès que va avoir la guitare au XVII^e siècle. La « vihuela de mano » est un instrument de corde frottée, similaire à la guitare, que nous ne devons pas confondre avec la « vihuela de arco », similaire à la harpe.

Au XVI^e siècle, nous trouvons des experts en vihuela qui vont écrire des livres et des traités, comme Luis de Narváez, avec *Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela*⁴⁵, daté de 1538; Diego Pisador, qui écrivit sept livres sous le titre de *Libro de musical de vihuela*, avec l'objectif d'apprendre à jouer cet instrument-là de façon rapide; Alonso Mudarra, qui publia en Séville de 1546 *Tres libros de música en cifra para*

⁴⁵ Ce livre-là peut être trouvé en ligne dans le site de la Bibliothèque Nationale Espagnole, dans <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000134585&page=1>>.

*vihuela*⁴⁶; Enrique de Valderrábano, avec son *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*, de 1547; ou, parmi d'autres, Esteban Danza, qui écrivit le dernier livre sur la vihuela, *El Parnaso*⁴⁷, daté de 1576. De même, nous trouvons aussi le *Ramillete de flores o colección de varias cosas curiosas*, une anthologie poétique qui contient dix ouvrages pour vihuela, daté de la fin du XVI^e siècle⁴⁸.



Figure 1. *Libro musica*

de *en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso : en el qual se hallara toda diuersidad de musica, assi motetes, sonetos, villanescas, en lengua castellana, y otras cosas, como fantasias del autor*, Manuscrit R/14611, BNE

Ainsi, la possibilité d'imprimer des partitions et notations musicales va rendre possible la diffusion majeure de la musique, et plus spécifiquement de la musique

⁴⁶ En ligne dans <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000108275&page=1>>.

⁴⁷ Ce livre-là peut être trouvé en ligne dans le site de la Bibliothèque Nationale Espagnole, dans <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000161355&page=1>>.

⁴⁸ Il s'agit du manuscrit 6001 (Ant. Q. 231) de la Bibliothèque Nationale Espagnole, qui se trouve à Madrid. Il peut être consulté en ligne dans <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000145094&page=1>>. Les partitions pour la vihuela se trouvent à partir de la page 268. Dans l'Annexe 1 (p.165), nous pouvons trouver un exemple.

religieuse, ce qui va favoriser l'apparition d'un « style international européen ». Pendant cette période, la popularité des *villancicos* va favoriser la publication de leurs paroles dans des « pliegos sueltos », c'est-à-dire, des pièces qui n'étaient pas recueillies sous forme de livre, mais comme des feuilles volantes. Le nom de l'auteur des paroles, et même celui du compositeur de la musique, n'était presque jamais cité. Et, comme signale Torrente :

La importancia de los textos de los villancicos [...] sin duda influyó en que, a principios de siglo (si no antes), coincidiendo con la expansión del estilo policoral (en la Real Capilla se cantaban villancicos a 12 voces desde al menos 1590), se iniciara la costumbre de copiar los textos para repartirlos de antemano⁴⁹.

Pendant les dernières années de la Renaissance, coïncidant avec la naissance de Góngora en 1561, nous trouvons la « cinquième génération », qui correspond à la dernière génération de musiciens qui suivent ce style et qui supposent une transition vers le Baroque. Durant cette période, la plupart des musiciens étaient liés à l'Église. Les principaux événements du cycle paraliturgique étaient accompagnés de musique, avec des formes spécifiques que nous avons déjà nommées comme la messe chantée ou le motet. Entre 1550-1600, pendant cette transition vers le Baroque, nous nous situons dans une Europe divisée par la Réforme Protestante et le Concile de Trente et sa postérieure Contre-réforme.

Comme nous l'avons déjà dit, l'esprit de la Contre-réforme favorisa une simplification de la polyphonie typique de la Renaissance, avec l'objectif de faire que les paroles se démarquent de la musique et, ainsi, de réussir à transmettre de manière plus efficace le message religieux. De même, il y avait des extrémistes contre-réformistes qui voulaient éliminer complètement la polyphonie, mais, en général, nous trouvons simplement une complexité moindre dans la polyphonie pour améliorer la compréhension du texte. Le modèle pour la musique religieuse de cette époque-là va être Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), compositeur italien de musique religieuse, essentiellement polyphonique⁵⁰.

⁴⁹ Torrente, art. cit., 2016, p. 450.

⁵⁰ Pour plus d'information, voir Robert Stewart, *An Introduction to Sixteenth-Century Counterpoint and Palestrina's Musical Style*, Ardsley House, 1994.

Palestrina va composer des pièces polyphoniques et religieuses, qui vont accompagner la liturgie catholique et se dérouler, donc, au cours du cycle paraliturgique. Néanmoins, il composa aussi quelques œuvres profanes, spécialement des madrigaux. Palestrina est l'auteur d'une centaine de messes, soit parodiques ou d'imitation (formes typiques du XVI^e siècle avec l'utilisation de multiples voix provenant d'une pièce préexistante), soit de paraphrase (à partir d'un *cantus firmus*, il s'agit d'une musicalisation de la messe), et de plus de cinq-cents motets. Son style de contrepoint très fluide, avec une texture riche et des dissonances suivies par des consonances, va constituer un modèle pour les autres compositeurs, particulièrement de musique religieuse, de son temps.

Ainsi, pour la musique de la Renaissance, nous allons trouver des auteurs comme Orlando di Lasso (1532-1594), Tomás Luis de Victoria (1548-1611) ou William Byrd (1543-1623). Nous pouvons souligner le rôle de Tomás Luis de Victoria dans la musique de la Renaissance espagnole, puisqu'il était né à Ávila et mort à Madrid. Son style annonce déjà le style postérieur du Baroque. Contemporain de Góngora, l'influence de ses compositions fut essentielle pour la musique espagnole de l'époque. Après une longue période à Rome, il revient en Espagne en 1585 et s'installe à Madrid. Malgré le peu de pièces musicales imprimées de cette période, les pièces de Tomás Luis de Victoria nous permettent de mieux comprendre la musique de l'époque⁵¹.

De cette façon, nous allons arriver à la dissolution du style de la Renaissance. À l'origine de cette « transformation », nous trouvons des raisons politiques et idéologiques, que nous avons déjà mentionnées, et d'autres purement musicales. Finalement, nous pouvons voir une dissolution de la polychoralité et de ce style qui peut sembler un peu « chaotique », puisque les nombreuses voix se confondent et font que le texte et le message religieux, se perdent. Après le Concile de Trente, la monodie accompagnée, une sorte de chant déclamé avec un accompagnement musical simple, va s'imposer et se substituer la polyphonie typique de la Renaissance. À la fin du XVI^e siècle, le maniérisme italien, qui caractérise le style d'auteurs comme Michel Angelo dans la peinture et la sculpture, va apparaître aussi dans la musique. Cela va nous mener à un chromatisme extrême, qui contraste avec les pratiques plus liées à l'esprit de la Contre-réforme.

⁵¹ Nous pouvons trouver le volume *Missae Magnificat, motecta psalmi & alia quã plurima : quæ partim octonis, alia nonis, alia duodenis vocibus concinuntur*, daté de 1600. Il est disponible en ligne à la Bibliothèque Nationale Espagnole, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?lang=es&pid=d-202982>>.

3. *La musique du Baroque*

Dans le cas de Góngora, comme nous l'avons déjà dit, il s'agit d'un auteur qui va se situer entre ces deux périodes, la Renaissance et le Baroque, comme la plupart des auteurs du Siècle d'Or Espagnol. La musique du Baroque est considérée comme la musique « classique ou savante européenne ». Musicalement, nous pouvons caractériser cette période-là par l'utilisation de la voix basse continue et l'apparition de la tonalité.

Le panorama musical que va connaître Góngora va être essentiellement espagnol. Pendant le Baroque espagnol, la musique va suivre un chemin différent par rapport au reste de l'Europe. En premier lieu, s'il est vrai que la littérature du Siècle d'Or espagnol est novatrice en comparaison avec la littérature de ses voisins européens, cela n'est pas le cas pour la musique. Musicalement, le XVII^e siècle va supposer une période de décadence et de prolongement des formes de la Renaissance, propres au siècle antérieur. De même, l'ambiance conservatrice qui va régner en Espagne à partir du Concile de Trente va affecter aussi la musique, en diminuant sa complexité.

La musique religieuse va être essentielle durant le Baroque espagnol. Nous trouvons encore de la musique liturgique en latin, ce qui ne va pas aider à transmettre le message religieux aux paroissiens, qui, normalement, ne parlaient pas latin. Mais, en tout cas, la messe catholique en latin en Espagne va se prolonger jusqu'au XX^e siècle. Ainsi, nous avons la messe chantée, avec le *cantus firmus* et la messe parodique que nous avons déjà mentionnée, ou le motet. Une grande partie des auteurs de ces genres-là, comme Sebastián de Vivanco (1551-1622), restent encore dans la période antérieure, avec des formes musicales conservatrices. D'autre part, pour les pièces destinées à être chantées à l'Église, les voix vont être essentiellement masculines, et les instruments vont être identiques à ceux du siècle antérieur, avec une présence majeure de l'orgue.

Dans la musique religieuse du Baroque nous allons trouver une forme d'origine médiévale qui va être essentielle pour la trajectoire littéraire de Góngora, essentiellement en ce qui concerne la relation du poète avec la musique : le *villancico*. Nous avons déjà parlé du *villancico* pour la musique de la Renaissance, mais il s'agit d'une forme qui va être maintenue jusqu'à la fin du Baroque, au XVIII^e siècle. Contrairement à d'autres formes de musique religieuse qui étaient représentées et chantées au sein de l'Église et au fil du

cycle paraliturgique, le *villancico* n'était pas en latin, mais en langue vernaculaire, et donc, dans le cas qui nous concerne, en espagnol. Dans le Corpus Christi et à Noël, le *villancico* devait toujours être présent. Tout au long de ce travail de recherche, nous allons nous intéresser plus largement à cette forme-ci.

Góngora est un auteur qui est né et qui a vécu pendant une période de transition entre la Renaissance et le Baroque, et il est l'un des auteurs les plus importants du Siècle d'Or Espagnol. Ce poète Andalou a connu la disparition d'un style musical, celui de son enfance, plus lié à la polyphonie vocale et poursuivi par le Concile de Trente. De nouvelles formes vont ensuite apparaître, pendant que d'autres, comme le *villancico*, provenant des siècles antérieurs, vont être continuées. Et la musique, même en Espagne, va avoir tendance à se simplifier en ce qui concerne les lignes mélodiques, et va donner une plus grande importance au texte, pour que le message, spécialement le message religieux, soit plus clair.

Chapitre 2. La musique dans le parcours de vie du poète

1. Vie du poète⁵²

1.1. Enfance et formation

Luis de Góngora et Argote est né à Cordoue le 11 juillet 1561. Ses parents étaient don Francisco de Argote, juge de l'Inquisition et Leonor de Góngora. L'inversion de ses noms de famille signifiait qu'il était destiné à être un homme d'Église, lié à la mairie de la Cathédrale de Cordoue, et par conséquent il devait hériter des avantages d'un de ses oncles, don Francisco de Góngora, frère de sa mère, qui travaillait dans la cathédrale. Déjà quand il était enfant, Luis de Góngora montra une considérable intelligence, qui fut louée par l'humaniste Ambrosio de Morales, ami de son père.

Après avoir fait ses premières études dans sa ville natale, probablement dans l'École de la Compagnie de Jésus, où la musique était un enseignement obligatoire, son père choisit l'Université de Salamanque, la plus prestigieuse du pays, pour que son fils étudie les « Chanoines ». Góngora y partit à quinze ans, accompagné par un tuteur. Il est probable, comme il était de coutume, qu'il ait fini ses études dans une université moins exigeante, comme celle de Grenade, et qu'il y ait terminé sa licence. En tout cas, Góngora n'était pas connu comme étant un étudiant doué et appliqué, mais il s'est distingué par ses vers comiques et sa dépendance au jeu. Ces vers adolescents nous sont presque inconnus, puisque ses premiers poèmes sont datés de 1580, quand Góngora avait dix-neuf ans. À Salamanque, il a dû premièrement étudier les Arts, pour obtenir le diplôme du Baccalauréat, et poursuivre ensuite ses études universitaires. Dans les études d'Arts, une des matières obligatoires était la Musique, notamment à l'Université de Salamanque.

⁵² L'information pour la réalisation de cette biographie, qui a été réalisée très librement, se base sur le seul auteur qui a écrit un ouvrage à ce propos : Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote, op. cit.*, 1925. Il y a des informations qui ont été rectifiées avec des études postérieures, comme celui de G. Diego, *Nuevo escorzo de Góngora*, Santander, UIMP, Gráficas Bedia, 1961. Ou le travail de D. Alonso et E. Galvarriato (eds.), *Para la biografía de Góngora: documentos desconocidos*, Madrid, Gredos, 1962. Nous disposons aussi des approximations biographiques de R. Jammes, *Études...*; E. Orozco, *Introducción a Góngora*, Barcelone, Crítica, 1984; Pérez Lasheras et Micó (1991) ou Carreira (2009). Les dernières approximations de la biographie de Góngora proviennent de A. De Paz, « Vida del poeta », dans http://www.bne.gob.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora/resources/img/gongora_estudios_02.pdf. Vide J. A. Martínez Bara, « Algunos datos más sobre la familia de Góngora », *Revista de Filología Española*, XLIV (1961), pp. 351-383.

1.2. Cordoue et vie ecclésiastique

Il retourne à Cordoue et se lie à la Cathédrale, où il s'ordonne aux ordres mineurs. En 1585, il hérite de son oncle la « ration » et dévient Diacre. Il gagne suffisamment pour vivre confortablement une vie qui est plus typique d'un jeune qui n'est pas lié à l'Église⁵³.

Trois années après, en 1588, il fut convoqué par l'Evêque et accusé de parler dans le chœur, de fréquenter les actrices et les gens de mauvaise vie et d'assister à des spectacles de taureaux. Góngora va se défendre en affirmant que l'accusation de parler dans du chœur est un mensonge, puisqu'il a devant lui quelqu'un qui ne fait rien d'autre que chanter et celui qui est derrière lui est sourd; qu'il est jeune et qu'il vit comme un jeune et qu'il préfère être accusé d'être farfelu plutôt que d'être condamné pour hérésie.

Cette réponse-ci nous montre aussi quelque chose de très particulier dans sa génération : ne pas approfondir les sujets abordés, spécialement dans les questions religieuses. La peur d'être sentencieux, d'affirmer ou de nier quelque chose catégoriquement était très grande dans l'Espagne du XVI^e siècle : les preuves de sang, la progressive radicalisation de la religion après le Concile de Trente, la conscience que l'Espagne devait être l'avant-garde du catholicisme, font des espagnols des êtres dubitatifs, enclins à la spéculation et aux sciences occultes. La perte de l'idée d'un ennemi commun (notamment, l'Islam face au catholicisme) et la fragmentation du christianisme (avec les ruptures protestantes) affaiblissent les espagnols dans les dernières années du XVI^e siècle : ils sont alors perçus comme vulnérables, chancelants, et craintifs. Cette idée du peuple espagnol va se manifester dans tous les domaines de l'expression artistique, et donc aussi dans la littérature. Góngora ne sera pas une exception.

En 1603, il se déplace à Valladolid, où la Cour s'était installée conformément au désir du Duc de Lerme. Là-bas, il constate que la ville n'a pas les conditions nécessaires pour héberger la Cour et il se jette sur elle avec une sorte de composition burlesque (cinq sonnets et une « *letrilla* »), comme la célèbre *letrilla* « ¡Qué lleva el señor Esgueva! ».

Les accusations que porte Quevedo contre ce poème concernent les possibles origines juives de Góngora, puisque son nez le dénonce et qu'il n'est pas propre puisqu'il

⁵³ Il est très intéressant de lire l'article de A. J. Díaz Rodríguez, « El mundo eclesiástico de don Luis de Góngora », dans B. Capllonch, S. Pezzini, G. Poggi et J. Ponce Cárdenas, *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, Pisa, Edizione Est, 2013, pp. 179-200.

est taché de sang « sale ». La guerre entre les deux titans avait commencée et ne s'arrêterait pas, même après la mort de don Luis.

1.3. Crise personnelle et littéraire

L'année 1606 est une étape fondamentale dans la vie de Góngora. Un de ses neveux est poignardé dans une rixe à Cordoue pendant une *corrida* et le cas fut géré par un tribunal de Madrid car les accusés appartenaient à la noblesse. Góngora prend la défense de son neveu comme une question d'honneur familial et il reste à Madrid. Finalement, en 1609 l'affaire se termina par une sentence très favorable pour les accusés. Góngora reçut cette nouvelle comme une offense personnelle et familiale. Il fuit Madrid et retourne à Cordoue, en maudissant la Cour.

Ce fait suppose un point d'inflexion dans la vie et l'ouvrage de Góngora. Dès ce moment, il s'enferme dans son *carmen* cordouan et il va planifier tout un plan littéraire. La littérature va lui servir de refuge contre l'hostilité de la vie, comme une tour d'ivoire ou une cloche de cristal. Góngora s'approche ainsi de la conception de la poésie pure et ce sera à partir de ce moment-là qu'il va concevoir ses ouvrages les plus risqués et extrêmes. Premièrement, il se tourne vers le théâtre et il écrit une comédie, *Las firmezas de Isabela* (1610), et en laisse inachevée une autre, *El doctor Carlino* (1613)⁵⁴, qu'il abandonne après le deuxième acte. Le choix du théâtre n'est pas fortuit : c'était le seul genre littéraire qui offrait argent et réputation rapidement. En plus, la proposition théâtrale de Góngora est une attaque directe à la *comedia nueva* de Lope de Vega : elle respecte les normes classiques (temps, lieu et action) et elle fait que le spectateur participe dans la trame.

Mais le théâtre n'allait pas faire de Góngora un auteur fondamental de l'histoire de la littérature universelle. Le processus d'isolement auquel il s'était soumis pour lutter contre la dépression, centré sur la création littéraire, augmentait progressivement sa conception d'une poésie chaque fois plus éloignée de la réalité, une poésie qui se basait sur l'insuffisance de la réalité pour créer une réalité différente, une métaréalité qui, d'une certaine manière, allait substituer la réalité. Dans des termes classiques, il s'agit de prendre

⁵⁴ Laura Dolfi, *Il teatro di Góngora*, « *Comedia de las firmezas de Isabela* ». I. *Studio e nota filologica*. II. *Testo critico, traduzione e commento*, Pisa, C. Cursi Editore, 1983, 2 vols.; « *El Doctor Carlino* de Luis de Góngora y la profanación de la honra », dans *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, 1991, t. III, pp. 159-177; et Góngora, *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 1993.

de la distance entre les *verba* et les *res*, de parvenir à ce que les mots énoncent quelque chose de différent: il s'agit d'atteindre une plus grande autonomie du mot poétique.

En réalité, ce *processus* était en train de se vérifier dans la poésie espagnole depuis la poésie de Garcilaso, mais il augmenta avec Fernando de Herrera, Barahona de Soto et toute la poésie des dernières années du XVI^e siècle : le langage poétique s'éloignait de la langue commune. La poésie était en train de construire un langage qui lui était propre, en se séparant de la langue habituelle et quotidienne.

En 1610, Góngora retourne à ses objectifs initiaux, comme celui de raconter, sous forme de parodie, la mythologie. Et il le fait avec la suite (en réalité, le début) de la *Fábula de Hero y Leandro* (« Aunque entiendo poco griego⁵⁵ »), qui suppose l'antécédent le plus significatif de son dernier grand poème, *La Fábula de Píramo y Tisbe* (1618), soit par son sujet (une histoire d'amour frustrée), soit par sa provenance (la mythologie latine, Ovide et ses *Métamorphoses*), soit par son traitement (burlesque et en forme de parodie), et même par son interprétation (une nouvelle lecture des grandes mythes amoureux, qui suppose la révision de l'héroïsme d'amour).

Par la suite, Góngora va manifester une nouvelle déception : le Conde de Lemos (auquel il va dédier ses *Soledades*) est nommé vice-roi de Naples. Don Luis désire être un des élus pour représenter la cour littéraire du vice-royaume, mais le Conde Lemos préfère des gens plus proches. Il choisit Lupercio Leonardo de Argensola et celui-ci choisira des poètes d'une importance moindre par rapport à la sienne : son frère Bartolomé, son pupille Martín Miguel Navarro, Pantaleón Rivera... Les grands auteurs espagnols du moment faisaient de leur possible pour aller à Naples : Lope de Vega ou Cervantes lui-même, qui allaient à Barcelone pour supplier de faire partie du cortège, puisque dans la ville italienne il avait laissé beaucoup d'espairs, parmi eux, comme il le suggère dans *El viaje del Parnaso* (1614), un fils.

Góngora ne se sent pas valorisé et il se réfugie dans son *carmen* pour fuir une réalité qui lui semble insuffisante. Il continue avec sa production de poèmes dédiés à différents tombeaux, dans lesquels il se délecte spécialement en ce qui concerne l'aspect formel. Il est plus intéressé par les tombeaux en soi que par les morts qu'ils contiennent.

⁵⁵ Ce *romance* suppose le début d'un poème antérieur, « Arrojose el mancebito », de 1589.

1.4. Góngora : Prince du Parnasse espagnol

Cependant le pas en avant le plus important de Góngora aura lieu en 1613, quand il écrira la *Soledad primera*, et puis en 1614, en commençant la *Soledad segunda*. Dans cet ouvrage, nous trouvons le poète le plus contrevenant, qui mène la distance entre *res* et *verba* à des limites inconcevables jusqu'à ce moment-là. Dans ce cas, don Luis n'avait pas un support argumentaire connu préalablement par le lecteur : il prend des risques avec une histoire complètement originale, même si, comme la critique l'a signalé, elle a des antécédents. Le résultat est une œuvre très originale, unique dans la tradition occidentale, qui mène à son extrême l'intelligibilité jusqu'à l'impossible, en s'approchant du non-sens. De cela naîtront ses détracteurs, qui critiqueront fréquemment que cet ouvrage est écrit « dans une autre langue », parce que la langue espagnole est poussée aux limites de son sens. Pour cela, Lorca dira que la poésie de Góngora ne devait pas être lue, mais étudiée.

En tout cas, Góngora publia ses *Soledades* de façon très contrôlée : il les envoya à des érudits à qui il faisait confiance, comme Pedro de Valencia, ou il laissa que les « *correvedile*⁵⁶ » de la Cour les lisent, comme Andrés de Almansa y Mendoza. La polémique commença bientôt : le monde littéraire se divisa en deux, entre les défenseurs et les détracteurs de la nouvelle poésie de Góngora. Entre les premiers, il faut souligner la présence d'érudits comme l'Abbé de Rute, Pedro Díaz de Rivas, José de Pellicer ou Salcedo Coronel; parmi les seconds, nous pouvons souligner la présence de Lope de Vega et de Juan de Jáuregui. L'intervention de Quevedo fut tardive, mais très violente à l'encontre de ces œuvres-là.

Le cas de Lope est très caractéristique, puisqu'il envoya une lettre anonyme à Góngora (écrite par lui-même ou par quelqu'un de son cercle) et don Luis lui répondit avec son unique participation dans cette polémique, le 13 septembre 1613, en se montrant fier d'avoir commencé quelque chose de nouveau et en lui disant que s'il ne comprenait pas le poème, c'était à cause de son manque de préparation, et que « no se han de dar las piedras preciosas a los animales de cerda » et « honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes ». En plus, il défend l'obscurité comme principe poétique.

À partir de 1615, nous pouvons considérer que Góngora a dépassé de loin l'épreuve à laquelle lui-même s'était soumis et il est considéré comme le prince du Parnasse

⁵⁶ Il s'agit des personnes qui sont au courant de tout ce qui arrive à la Cour.

espagnol. Maintenant, il se sent à nouveau sûr de ce qu'il a fait et il ne veut donc pas continuer avec le projet de terminer le plan initial des *Soledades* qui serait composé de quatre parties, selon les commentateurs : les quatre âges de l'homme ou les quatre milieux de vie. Toute une cosmogonie.

Cette même année Góngora est chargé de composer les *villancicos* ou chants qui allaient être chantés à la cathédrale de Cordoue. Le résultat est un ensemble de treize compositions très originales, dans lesquelles le poète transforme la langue en sons et en musique. Il faut se souvenir qu'auparavant, en 1609, il avait été chargé de composer un cycle de *villancicos* qui allaient être chantés le jour du Corpus. Cette tâche, qu'il avait déjà entreprise, va alors se compliquer. La présence des morisques typiques ou des noirs fait que ses dialogues nous semblent un jeu phonique dans lequel les paroles se réduisent pratiquement à la musique. Nous pouvons le voir ainsi dans le *villancico* « *Al gualete, hejo* », qui est, peut-être, le meilleur poème pour représenter l'utilisation d'un argot pour créer une série de sons avec une fonction purement musicale.

Ce qui nous intéresse dans l'utilisation de ce genre d'argot par Góngora est la dignification qu'il a concédé à une ressource qui, jusqu'à la fin du XVI^e siècle, avait été exclusivement théâtrale. En effet, le poète cordouan ne fut pas le premier à utiliser ce genre de composition, qui provenait de l'influence dramatique des nocturnes représentées typiquement la nuit des Rois, une influence qui s'étend aux formes polychorales (dans les dialogues, qui ont lieu entre deux, trois ou même neuf personnages). Nous pouvons toutefois attribuer à Góngora une dignification des ressources, de telle manière que, à partir de ces *letrillas* de 1615-1615, le *processus* se stylise et, surtout, atteint une dignité poétique⁵⁷.

Les anciennes déceptions de la Cour vont disparaître et Góngora pense à nouveau que son destin se trouve à Madrid, à côté des gens puissants. En 1617, il est nommé aumônier du Roi, une charge honorifique mais mal rétribuée pour laquelle il doit être ordonné prêtre, et ses aspirations de prospérer grandissent encore davantage. À partir de ce moment-là, nous allons trouver un Góngora prêt à l'éloge des puissants et à avoir des

⁵⁷ Jammes, *Études...*, à partir de la page 227.

aspirations à la Cour. Durant cette même année, il commence le *Panegírico al duque de Lerma*, un projet ambitieux qu'il laisse inachevé quand le favori tombe en disgrâce.

À la Cour, il lui est suggéré de continuer les *Soledades*, Góngora va s'inventer à nouveau soi-même et il compose la *Fábula de Pírame y Tisbe*, un *romance* dans lequel il « reconstruit » et il recrée le mythe d'Ovide de façon burlesque. Les deux amants, qui jusqu'à ce moment avaient été considérés comme des paradigmes de « l'amour constant au-delà de la mort », se transforment en deux « casquilucios » qui meurent à cause de leur sottise. Le poème est le dernier grand défi que Góngora s'impose, et, d'une certaine façon, nous pourrions dire qu'il suppose son point final, sa culmination. Il le considérait comme son meilleur poème, il le connaissait par cœur et c'est celui-ci qu'il récitait lorsqu'on lui demandait de réciter l'un de ses poèmes.

Góngora a réussi, finalement, à rejoindre les boucles et les vérités pour créer un genre hybride, le « jocoserio », aussi savant et compliqué que les *Soledades*. Il revient pour cela, à nouveau, à un sujet classique, provenant d'Ovide, ce qui lui permet de ne pas avoir à raconter l'histoire linéairement, et ainsi il peut éviter de narrer certains épisodes tout comme il peut substituer des référents, introduire de nouveaux passages, inventer une fiction et, en définitive, faire ce qu'il aimait le plus : créer.

Ce sont des années confuses. Dans ses lettres, nous pouvons remarquer le manque d'argent de don Luis. Les rentes qui étaient plus que suffisantes pour vivre à Cordoue ne parvenaient pas à couvrir les dépenses de la Cour, et il se plaignait de ne pas avoir une soutane appropriée pour se laisser voir au Retiro. Il demande à maintes reprises d'être payé en avance par les rentes de ses propriétés, ce qui faisait perdre patience à ses administrateurs. Si durant ses années de jeunesse, il faisait la satire de la distance entre l'être et le paraître (ce qui était habituel durant son siècle, comme dit Gracián dans son *Oráculo manual* : « Las cosas no pasan por lo que son sino por lo que parecen », « Lo que no se ve es como si no fuese »), maintenant il semble prêt à couper la partie inférieure de sa soutane pour que la partie supérieure semble neuve.

À partir de la promotion au pouvoir du Conde-Duque de Olivares, Góngora va essayer de s'approcher de lui. Il nourrit l'espoir de publier ses ouvrages, avec l'objectif de gagner l'argent dont il avait besoin pour vivre dignement à la Cour, et avec la possibilité de

les dédier au nouveau favori. Dans ses lettres, Góngora se montre absolument subjugué face à la force du pouvoir, qu'il ne questionnera jamais; cependant Olivares ne lui prête aucune attention.

En somme, durant les dernières années de sa vie, don Antonio Chacón, seigneur de Polvaranca, réunit toute sa poésie, avec une indication sur la date à laquelle fut composée chaque poème et quelques explications des circonstances qui ont inspiré chaque composition. Elle fut réunie dans trois précieux codex, qui sont conservés à la Bibliothèque Nationale de Madrid et dont nous avons une édition facsimilé.

2. Formation musicale de Góngora

Il est probable que don Francisco de Argote envoya son fils Luis étudier à l'école de la Compagnie de Jésus, fondée à Cordoue en 1553, puisqu'il était le seul réputé dans cette ville de plus de 10 000 habitants. À l'âge de dix ans, il y étudia deux heures et demi de Grammaire le matin et deux autres heures et demi l'après-midi ; mais aussi du Grec, de la Philosophie, des cas de conscience et de la Musique (et, peut-être, l'escrime) pendant à peu près cinq ans, de 1571 à 1576. Dans la Grammaire était incluse l'étude de l'Antiquité Classique, c'est-à-dire, le latin dans toutes ses versions, les commentaires et la composition : « los jesuitas dieron gran impulso a los actos públicos, a las recitaciones, conclusiones y representaciones dramáticas por los alumnos⁵⁸ ».

À l'Université de Salamanque (1576-1589), il habitait à l'École des Pères de la Compagnie avec son tuteur, le « bachiller » Francisco de León. Peu après, en 1577, il prit les ordres mineurs devant l'évêque Fresneda, avec l'objet de recevoir la donation de son oncle Francisco des avantages qu'il avait à Cañete, Guadalmazán et Santaella. Il se diplôme en 1576 en Droit Canon, études qui étaient composées de quatre années de cours, mais nous savons que cela n'eut pas lieu à l'Université de Salamanque. Il put le faire à Grenade, où nous savons qu'il se trouvait en 1585⁵⁹.

L'Université de Salamanque avait inclus très tôt la musique parmi les matières de son programme d'études, au XIII^e siècle. En effet, ce fut la première des universités

⁵⁸ Artigas, *op. cit.*, 1925, p. 23.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 28.

ibériques à donner des diplômes en musique. Curieusement, c'était une des rares matières qui pouvaient s'étudier en espagnol et non en latin.

On compte parmi ses possibles professeurs fray Luis de León, un des auteurs les plus célèbres en espagnol, avec une poésie transparente, exacte et d'une éclatante modernité. Il venait de sortir de la prison de Valladolid et nous pouvons constater en lui une claire influence dans la première poésie de Góngora. Un autre de ses professeurs fut Francisco Sánchez de las Brozas, connu comme « el Brocense »; et puis nous trouvons aussi l'aveugle Francisco de Salinas, professeur de musique. Du deuxième, nous pouvons dire qu'il « era poeta latino y castellano, músico, ameno conversador⁶⁰ », et qu'il serait difficile de penser à un Góngora poète débutant sans tenir compte des dictées de ce grand humaniste de l'Extremadure, qui était alors en train de commenter la poésie de Garcilaso de la Vega. Finalement, Salinas était un sublime musicien auquel fray Luis dédia une de ses meilleures compositions.

En tout cas, le programme d'études que Góngora aurait suivi était varié: « Gramática, latín, italiano y portugués, cánones y teología, cosmografía y astrología — que por la corrección del calendario estaría muy en boga en Salamanca—, música, esgrima, todo esto estudió, o debió estudiar en la Universidad⁶¹ [...] ».

Souvenons-nous qu'il était fréquent que tous les « bachilleres » réalisent un examen nommé « de titulación », une fois qu'ils avaient fini les années nécessaires pour chaque spécialité. Sa finalité était de montrer qu'ils étaient capables de comprendre et s'exprimer en latin, langue obligatoire dans toutes les matières de l'université. Pour être « Bachiller en Artes », il fallait faire trois ans; et, en Droit, six ans. Pour avoir sa licence en Arts, il fallait étudier encore trois ans de plus, et encore cinq pour le faire en Droit⁶². Il est évident, pourtant, que Góngora n'eut pas sa licence à l'Université de Salamanque, puisqu'il ne figure pas parmi les inscrits dans les années 1580-1581 (il apparaît l'année antérieure, comme étudiant « generoso », car il y avait peut-être passé sa dernière année).

À propos de la relation de Góngora et la musique, Séverine Delahaye commente :

⁶⁰ Alejos Montes (2012), p. 15; Beltrán de Heredia (1983), p. 43.

⁶¹ *Ibidem*, p. 36.

⁶² Francisco Javier Fuente Fernández (2018).

Varios documentos vienen a confirmar la posibilidad de que Góngora haya sido también músico. Consta que el capellán Góngora efectivamente cantó misa más de una vez⁶³. Tan aficionado era a la música que se negaba a devolver una preciosa vihuela que le habían prestado⁶⁴ y que solía tener « conversación con representantes" a despecho de las admoniciones de su obispo⁶⁵. Es más, el testimonio del propio Góngora demuestra que el autor de las *Soledades* no distinguía entre poesía y canto⁶⁶.

Donc, nous pouvons confirmer que, même si la nature exacte de la formation musicale de Góngora nous est inconnue, il est évident que le poète fréquentait des musiciens, mais aussi qu'il était très intéressé par la musique et qu'il possédait ce qu'on pourrait nommer « pensée musicale ».

Il est certain en tout cas que la musique faisait partie de la formation de Góngora et qu'elle fut une composante fondamentale dans le reste de sa vie personnelle et professionnelle (dans le chœur, les fêtes, et dans ses obligations à la Cathédrale de Cordoue). Le poète Andalou vécut des années où les changements culturels furent décisifs et où les éléments para-théâtraux commencèrent à avoir une véritable pertinence. La fête devient le centre de l'exaltation, religieuse ou politique, et le lieu où convergent tous les arts : la littérature, la musique, les images, la peinture et la danse, pour composer, ainsi, un « spectacle total ».

⁶³ Manuel González y Francés, Góngora, racionero. Noticias auténticas de hechos eclesiásticos del gran poeta sacadas de libros y expedientes capitulares, Cordoue, Imprenta y librería del diario, 1896, p. 80. [Note de Delahaye]

⁶⁴ Dámaso Alonso, « La tela de oro, la vihuela de ébano y el rebocío de don Luis », in: *Obras completas. VI. Góngora y el gongorismo* **, Madrid, Gredos, vol. VI, 1982, 719 p., p. 77-81. [Note de Delahaye]

⁶⁵ Luis de Góngora y Argote, *Obras completas*, recopilación, prólogo y notas de Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1967 6 [1932], p. 1208: Apéndice 1 : « Declaración de don Luis de Góngora con motivo de una visita pastoril »: « Que mi conversación con representantes, y con los demás de este oficio, es dentro de mi casa, donde vienen como a las de cuantos hombres honrados, y caballeros, suelen, y más a la mía por ser tan aficionado a la música ». [Note de Delahaye]

⁶⁶ Delahaye, 2004, pp. 177-178.

Deuxième partie

-

Góngora et la musique

Chapitre 3. Fonction de la musique au temps de Góngora

Luis de Góngora y Argote ne fut pas musicien, même s'il avait des connaissances musicales, exigées dans sa formation comme étudiant en Droit Canon, qu'il étudia à l'Université de Salamanque ; et même s'il afficha toujours un amour pour la musique. Néanmoins, sa poésie ne peut pas se comprendre sans la musique, et pas seulement du fait de la musicalité et du rythme de sa poésie elle-même, mais aussi parce qu'une grande partie de ses poèmes furent diffusés à travers la musique, et, dans certains cas, sans son consentement. Dans d'autres, c'est Góngora qui a participé à la propagation de sa poésie par la musique. Le poète Andalou composa beaucoup de ses œuvres en sachant qu'elles étaient destinées à être chantées et il collabora, parfois, avec les musiciens qui étaient chargés de composer cette musique. Déjà dans sa déclaration face à l'évêque Pacheco, en 1588, il s'excusa par sa « vida alegre » et « por ser tan aficionado a la música⁶⁷ ». Avant, comme Querol le suggère, il avait pu faire partie des « infanticos », les enfants qui chantaient à la cathédrale de Cordoue, et avoir étudié la musique à l'Université de Salamanque, avec l'aveugle Salinas, tant aimé par fray Luis de León :

Hay que tener presente que Góngora pudo pertenecer a la escolanía de D. Diego de Vargas, Corregidor de Córdoba, como infantico. Posteriormente, en la Universidad de Salamanca, pudo tener como maestro al Brocense y, como profesor de música al ciego Francisco Salinas⁶⁸.

L'étude de la relation de Góngora avec la musique est complexe pour diverses raisons. En premier lieu, parce que, dès ses débuts, la poésie de l'Andalou fut l'objet d'une diffusion à travers la musique, spécialement ses *romances*, qui furent sa principale occupation pendant les premières années de son travail poétique (depuis 1580 au moins, quand il était encore étudiant à Salamanque, et il se démarqua plus par ses activités poético-musicales que par ses études). Nous devons tenir compte que beaucoup de ces premières compositions apparurent, souvent anonymes, dans les divers « *romanceros* » qui, depuis 1589, ont composé le « *Romancero nuevo* », jusqu'à l'apparition du *Romancero general* (1600) et ses continuations.

⁶⁷ D. Alonso, *Góngora y el «Polifemo»*, éd. cit., t. I, p. 43. Alonso date cette déclaration en 1587, mais, comme l'indique Orozco, qui la reproduit, elle est de 1588 (*Introducción a Góngora*, Barcelone, Crítica, 1984, pp. 33-34). L'interrogatoire fut publié par première fois par González y Francés (1896).

⁶⁸ Querol, *op. cit.*, p. 16.

En second lieu, il s'agit d'une relation complexe parce que don Luis composa, dans ses premières années, une multitude de *letrillas*, des compositions destinées au chant. C'est là, peut-être, le seul trait que nous pouvons attribuer à ce genre de compositions, car les limites entre les *letrillas* et les « romances con estribillo » ou les « décimas » sont difficiles à préciser. Mais, de même, nous avons d'autres termes, comme celui de *villancico*.

Les poèmes les plus liés à la musique (comme les cycles de *villancicos* chantés dans la cathédrale de Cordoue en 1609 et en 1615, avec d'autres qualifiés comme « sacrés ») se regroupent dans la musique religieuse du poète Andalou, d'habitude peu considérée, à peine étudiée, et éditée de façon dispersée. Le fait que la poésie de Góngora ait été publiée surtout en fonction du mètre (*romances*, *letrillas*, sonnets, chansons...) conduit rarement à une analyse globale de ses compositions, car nous trouvons dans ces cycles-là surtout des *romances* et des *letrillas*, mais aussi un madrigal, ce qui nous ramène, encore une fois, à cette imprécision terminologique. D'autre part, nous trouvons très peu d'approximations thématiques⁶⁹, et celles qui ont été faites à propos de la poésie religieuse gongorine insistent sur le manque d'originalité et la superficialité de ses arguments religieux, ce qui coïncide entièrement avec la dynamique baroque de ne pas entrer dans des sujets profonds, comme l'avait déjà dit don Luis dans sa déclaration face à l'évêque Pacheco en 1588.

L'étude globale de ces compositions n'a pas encore été réalisée. Et c'est précisément notre objectif dans ce travail. Lola Josa et Mariano Lambea nous rappellent que « [u]na de las grandes inquietudes de la sensibilidad barroca [...] fue lograr discursos musicales para la expresión textual a través de procedimientos intelectuales o pictóricos⁷⁰ ». Il s'agit de montrer la capacité des arts à imiter la nature. Ce fait-là, qui est évident dans la peinture, la sculpture ou la littérature, reste plus discutable en ce qui concerne la musique, car la musique n'était pas capable de reproduire les événements de la

⁶⁹ J. M. Camacho Padilla, « La poesía religiosa de Don Luis de Góngora », *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, VI, 18 (1927), pp. 33-54 ; S. Loring, *La poesía religiosa de don Luis de Góngora (Discurso inaugural 1961-1962)*, Cordoue, Centro de Estudios de Humanidades de la Compañía de Jesús. Colegio-Noviciado de S. Francisco de Borja, 1961 ; E. Orozco, « Notas sueltas en torno a la crítica de la lírica religiosa de Góngora », dans *Introducción a Góngora*, 1984, pp. 168-187 ; B. Wardropper, « La poesía religiosa del Siglo de Oro », *Edad de Oro*, IV, 1985, pp. 195-210.

⁷⁰ Lola Josa et Mariano Lambea Castro, « Góngora y la música », éd. cit., 2012, pp.147-157.

Nature. Dans ce sens, la progressive usurpation du concept de la *mimesis* de Platon par le concept d'Aristote est fondamentale dans l'évolution des arts.

De cette façon, la musique avait besoin de représenter et de « peindre », d'être imitative et de refléter des sentiments, des états amimiques. Ainsi, les auteurs de traités de l'époque recommandaient d'utiliser certains tons pour exprimer la joie et d'autres pour la tristesse. Pour cela, le texte était une base indispensable et la musique devait être en consonance avec ce dernier⁷¹. Il y a une interdépendance entre le langage musical et le langage littéraire, et, plus spécifiquement, poétique. La musique accompagne le texte, l'illustre, le rend « chantable », alors que le texte, la plupart du temps, va abandonner sa fonction communicative pour s'ajouter à la musique (un fait qui, depuis toujours, a été présent dans les chansons infantiles et que nous allons trouver dans beaucoup des *villancicos* que nous allons étudier).

Cela explique que, parfois, les compositions poétiques qui triomphent dans leur réinterprétation musicale ne sont pas les meilleures. Nous parlons toujours d'un texte poétique réinterprété par un musicien, ce qui va produire un « hipotexte » qui nous renvoie à un texte antérieur. De la proximité ou de l'éloignement entre les deux auteurs de ces « subtextes » dépend, d'une certaine façon, le résultat final : le poème chanté. C'est seulement lorsque le texte et la musique proviennent de la même personne nous pourrions parler d'une « volonté unitaire ». Dans les autres cas, le résultat final va dépendre du degré de collaboration et du rapport entre l'auteur du texte et le compositeur ou interprète de ce texte-là.

Cela permet alors aux textes poétiques qui ne sont pas très gracieux de devenir un succès dans leur version chantée, et, à l'inverse, que de bons poèmes souffrent de leur mise en musique. Mais la diffusion musicale n'est qu'une des façons possibles de transmettre la poésie, dont le texte, lorsqu'il est édité, peut se perpétuer.

⁷¹ Souvenons nous des mots de Pedro Cerone cités par Josa et Lambea : « Y la parte más esencial es hacer lo que la letra pide; es a saber, alegre o triste, grave o ligera, lejos o cerca, humilde o levantada de modo que [la música] haga el efecto que la letra pretende, para levantar a consideración los ánimos de los que están oyendo ». Pedro Cerone, *El melopeo y maestro*, 1613, vol. II, p. 695 (hay edición moderna, de F. Alberto Gallo, Bolonia, Forni editore, 1969). *Apud* Josa y Lambea, art. cit., p. 147.

Le théoricien espagnol Juan Bermudo est encore plus explicite, puisqu'il conseille des tons et des clés : « si fuere una palabra triste debe poner un bemol. Si fuere una doctrina que suspende, tales puntos se deben poner que, en todo y por todo, sean muy conformes a la letra » (Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, éd. cit., 1555, fol. CXXVI, col. II. Il y existe une édition moderne de Santiago Kastner, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1957). Josa et Lambea, art. cit.

Une des approximations les plus réussies à la relation de Góngora avec la musique est celle de Josa et Lambea, que nous avons déjà signalée. Ces deux chercheurs sont en train de réaliser une rigoureuse recherche à propos des relations entre poésie et musique au Siècle d'Or :

Luis de Góngora, cómo no, participó, también, de aquella aspiración humanística que buscaba la creación interdisciplinaria, la analogía entre las diferentes expresiones artísticas y, sobre todo, la conjunción entre el conceptismo poético y el *alma* de la música para mover los afectos y provocar en el lector, en el oyente o en el espectador, un impulso esencialmente emotivo, no racional. Podemos decir *grosso modo* que en la personalidad artística de Góngora confluyen dos elementos de interés musical. Por una parte, su conocimiento, gusto y afición por el arte de los sonidos; y por otra, la atención que merecieron sus versos como objeto de inspiración entre los compositores de su tiempo y también de siglos posteriores⁷².

De manière similaire, Góngora essaya d'unifier la poésie avec la peinture, en accord avec la vieille sentence horatienne, procédant de Simonide de Céos, du « *ut pictura poesis* », signalée à juste titre par Antonio García Berrio⁷³, parmi d'autres. L'idée est de fusionner tous les arts en un seul. Mais, en ce qui nous concerne, nous restons dans la relation de Góngora avec la musique :

Pero ¿qué sabemos verazmente de la relación que tenía el poeta cordobés con la música? [...] Es posible que fuera infante de coro en Córdoba, y después, ya en sus años de juventud, abocado a su formación eclesiástica, habría de conocer la música por sus estudios de humanidades cursados en la Universidad de Salamanca [...] Asimismo, Góngora, desde el cargo eclesiástico de Racionero que ocupaba en la catedral de Córdoba, trabaría conocimiento y relación con compositores de su tiempo, como Francisco Guerrero, maestro de capilla de la catedral de Sevilla. Pero, sin duda, con el compositor que mayor relación mantuvo el poeta fue con Juan del Risco, maestro de capilla de la catedral de Córdoba, entre 1612 y 1617, y autor de la música (por desgracia, no conservada) de algunos de los villancicos que el poeta escribió y que se cantaron en las festividades de la Navidad y del Corpus, respectivamente, del año 1616, en la mencionada catedral⁷⁴.

Góngora pratiquait la musique, et la musique était une partie de sa vie et de sa poésie. Une des obsessions de don Luis et d'une grande partie de ses collègues de promotion était de rejoindre la poésie populaire, dans laquelle ils firent de petites incursions, avec la poésie savante de tradition pétrarquiste qui domina la plupart du XVI^e siècle. Son objectif fut de réunir les deux traditions qui avaient jusqu'alors cheminé séparément. Et dans la musique il se produisit quelque chose de similaire.

⁷² Josa y Lambea, « Góngora y la música ». Disponible en ligne dans <http://www.bne.es/export/sites/BNWEB1/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora/resources/img/gongora_estudios_11.pdf>.

⁷³ *Vide*, por ejemplo, A. García Berrio y Teresa Hernández Fernández, *Ut Poesis Pictura: Poética del Arte visual*, Madrid, Tecnos, 1988.

⁷⁴ Josa y Lambea, « Góngora y la música ».

Évidemment, la façon de mettre sur la portée un *romance* ou une *letrilla* lyrique, satirique ou burlesque ne va pas être la même que celle utilisée pour noter un *villancico* ou une autre composition poétique sacrée. Dans le premier cas, la musique exige un ton plus populaire; dans le deuxième, la complexité harmonique est très supérieure. La plupart du temps, les *romances* se chantaient sans un accompagnement instrumental ou, en tous cas, avec un seul instrument, normalement à corde (guitare, bandurria ou vihuela); les *villancicos* exigeaient un ton plus solennel et plus d'instruments. Il y avait aussi une variation dans l'espace de représentation : de la rue, les « auberges » ou les tavernes, nous passons à la somptuosité de la Mezquita ou la Cathédrale de Cordoue. L'espace, lui aussi, détermine et conditionne la fête, car il influe même sur l'acoustique et sur l'attitude des récepteurs. Ce n'est pas la même chose de chanter quand on va à la fontaine chercher de l'eau qu'écouter un *villancico* dans l'intimité d'un lieu sacré.

Finalement, la réflexion de Carmen Valcárcel à propos du fait qu'il est nécessaire d'étudier la poésie avec sa perspective musicale est très intéressante :

[...] me permito poner en evidencia el hecho de que, todavía, no hay un estudio meteorológico de los cambios específicos de las composiciones poético-musicales a causa de la música [...]. Al ofrecer un proceso concluido, muchos filólogos olvidamos que la música *modificó* sustancialmente los textos poéticos; ignoramos que hay ciertos rasgos musicales que *influyeron* directamente el cambio textual; y *modificar e influir* no sugieren, necesariamente, que la poesía tenía a priori una existencia independiente y luego la música "entró en escena" para trastocarla, sino que ambas, poesía y música, evolucionaron juntas⁷⁵.

Donc, il faut que nous soyons toujours conscients du fait que la musique et la poésie avaient une relation très étroite, étant en corrélation l'une avec l'autre. En ce qui concerne la poésie du Siècle d'Or, soit en Espagne ou dans d'autres pays comme la France ou l'Italie, nous ne pouvons pas oublier que la musique jouait un rôle indispensable. La musique n'était pas un ajout postérieur sans influence dans l'essence du texte poétique : le poète écrivait ses poèmes pour qu'il soient récités ou, même, chantés, comme dans le cas des *villancicos* de Góngora, que nous allons analyser ultérieurement.

⁷⁵ Carmen Valcárcel, « Salgan los músicos y cante una mujer », art. cit., pp. 333-334.

Chapitre 4. Les romances chantés

En premier lieu, nous allons parler du « *romancero* ». Depuis 1580, une série de poètes, nés entre 1545 et 1565, vont révolutionner les schémas de la poésie espagnole quand ils abandonnent le canon dominant pétrarquiste et commencent à mélanger la tradition savante des formes et sujets italiens avec la tradition populaire hispanique et ses sujets, représentée principalement par les *romances*. L'hendécasyllabe se combine avec l'octosyllabe, même si, normalement, il s'agit de mètres différents. Montesinos ne s'éloignait pas de la vérité quand il annonçait que le rythme de l'hendécasyllabe gongorin lui rappelait ses octosyllabes⁷⁶.

1. Le « *Romancero nuevo* »

Le résultat final fut le « *Romancero nuevo* », dont la première compilation correspond à la *Flor nueva de romances nuevos*, publiée à Huesca en 1589, réalisée par Pedro Moncayo, naturel de Borja. Des auteurs comme Cervantes (qui reconnaissait que « de *romances* había compuesto cientos »), Góngora, Lope de Vega, les frères Lupercio et Bartolomé Leonardo de Argensola, Pedro Liñán de Riaza, Juan de Salina, Gabriel Lasso de la Vega, Antonio Hurtado de Mendoza et beaucoup d'autres qui diffusèrent ses compositions dans des vers octosyllabes (et ses variantes en vers heptasyllabes, comme les « romancillos », ou hexasyllabes, comme les « *romances endecha* »), qui apparurent dans ces compilations-là, la plupart du temps de manière anonyme et, parfois, avec une reconnaissance minimale de la paternité, ou encore en produisant beaucoup d'apocryphes que, encore aujourd'hui, nous ne sommes pas capables d'identifier.

Ainsi, nous avons treize nouvelles continuations de la *Flor de romances* jusqu'à la publication du *Romancero general* en 1600 et ses continuations. Cela a été magistralement étudié par Antonio Rodríguez Moñino, son meilleur éditeur, et puis Juan Millé y Jiménez, Fernández Montesinos ou, plus modérément, Antonio Carreira⁷⁷. Ces derniers ont montré

⁷⁶ José F. Montesinos, « Algunos problemas del Romancero nuevo », dans Joseph H. Silverman, éd., *Ensayos y estudios de la literatura española*, Madrid, Revista de Occidente, 1970, pp. 109-139.

⁷⁷ Antonio Rodríguez-Moñino, *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (siglo XVII)*, Madrid, Castalia, 1977. t. I; Juan Millé y Jiménez, *Sobre la génesis del Quijote. Cervantes, Lope, Góngora, el « Romancero general », el « Entremés de los romances »*, Barcelone, Araluce, 1930, A. Carreira, « Problemas específicos en la edición del romancero nuevo ». *Abenamar*, I (2016), pp. 71-78. (Peut se consulter en ligne : <<http://revista.fundacionramonmenendezpidal.org/index.php/Abenamar/article/viewFile/15/19>>).

comment les « *romances nuevos* » ont été très rapidement rendus traditionnels, et comment leurs auteurs, comme Lope de Vega, se sont plaints de cette popularisation de leurs créations. Le *romance* du poète de Madrid, « Mil años ha que no canto », montre le manque de contrôle de l'auteur par rapport à son œuvre, diffusée à travers la musique. Dans d'autres cas, il renonce à quelques-unes de ses compositions et il indique qu'elles ont été récitées par les jeunes filles quand elles allaient chercher de l'eau, que les jeunes garçons les chantaient dans les rues et qu'elles avaient été diffusées à travers le chant de telle manière qu'il n'était pas possible de les contrôler.

Il faut se souvenir que, comme Millé le signala, le *romance* « Lleve el diablo al potro rucio », qui est probablement l'œuvre de Lope de Vega, fait allusion au célèbre poème de cet auteur intitulé « Ensíllenme el potro rucio », qui fut parodié, à son tour, par Góngora, qui le rabaissa au burlesque dans son « Ensínllenme el asno el rucio » (1585), ce qui nous mène à une interminable série de relations paratextuelles dans le *Romancero nuevo*. Cela montre, en réalité, le cadre complexe des relations entre les grands génies du Siècle d'Or. Mais ce qui nous intéresse est la large diffusion des *romances* :

Los versos, pues, de los romances más famosos, sabidos y recordados de todos, merced a la ayuda de la *sonada*, rodaban de una en otra boca, desde los más ínfimos tugurios, desde las ventas, hosterías y mesones frecuentados por los trajinantes y los arrieros, y por la gente maleante, hasta los palacios reales. Los desocupados —que no eran pocos— cantábanlos para entretener el ocio, y todos los gremios se servían de ellos para entretener y alegrar sus tareas. Por eso cierto poeta, enojado por la excesiva popularidad de un romance, el archifamoso «del potro rucio», que [...] es obra de Lope de Vega, les enderezó la siguiente invectiva:

Lleve el diablo el potro rucio
del Alcalde de los Vélez,
y a mí si subiere en él
cuando las cañas se jueguen,
que ya me tiene enfadado
ser tan común de las gentes,
que lo suben los muchachos
y lo corren las mujeres.
En las cocinas lo afilan,
en los caminos lo muelen;
en los establos lo arrojan
que por viejo lo aborrecen,
y los mozos de caballos
cuando almohazarles suelen,
al son de las almohazas
dan con el potro de Vélez;
y las triste lavanderas
aun apenas amanece,
cuando en las peñas del río

al potro lavan y tuercen.
 Los calceteros le tejen,
 los pasteleros le empanan,
 los cocineros le cuecen;
 entre la carne le pican,
 en los tizones le encienden
 y de aqueste potro cantan,
 al son de las almireces.
 Los zapateros le ahorman,
 los panaderos le ciernen,
 los arrieros le acosan
 y los molineros le muelen;
 los herreros le maltratan
 y con los fuelles le encienden;
 los carboneros le ahúman,
 los roperos le revenden;
 los sombrereros le aforran
 y con él hacen caireles;
 los jubeteros le ojalan,
 los pregoneros le venden,
 los tundideros le tunden
 y con el potro anohecen.
 Solo falta que en el campo
 en los árboles le enjerten,
 y que en medio de las plazas
 a la pelota le jueguen;
 porque anda ya tan corrido
 que si alguna vez se pierde,
 le conocen los del Rastro
y a mi casa me lo vuelven:
 en fin, anda tan cansado
 que a cada paso se pierde.
 ¡Lleve el diablo al potro rucio
y a quien más que yo le quiere!

Nous pouvons aussi observer l'auto-définition que réalisait Góngora dans le romancillo « Hanme dicho, hermanas », de 1587 :

compone romances
 que cantan y estiman
 los que cardan paños
 y ovejas desquilan⁷⁸ [...]

Et c'est ici que, dans le *romance*, va se produire la première grande bataille de la transformation de la poésie baroque⁷⁹. Lope reconnaît qu'il est impossible de contrôler jusqu'où peut arriver la diffusion d'un *romance*; c'est-à-dire, qu'il n'est pas capable de

⁷⁸ Luis de Góngora, *Obras Completas*, éd. de A. Carreira, p. 90.

⁷⁹ Millé, *op. cit.*

réguler ou de dominer sa diffusion, ce qui va lui causer plus d'un problème (l'exil, par exemple, pour avoir chanté à Isabel de Osorio, en 1588). Il reconnaît en outre que la musique donne à la poésie une nouvelle vie, vie sur laquelle l'auteur lui-même perd sa mainmise. De la même façon, don Luis commentait que « las más letrillas que me achacan no son más⁸⁰ », et par « *letrillas* » il désignait toutes les compositions qui étaient diffusées à travers la musique.

Góngora a connu un processus similaire à celui de Lope, même si ses premières compositions différaient substantiellement de celles de son collègue de Madrid : pendant que le Fénix essayait de dissimuler, en même temps qu'il se vantait et divulguait, sa propre vie sous divers costumes (de berger ou de morisque, par exemple), Góngora prétendait démontrer que la voix poétique n'était pas nécessairement la voix réelle du poète. Pour cela, il cherchait de nouvelles voix, des sentiments éloignés qui pouvaient être exprimés dans des nouveaux registres. Voilà pourquoi le véritable ennemi, esthétiquement, personnellement et socialement, du poète Andalou fut le Fénix de Madrid, car ses postures face à la création poétique étaient radicalement différentes⁸¹.

Pour don Luis, ces compositions-là l'emmenaient vers un véritable processus d'expérimentation, formellement et thématiquement. Une fois établie la régulation formelle du *romance* (des vers octosyllabes, avec une rime assonante, une distribution en « cuartetas » et la capacité d'inclure des « refrains » et d'autres éléments lyriques), il va essayer d'explorer au maximum les possibilités que ce mètre très sonore pouvait lui offrir. Les *romances* des premières années, entre 1580 et 1590, nous le montrent : l'inclusion de refrains et voix alternées (« Lloraba la niña » ou « Ciego que apuntas y atinas », de 1580; « En el caudaloso río », de 1581); l'histoire festive (« Hermana Marica », de 1580); la recréation d'un cadre narratif minimal dans lequel s'introduit une autre composition plus lyrique et chantable (« Amarrado al duro blanco » ou « La desgracia del forzado », de 1583; « Levantando blanca espuma », de 1586); la parodie et son jeu intertextuel (« Ensíllenme el asno rucio », de 1585); parmi tant d'autres.

⁸⁰ Orozco, *op. cit.*, 1984, p. 34.

⁸¹ Millé, *op. cit.* Vide Antonio Sánchez Jiménez, « La batalla del romancero: Lope de Vega, Los romances moriscos y *La villana de Getafe* », *Anuario Lope de Vega. texto, literatura, cultura*, XX (2014), pp. 159-186 (disponible en ligne : <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.89>>.

Le poète Andalou va aussi utiliser des « *romances endechas* », en hexasyllabes, normalement dans un ton plus festif et satyrique. Il utilisa aussi des « romancillos » heptasyllabes et, même, la rime consonante (habituellement, avec un effet burlesque), mais l'emploi de ces formes-là était beaucoup moins fréquent que celui du *romance* octosyllabe, qui est le plus habituel⁸².

La configuration du *romance* en « cuartetos » va créer un rythme très régulier, qui fait que le sens de la musicalité accompagne la composition. Tous les quatre vers, une unité rythmique et sémantique va être configurée, c'est-à-dire, trente-quatre syllabes, divisées en deux groupes de seize qui vont marquer un rythme binaire essentiel pour mettre en musique le *romance*. Góngora connaissait ce fait-là parfaitement et offrait des bases textuelles faciles à harmoniser.

Voyons les mots de Juan Millé à propos de cela :

Los romances artísticos, como las antiguas poesías líricas, nacieron para ser cantados. Los tonos o sonadas eran bien conocidos de todo el mundo, y aún se conservan, en muchos casos, en los antiguos *Cancioneros*⁸³. «Sin duda —dice Juan Rufo, en sus *Apotegmas*, libro publicado en 1596⁸⁴— este tiempo florece de poetas que hacen romances y músicos que les dan *sonadas*: lo uno y lo otro con notable gracia y aviso. Pues como es casi ordinario amoldar los músicos los tonos con la primera copla de cada romance, dijo a uno de los poetas que mejor los componen que excusase en el principio afecto ni extrañeza particular, sin en todo el romance no pudiese continualla; porque de no hacerlo, resulta que el primer cuarteto se lleva el mayorazgo de la propiedad de la *sonada*; y deja pobres a todos los demás».

La mayor o menor belleza y popularidad de la *sonada* contribuiría mucho a la difusión de cada romance. Si los libros tienen su hado, los romances lo tienen también, y no pocas veces podemos pensar que la inexplicable popularidad de un romance mediocre, y aun manifiestamente malo, a cada momento editado en los viejos libros, hubo de deberse a su unión con alguna música deliciosa. Un mal poeta —dice el mismo Juan Rufo⁸⁵— era tan confiado que para que sus letras se cantasen y llegasen a noticia de todos, tenía muy a su costa granjeado cierto músico, que de sol a sol se las componía a tres voces, y como los tonos eran buenos y nuevos, no resonaba otra cosa en la corte sino la tempestad de estos cantares. Y tratándose del artificio del músico, y de cuán bien premiado era del poeta por aquella ocasión, respondió: «Él se lo paga, porque le hace majadero a tres voces».

⁸² A. Pérez Lasheras, « Acercamiento a los romances gongorinos: Aspectos métricos », dans J. Roses, éd., *Estudios sobre Góngora*, Cordoue, Instituto de Estudios Gongorinos, 1996, pp. 133-154.

⁸³ « Entre otros, el *Cancionero de la Sablonara*, aludidos en mis ya citados *Apuntes* (número 195). Véase una eruditísima nota del gran maestro del hispanismo Arturo Farinelli (*Italia e Spagna*, II, Torino, 1929, págs. 117-120) así como la *Introducción al Siglo de Oro*. Por Ludwig Pfandl, Barcelona, Araluce, págs. 357 y 358 » [Note de Millé. Dans Juan Millé, « Tonos y tonadas », dans *Sobre la génesis del Quijote. Cervantes, Lope, el « Romancero General », el « Entremés de los romances », etc.*, Barcelone, Araluce, 1930, pp. 27-32, p. 27].

⁸⁴ Juan Rufo, *Apotegmas*, édition de Amezúa dans la Colección de *Bibliófilos Españoles*, Madrid, 1923, p. 37. [Note de Millé, *Ibidem* p. 27].

⁸⁵ Édition citée, p. 120. [Note de Millé].

Pero estos *tonos* de los romances no resonaban solamente en las guitarras, vihuelas y bandurrias de los músicos eminentes, sino que salían también de las gargantas destempladas de los arrieros y de los trajinantes, o de la gente menuda, ocupada en los menesteres domésticos⁸⁶.

Ceci est très intéressant, puisque Millé fait allusion à un fait qui est indispensable pour pouvoir comprendre ce genre de compositions : elles furent écrites pour être chantées, et c'est là une idée qu'il ne faut jamais perdre de vue. C'est-à-dire, le premier quart du *romance* marquait le ton et déterminait la « sonada », le son, de la chanson. Le ton détermine, lui, la hauteur musicale dans laquelle le poème devait être chanté.

Le ton décide du registre sur lequel la chanson doit être chantée. Avec un ton majeur, la musique est plus aiguë et, donc, exige une virtuosité plus grande. Le ton est la hauteur musicale, c'est-à-dire, les vibrations, dans la voix ou dans l'instrument. Avec plus de vibrations, le ton va être plus aigu; avec moins, plus grave. Le ton est aussi défini par la clef musicale : plus le ton est aigu, plus la chanson va exiger que son exécution soit virtuose, et donc les tons les plus hauts devaient être chantés par des femmes. Dans les *romances* chantés, le ton est fondamental, puisqu'il rend plus attractive musicalement une composition et détermine aussi le *tempo*.

2. Exemple : *Al tronco de un verde mirto*

En ce qui concerne les *romances* chantés, *Al tronco de un verde mirto*, qui date de 1619, en constitue un bon exemple de poème fait musique. Attachons-nous, en premier lieu, au poème en lui-même.

A LA CONSUMACIÓN DEL MATRIMONIO ENTRE LOS PRÍNCIPES DON FILIPO IV Y DOÑA ISABEL DE BORBÓN, NUESTROS SEÑORES, AHORA REYES DE ESPAÑA

Al tronco de un verde mirto,
enamorado Fileno
dos escuadrones vio armados
en la campaña de un sueño:
Amor conducía, en las señas
que tremolaban deseos,
esperanzas Bradamantes
entre cuidados Rugeros;

5

⁸⁶ Millé, *op. cit.*, pp. 27-28.

las perezosas banderas seguían, del tardo Tiempo, horas, en el mal, prolijas, días, en el bien, ligeros.	10
Cerraron, pues, las dos haces, y el bello garzón, durmiendo, que, cerrados, es, los ojos, aun más Cupido que el ciego, «¡A ellos —dice—, a ellos; <i>cierra, cierra,</i> <i>arma, arma,</i> <i>cierra, cierra,</i> <i>suenen las trompas, suenen,</i> <i>guerra, guerra!</i>	15 20
»A ellos —dice—, soldados: embestidlos, advirtiendos que láminas son de pluma cuantas mienten el acero;	25
mas perdonad a sus alas, aunque las ignora el viento, que es fomentar su tardanza diminuídes su vuelo.	30
No hagáis volver las espaldas a los enemigos nuestros: huyendo quiero los días, pero no retrocediendo.	
Las horas vuelen; mas, ay, que, si el bien, saben, que espero, por hacerme desdichado, joven me harán eterno.	35
¡A ellos —dice—, a ellos; <i>cierra, cierra,</i> <i>arma, arma,</i> <i>cierra, cierra,</i> <i>suenen las trompas, suenen,</i> <i>guerra, guerra!».</i>	40

2.1. Analyse de la partition

Lola Josa et Mariano Lambea reconstruisent la partition de ce *romance*, originalement mis en musique par Fray Gerónimo⁸⁷. Nous avons recueilli leur travail dans l'Annexe 2 (p. 166). En premier lieu, nous pouvons dire qu'il s'agit d'un *romance* avec un refrain, et ces compositions étaient, d'habitude, accompagnées par des instruments à corde.

⁸⁷ Cette composition a été indexée dans Mariano Lambea, Lola Josa et Francisco A. Valdivia, *Nuevo Incipit de Poesía Española Musicada (NIPEM)*, 2011, cit.

Dans ce cas-là, nous voyons la présence du « tiple », un instrument musical provenant de la Colombie, avec douze cordes métalliques et qui commence à être utilisé en Espagne au XVII^e siècle⁸⁸.

Le caractère de cette composition est binaire et joyeux. Nous ne trouvons pas d'altérations dans le squelette, qui semble être en Do Majeur. Ce qui est curieux c'est que, d'habitude, les voix sont ordonnées de la plus aiguë à la plus grave ; ici pourtant la voix la plus aiguë est en troisième position, et la plus grave au milieu : la répartition des voix semble ne suivre aucun ordre.

D'autre part, la mesure est de 3 par 2 (cela signifie qu'il y a trois blanches dans chaque mesure) ; il s'agit d'une mesure d'ordinaire très peu utilisée. Nous trouvons, donc, des figures de très longue durée, généralement des blanches et de rondes. Cela contribue au fait que cette pièce ait un caractère lent et pausé, ce qui va permettre de mettre en évidence le texte. Souvenons-nous que ces compositions, à cette époque, montraient une évidente sujétion de la musique aux paroles, puisque le poème en soi était plus important que la musique. Au XVII^e siècle, la musique n'avait pas acquis encore son indépendance. Avec cette mesure, le texte va être souligné, tout comme sa vocalisation, en permettant à la diction d'être plus claire.

Cette structure rythmique va changer avec le refrain, qui est composé dans une mesure de deux par deux, c'est-à-dire, deux blanches pour chaque mesure, et utilise des figures plus courtes. Il y existe une prédominance des croches et nous voyons l'utilisation de quelques doubles croches. Avec cette mesure de deux par deux et l'utilisation de figures plus courtes, le refrain va avoir un caractère plus joyeux et léger.

Nous trouvons une polyphonie avec trois voix masculines et l'accompagnement musical de cet instrument à cordes dont nous avons parlé, le tiple, qui a un son aigu. Toutes les voix vont chanter le même texte, mais dans une hauteur mélodique qui va être différente, et sans avoir entre soi aucune relation d'hauteur définie. Donc, nous pouvons

⁸⁸ Nous pouvons mentionner le colloque intitulé « Celebración y sonoridad: investigación interdisciplinaria sobre fuentes poético-musicales hispanoamericanas », qui aura lieu du 14 au 16 mars 2019 à l'université Nationale du Mexique. Citons également deux projets en cours à la UNAM : *Edición de fuentes poético-musicales hispanoamericanas (Siglo XVI-XVIII)*. *Investigación interdisciplinaria sobre fuentes poético-musicales virreinales*.

dire qu'il s'agit d'une chanson complètement polyphonique, dont la lenteur, sauf dans le refrain, va contribuer à l'intelligibilité des paroles.

Dans cette chanson, nous trouvons une polyphonie avec trois voix masculines :

- Le tiple, qui compose l'accompagnement musical dans cette chanson-là. Il s'agit d'une voix du milieu, située entre la première et celle d'accompagnement. Elle a, donc, une importance moyenne. L'extension de cette voix va de *Sol* à *Fa*, et les notes courent par des degrés continus. Elles ne s'éloignent pas de la tonalité sauf pour le *Si* bémol de la troisième mesure. Le rythme est syllabique, puisque nous trouvons une note musicale pour chaque syllabe, et il y a, donc, un caractère pausé, pour souligner ainsi l'importance du texte.

- La voix Alto, qui va de *Do* à *Do*, est la voix la plus grave, située au milieu. En général, elle compose des degrés continus et proches de la tonalité, mais il y a des sauts de troisième. Puis, la dixième mesure est en *Sol* dièse. Nous avons aussi un saut de cinquième (*Do' - Fa, Mi'-La, Mi-La*). La vocalisation se fait sous forme de mélisme dans les mots « a ellos », « advirtiendo » et dans le dernier « acero », ce qui veut dire qu'il y a plusieurs notes musicales qui sont chantées pour une même syllabe. La voix alto est la voix intermédiaire, située entre les voix du tiple (aiguë) et du ténor (grave), et, d'habitude, elle a été écrite en Clef de *Do* en troisième, mais ici nous la trouvons en Clef de *Sol*. Il est curieux que cette voix alto soit la plus grave, puisque, d'habitude, c'est celle du ténor. C'était une voix chantée par des hommes ou des enfants, puisque les femmes ne pouvaient pas chanter à l'église. Nous pouvons déduire que, ici, elle était chantée par des enfants, puisque quand elle était chantée par des hommes, sa tessiture était plus aiguë que pour la voix du ténor.

- La voix Ténor, qui, d'habitude, chante des notes courtes et avec un rythme syllabe (une note correspondant à chaque syllabe et, donc, sans mélismes). Elle exigeait une majeure puissance la voix dans l'octave centrale et les sons graves. La tessiture de la partition va de *Mi* jusqu'à *La'*, et il s'agit de la voix la plus aiguë sans avoir d'altérations accidentales, ce qui est curieux, puisque, d'habitude, la voix ténor est plus grave que la voix alto.

Chapitre 5. Les letrillas et les villancicos

1. Les letrillas

Nous allons parler maintenant des *letrillas*. Robert Jammes a été le seul auteur qui a essayé de systématiser ce mètre chez Góngora et, par extension, dans la littérature espagnole du moment. Une *letrilla*, par définition, est une composition poétique destinée à être chantée, et, par conséquent, elle exige de la musique. Beaucoup des *letrillas* de Góngora ont été mises en musique, soit à leur époque ou soit postérieurement. Mais il est nécessaire d'ajouter quelques précisions, puisqu'il faut distinguer, au moins, ce qui est une « *letrilla* » d'un « *villancico* », et puis les « *letrillas de ensalada* », les « *romances con estribillo* », etcétera. Pour cela, nous renvoyons à la lecture de Jammes⁸⁹.

Les *letrillas*, de même que les *romances*, vont faciliter cette véritable « obsesión por los coros alternos » de laquelle nous parle Querol⁹⁰, quelque chose qui, d'autre part, était présente dans sa vie dans la Cathédrale de Cordoue.

Si nous observons, de la même façon que nous l'avons fait avec les *romances*, l'évolution des premières *letrillas* gongorines, nous pouvons vérifier qu'il s'agit d'un mètre que le poète Andalou a utilisé au début de sa carrière, en 1581, avant de composer son premier sonnet, un an après. Les premières *letrillas* montrent une volonté polychorale, atteinte par différentes voix, différents tons ou refrains. Il est curieux d'observer que, dans ces premières années, il y a une prédominance des *letrillas* satyriques et burlesques (« Que pida a un galán Minguilla » ou « *Ándeme yo caliente* », de 1581), et que la première *letrilla* religieuse date de 1609.

La majeure partie des *villancicos* que nous allons étudier sont des *letrillas*, de manière que les deux termes, d'une certaine façon, peuvent être utilisés indistinctement. Leur structure métrique va varier : nous avons des *letrillas* qui sont des « *romances con estribillo* », d'autres qui sont des « *décimas con estribillos* », et, même, des *villancicos* traditionnels ou « *zéjeles* » (en ce qui concerne les strophes apparues au Moyen Age). Face à l'imprécision des définitions habituelles, Jammes conclue qu'une *letrilla* est « una

⁸⁹ Jammes, *Études...*

⁹⁰ Querol, *op. cit.*, p. 16.

composición poética de asunto lírico ('amoroso'), satírico, burlesco ('ligero' o 'festivo') o sacro, es decir que le convienen todos los asuntos propios de los metros cortos⁹¹ ».

2. *Les villancicos*

En dernier lieu, nous devons nous référer aux compositions que Góngora a créées pour qu'elles soient chantées dans la cathédrale de Cordoue et qui vont être le cœur de notre recherche et étude. Il s'agit de deux commandes, réalisées par la Cathédrale en 1609 et en 1615. Selon nous, il s'agit de deux moments fondamentaux dans la vie et l'œuvre du poète Andalou : en 1609, sa retraite à Cordoue était sur le point de se produire, de même que la création de ses œuvres principales, qui vont coïncider avec une crise personnelle et littéraire; et 1615 signe le moment où il a déjà surmonté cette dépression personnelle de création et où il commence à se considérer comme le prince du Parnasse, puisqu'il a vaincu dans son grand défi lancé vers le monde poétique et qu'il se sent capable de tout. Nous passons du ton désespéré, déprimé, déçu dans les « tercetos » de 1609 que nous allons lire, au ton suffisant des poèmes de 1615.

Il s'agit de deux ensembles de sept et treize compositions, respectivement, avec un total de vingt *villancicos*, desquels dix-huit sont des *letrillas*, l'un est un *romance* et l'autre peut se définir comme un *madrigal*.

Il y eut d'autres compositions destinées à être mises en musique, et, même, d'autres cycles chantés, dans la Chapelle Royale de Madrid, quand il était aumônier du Roi :

Dans le prolongement de ces deux séries, il faut situer les poésies sacrées que Góngora écrivit lors de son séjour à Madrid, et qui étaient très certainement destinées à être chantées à la chapelle royale. Ce sont:

- 1) *El racimo que ofreció* (1618). A la Nativité.
- 2) *¿Quién oyó?* (1619). *Romance* à la Nativité. Pastoral.
- 3) *Cuántos silbos, cuántas voces* (1620). *Romance* pastoral à la Nativité. Réfection « a lo divino » d'un *romance* profane que Góngora avait écrit à Cordoue quelques années plus tôt (1613) à la louange de sa voisine, Elvira de Córdoba, fille du seigneur de Zuheros.
- 4) *Hoy el Josef es segundo* (1621). Pour la fête de saint Joseph (19 mars).
- 5) *Caído se le ha un clavel* (1621). À la Nativité.
- 6) *¿Quién pudiera dar un vuelo* (1622). *Romance* à refrain. Au saint sacrement, sans doute à l'occasion de la fête du Corpus à Madrid.
- 7) *Nace el niño, y velo a velo* (1624). *Romance* pastoral finissant sur une *letra para cantar*. À la Nativité⁹².

⁹¹ Jammes, *Le trillas*, p. 9.

⁹² Jammes, *Études...*, p. 229.

Jammes ajoute encore quelques compositions de plus destinées à être chantées. Ainsi, les deux *letrillas* dédiées à Notre Dame de Villaviciosa, « pour la santé de l'évêque Mardones » : « Serrana que en el alcor » et « Virgen a quien hoy fiel », les deux datant de 1609 et composées à l'occasion de l'arrivée à Cordoue de l'image de la Vierge; « La statue miraculeuse de N.-D. De Villaviciosa fut emmenée à Cordoue cette année-là le premier avril, et c'est à ce moment que les deux *letrillas* en question durent être chantées au cours d'une cérémonie⁹³ ».

Si nous acceptons les indications de Jammes, presque toutes les *letrillas* sacrées étaient destinées au chant, même si nous ne conservons pas les partitions musicales.

⁹³ Ibidem, p. 229.

Chapitre 6. Les poèmes de Góngora mis en musique

Néanmoins, les poèmes de Góngora mis en musique qui ont perduré jusqu'à nos jours et desquels nous pouvons voir le texte et la partition sont très peu nombreux, puisque nous ne conservons la partition que de six poèmes. Voyons la liste des poèmes de Góngora qui furent mis en musique au Siècle d'Or et dont nous conservons les partitions, et qui constituent le corpus réalisé par Lola Josa et Mariano Lambea dans *Aula Música Poética*⁹⁴ :

- « La más bella niña ». *Romance endecha* de 1580. Musique anonyme. Disponible dans <<http://hdl.handle.net/10261/25952>>. À quatre voix.
- « Las redes sobre la arena ». *Romance* de 1591. Musique anonyme. Disponible dans <<http://hdl.handle.net/10261/66107>>. À quatre voix. Uniquement les deux premières strophes sont de Góngora, et le estribillo et les autres strophes sont apocryphes.
- « Sin Leda y sin esperanza ». *Romance* avec refrain daté de 1595. Musique anonyme. Disponible dans <<http://hdl.handle.net/10261/25887>>. À quatre voix.
- « Sobre las altas rocas ». Il s'agit du *romance* «Sobre unas altas rocas». *Romance* avec estribillo daté de 1601. Musique anonyme. Disponible dans <<http://hdl.handle.net/10261/22900>>. À quatre voix.
- « ¿A qué nos convidas, Bras? ». *Letrilla* de 1609 qui fait partie du premier cycle de *villancicos* composés par l'autor pour la fête du Corpus de cet an dans la cathédrale de Cordoue. Musique de Tomás Cirera. Disponible en Edition de TG et fac-similée de la partitions dans <<http://hdl.handle.net/10261/35715>>. À huit voix.
- « Al tronco de un verde mirto ». *Romance* avec estribillo daté de 1620 et fait musique par fray Gerónimo. Disponible dans <<http://hdl.handle.net/10261/35752>>. À trois voix. Recopilé par Querol (n.º 11) et indiqué par Carreira (*Romances*, II, p. 460).

⁹⁴ Disponible sur le site web <<http://aulamusicapoetica.info/corpus-2.html>>.

D'autres sont clairement apocryphes et ne figurent même pas parmi les poèmes attribués à Góngora dans les meilleures éditions:

- « En la beldad de Jacinta ». *Romance* apocryphe. Musique anonyme. Disponible dans <<http://hdl.handle.net/10261/66106>>.
- « Envuelto en sus esperanzas ». *Romance* apocryphe. Musique anonyme. Disponible dans <<http://hdl.handle.net/10261/26147>>.
- « Las redes al sol tendidas ». *Romance* apocryphe. Musique anonyme. Disponible dans <<http://hdl.handle.net/10261/25955>>.
- « Musa mía de mi guardia ». *Romance* de Jerónimo de Cacer. Musique anonyme. Disponible dans <<http://hdl.handle.net/10261/66074>>.
- « Picola una abeja a Filis ». *Romance* apocryphe. Musique anonyme. Disponible dans <<http://hdl.handle.net/10261/26144>>.
- « Qué me aconsejas, Amor ». *Romance* apocryphe. Musique anonyme. Disponible dans <<http://hdl.handle.net/10261/35825>>.

Il est vrai que très peu de ces œuvres-là ont été conservées, mais Góngora se trouve dans la même dynamique que d'autres auteurs dont les poèmes ont été aussi transmis à travers la musique. Pour résumer, nous avons six poèmes, la plupart d'entre eux des *romances*. Nous conservons uniquement la musique d'un des *villancicos* (du cycle du Corpus de 1609), réalisé par le maître Tomás Cirera, duquel nous savons qu'il était prêtre et qu'il fut maître de la chapelle de la Cathédrale de Gérone à partir de septembre de 1630 et jusqu'à 1642. Avant, il avait été maître de la chapelle de Saint Juste et Pasteur à Barcelone. De cet auteur-là, nous ne conservons que trois partitions destinées à mettre de la musique à des poèmes, parmi-eux le *villancico* de Góngora « ¿A qué nos convidas, Bras? ».

Il faudrait aussi mentionner qu'il existe d'autres poèmes qui ont été mis en musique postérieurement. Ainsi, Manuel de Falla mit en musique un des meilleurs sonnets du poète Andalou⁹⁵. Plus récemment, Paco Ibáñez chanta six poèmes de Góngora, mis en musique

⁹⁵ Manuel de Falla, *Soneto a Córdoba, Puesto en música por Manuel de Falla, con traducción al inglés de J. B. Trend*, Londres, Oxford University Press, s. a., 1932, 3 bs.

par lui-même : « La más bella niña », « ¡Que se nos va la Pascua, mozas! », « Ándeme yo caliente », « Lloraba la niña », « Hermana Marica » et « Que pida a un falun Minguilla »⁹⁶. Après, il chanta le *romance* « Ciego que apuntas, y atinas » dans l'album qui restitue en direct son concert à l'Olympia de Paris⁹⁷. Tous les poèmes mis en musique par Paco Ibáñez correspondent à la première étape de Góngora, de 1580 à 1590.

⁹⁶ Paco Ibáñez, *Poèmes de Federico García Lorca et Luis de Góngora*, Paris, Polydor, 1964. Produit et réalisé par Moshé-Naïm.

⁹⁷ *Paco Ibáñez en el Olympia*, Paris, Polydor, 1970. Produit et réalisé par Moshé-Naïm.

Chapitre 7. La poésie religieuse de Góngora et la musique

La poésie religieuse de Góngora n'a pas suscité d'études spécifiques, et, quand elle a été analysée, cela a été fait habituellement par le biais d'une perspective doctrinale et peu littéraire. De façon globale, Robert Jammes s'est penché sur ces poèmes-là dans les études de la poésie aulique, puisqu'il considère que celle-ci en est l'aspect dominant, car le poète Andalou a composé la plupart de ces poèmes étant donnée sa présence dans la célébration de certains actes religieux, et non à cause d'un vrai sentiment religieux.

1. *Corpus de la poésie religieuse gongorine*

Jammes divise les trente-quatre poèmes en six groupes, dont vingt correspondent aux deux cycles qui vont nous occuper dans notre étude (dix-neuf, selon la division de Jammes en 1967, qui est différente de celle de son édition des *letrillas*), auxquels nous pourrions ajouter ceux du supposé cycle composé à Madrid (sept compositions, dont certains des poèmes se répètent). Il faudrait ajouter les deux *letrillas* à Notre Dame de Villaviciosa, que nous avons déjà mentionnées : « Serrana que en el alcor » et « Virgen a quien hoy fiel », les deux de 1609. Il existe d'autres poèmes qui sont le fruit de la participation de Góngora dans différentes joutes poétiques :

- « Hoy es el sacro y venturoso día », de 1590, à Saint Hermenegild, chanson écrite pour la fête que les jésuites de Séville ont organisé en honneur du saint.
- « En tenebrosa noche, en mar airado », de 1610, à l'occasion de la fête à l'attention de la béatification d'Ignacio de Loyola réalisée, encore, par les jésuites à Séville.
- « Si ociosa no, asistió Naturaleza », sonnet « de pie forzado » de 1614, dédié à l'Immaculée Conception et destiné à une joute poétique organisée à Cordoue par Enrique Vaca de Alfaro.
- « De la semilla caída », de 1614, *romance* burlesque dédié à la béatification de Sainte Thérèse de Jésus et qui fut la contribution gongorine aux fêtes célébrées à Cordoue à cette occasion.

- « Era la noche, en vez del mundo oscuro », de 1616, des octaves à l'occasion du miracle de Saint Ildefonse de Tolède pour la joute convoquée par l'archevêché de la ville.
- « Ciudad gloriosa, cuyo excelso muro », de 1621, des octaves pour la béatification de Saint François de Borgia pour le concours convoqué à Valence.
- Quatre sonnets dispersés : « Este monte, de cruces coronado », de 1598; « Pender de un leño, traspasado el pecho », de 1600; « Oh tú, cualquiera que entras, peregrino », de 1607; et « Urnas plebeyas, túmulos reales », de 1612⁹⁸.

Pour Jammes, la majeure partie de ces compositions sont des poèmes de circonstance, qui peuvent être, même, des commandes, et, par conséquent, des œuvres peu personnelles et trop conventionnelles. Il analyse les travaux antérieurs sur ce sujet et rejette ces analyses. Celui de Camacho Padilla, à cause de ses préjugés aveugles⁹⁹; ceux de Méndez Plancarte, par son obsession pour trouver un « Góngora mystique¹⁰⁰ »; et, finalement, ceux du jésuite Salvador Loring, à cause de son manque de rigueur et son caractère naïf¹⁰¹.

Cette analyse de l'hispaniste français met en avant les valeurs esthétiques, mais il essaye, aussi, de montrer que la poésie religieuse de Góngora a été valorisée pour être « religieuse » et non seulement du fait de son auteur. Ainsi, Jammes considère ce groupe thématique dans la poésie de son auteur. Ses conclusions sont, véritablement, très dures :

La première conclusion à retenir de l'analyse qui précède, c'est que la poésie sacrée de Góngora ne paraît pas correspondre chez lui à un profond besoin d'extérioriser une aspiration spirituelle. On ne peut même pas dire qu'elle soit le reflet de sa situation particulière d'homme d'Église : sa réputation de poète suffisait à faire de Góngora l'objet de sollicitation qui devait nécessairement l'amener à écrire, étant donné ce qu'était la société espagnole du Siècle d'or, des poésies à sujet religieux. C'est en tant que poète, et non en tant qu'ecclésiastique, qu'il participa aux joutes poétiques organisées par l'Église, aux côtés d'autres poètes laïcs. Quant à

⁹⁸ Jammes, *Études...*, pp. 227-232.

⁹⁹ Camacho Padilla, «La poesía religiosa de D. Luis de Góngora», art. cit., pp. 33-54.

¹⁰⁰ Alfonso Méndez Plancarte, *Cuestiúnculas gongorinas*, México, De Andrea, 1955, pp. 59-67.

¹⁰¹ Salvador Loring, *La poesía religiosa de don Luis de Góngora (Discurso inaugural 1961-1962)*, Cordoue, Centro de Estudios de Humanidades de la Compañía de Jesús. Colegio-Noviciado de S. Francisco de Borja, 1961.

ses autres poésies sacrées, celles qui n'étaient pas destinées à des joutes littéraires, il faut remarquer qu'elles sont presque exclusivement consacrées aux fêtes du Corpus et de la Noël, c'est-à-dire aux deux manifestations annuelles qui motivaient le plus grand nombre de « commandes » : il était difficile, surtout à un poète vivant en province, de se soustraire à cet usage. [...]

Il faut noter d'autre part que l'apparition de la poésie sacrée chez Góngora ne correspond pas à une évolution de son caractère, mais de sa carrière¹⁰² [...].

Nous considérons que Jammes se montre injuste avec la poésie religieuse de Góngora. Il est vrai que le poète Andalou ne compose pas, dans son ensemble, un chef-d'œuvre, mais il y a des compositions qui peuvent être défendues esthétiquement. La conception religieuse de Góngora correspond à celle qu'il a déjà maniée en 1588 face à l'évêque Pacheco de ne pas entrer dans des questions profondes théologiquement, une posture qui correspond à la mentalité baroque et que nous pouvons apprécier chez d'autres poètes, même éloignés de l'esthétique gongorine, comme les frères Argensola.

Plus récemment, Colin Thompson a analysé trois *romances* tardifs dédiés à la naissance de Christ (« ¿Quién oyó », de 1619; « ¡Cuántos silbos, cuántas voces! », de 1620; et « Nace el niño, y velo a velo », de 1624), et le résultat final de son analyse est beaucoup plus indulgent, puisqu'il conclut, dans une analyse littéraire, que la biographie de l'auteur et sa cohérence ne sont pas si importants dans le résultat final¹⁰³.

D'autre part, la tentative de don Luis dans ces poèmes-là d'approfondir l'indépendance du langage poétique et de rechercher surtout la musicalité de la voix (spécialement, quand il utilise un argot spécifique) n'a pas été suffisamment étudiée. Góngora était très conscient que ces poèmes étaient destinés à être chantés, et il les compose en réfléchissant à leur résultat comme textes mis en musique. À cause de cela, il est un peu absurde de les analyser seulement en tant que textes poétiques, sans tenir compte de leur version complète.

Finalement, nous aimerions parler d'un autre aspect : la dérive des *villancicos* chantés dans les églises, vers l'irrévérence dans la deuxième moitié du XVII^e siècle. Encore aujourd'hui, les *villancicos* de Noël espagnols sont pleins de non-sens. En témoigne le célèbre *villancico* : « Hacia Belén va una burra, rin rin / yo me remendaba, yo me remendé, / yo me eché un remiendo, / yo me lo quité, / cargada de chocolate... ». Ces *villancicos*-là

¹⁰² Jammes, *Études...*, p. 245.

¹⁰³ Colin Thompson, « Góngora como poeta religioso: los tres romances "Al Nacimiento de Cristo Nuestro Señor" », *Caliope*, 13 (2007), pp. 5-21.

ont seulement un sens dans le contexte dans lequel ils sont chantés, dans la musique et la joie qu'ils reflètent.

Troisième partie

-

Cycles de *villancicos* chantés à la cathédrale de Cordoue

Chapitre 8. Cycle du Corpus de 1609¹⁰⁴

Le premier cycle de chants ou « *villancicos* » fut composé pour la fête du Corpus Christi de 1609. Il convient de rappeler que 1609 fut une année très intense pour Góngora : il voyagea beaucoup (Madrid, Alcalá, Álava et Pontevedra), comme ses poèmes le suggèrent; il essaya de faire partie de l'entourage du Comte de Lemos quand il fut nommé vice-roi de Naples et, encore une fois, il fut déçu (souvenons-nous que Cervantes lui aussi eut cette envie-là, et les frères Argensola l'en empêchèrent). Et un nouvel échec eut pour conséquence le retrait de Góngora de la Cour, « asqueado de la justicia y de Madrid¹⁰⁵ ». Et il annonça sa colère, sa déception et sa tristesse par des tercets enchaînés, les seuls de sa carrière littéraire, éblouissants :

¡Mal haya el que en señores idolatra
y en Madrid desperdicia sus dineros,
si ha de hacer al salir una mohatra!
Arroyos de mi huerta lisonjeros
(¿lisonjeros?: mal dije, que sois claros):
Dios me saque de aquí y me deje veros.
Si corréis sordos, no quiero hablaros;
mejor es que corráis murmuradores,
que llevo muchas cosas que contaros¹⁰⁶.

La cause ? Une véritable déception. En novembre 1605, un neveu de Góngora, fils de sa sœur Francisca, fut blessé après une dispute dans une fête de taureaux et mourut à cause des blessures reçues¹⁰⁷. Don Luis fut chargé de réaliser le suivi de sa défense à Madrid. En 1609, l'affaire judiciaire fut résolue avec une conviction ridicule pour les coupables. Góngora en demeura complètement abattu et décida de s'en aller de la Cour et de se réfugier dans son *carmen* Andalou. À partir de ce moment-là, une de ses obsessions va être de réussir à honorer sa famille, sa lignée, en obtenant des mérites pour ses descendants non directs, comme les habits de Santiago.

Mais les tercets furent composés en automne (« Tenedme, aunque es otoño, rui señores », nous dit le dixième vers; à la fin, il fait allusion à l'arrivée de la mule pour le

¹⁰⁴ D. Alonso, « La muerte violenta de un sobrino de Góngora », *Cuadernos Hispanoamericanos*, LIII, 158, 1962, pp. 177-203. Reim dans *Obras Completas*, 1982, t. VI, pp. 83-116.

¹⁰⁵ D. Alonso, *Góngora y el «Polifemo»*, éd. cit., t. I, p. 47.

¹⁰⁶ José María Micó, éd., *Canciones y otros poemas de arte mayor*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 261-276.

¹⁰⁷ D. Alonso, « La muerte violenta de un sobrino de Góngora », art. cit., pp. 83-116.

voyage en Cordoue, de manière que le récit à la façon d'Arioste est suspendu) et les *letrillas* que Góngora compose pour le Corpus Christi correspondent au printemps, concrètement, au 18 juin. Il convient de rappeler que le Corpus Christi (ou « Cuerdo de Cristo », ou « Solemnidad del Cuerpo y la Sangre de Cristo », avant nommée « Corpus Domini ») est une fête de l'Église Catholique qui a comme finalité la célébration de l'Eucharistie. Il s'agit d'une festivité qui eut une signification spéciale à partir du Concile de Trente, moment où la religiosité catholique essaya de s'éloigner de la protestante ou réformée, et qui a eu de grandes répercussions musicales.

1. Typologie de la fête

Il s'agit d'une célébration liturgique dans laquelle l'Espagne, « championne » de l'orthodoxie catholique, mit un effort particulier, aussi bien dans sa reconnaissance que dans sa représentation ostentatoire. L'objectif principal était d'exalter l'Eucharistie, c'est-à-dire, la déclaration enthousiaste de la transformation du pain en corps et du vin en sang de Christi. Sur la date de sa célébration, celle-ci varie en fonction des années : elle est célébrée le jeudi postérieur à la Sainte Trinité, qui a lieu le dimanche après la Pentecôte. Elle est donc célébrée soixante jours après le Dimanche de Résurrection ou Pâques, au printemps. Mais, comme toujours dans la tradition chrétienne, il s'agit d'une célébration d'origine païenne : celle du jeudi après le neuvième dimanche qui suit la première lune pleine du printemps dans l'hémisphère nord.

Littérairement, les produits de cette radicalisation hispanique sont au nombre de deux : le *villancico* chanté et les « *autos sacramentales* », compositions théâtrales qui se représentaient seulement un jour spécifique sur les places et les lieux publics; dans les deux cas, il s'agit de genres typiquement hispaniques qui vont avoir une énorme répercussion, à la fois sur le plan littéraire comme sur le plan social.

Dans ces circonstances, celles de l'évolution de l'histoire culturelle de l'Espagne et celles de l'évolution de notre auteur, nous pouvons considérer le cycle de *letrillas* et *villancicos* du Corpus Christi comme un ensemble de poèmes épigonaux, qui vont clore toute une étape. Ils reflètent un Góngora qui hésite à propos de la ligne à suivre. Il ne se décide pas à parier encore plus sur l'autonomie du langage poétique. C'est la raison pour laquelle il s'agit d'un ensemble de poèmes non abouti, même s'il montre une tentative, un

chemin qu'il va parfaire en 1615. Néanmoins, chez un poète comme Góngora toute tentative suppose des enjeux et des risques. Il sait ce qu'il veut, et, même s'il ne dispose pas de moyens suffisants pour l'atteindre, il est sur la bonne voie pour y parvenir.

C'est le début de sa conception particulière de la littérature comme refuge contre une réalité insatisfaisante. Comme cela est reflété dans la biographie de l'auteur, don Luis commence à concevoir l'art comme ce refuge dont nous avons déjà parlé. Les *villancicos* dans lesquels nous allons centrer notre recherche correspondent à cette période-là, période où il va être plus important pour le poète de trouver un net éloignement entre la *res* et les *verba* que d'essayer de transmettre de grandes vérités théologiques ou doctrinales. Maintenant, ce qui va être important sera de créer, même si cela va exiger un effort de la part du lecteur qui, sûrement, va être un véritable obstacle lors d'une audition musicale. La voix est la musique elle-même, ou un composant de plus de celle-ci, et donc elle se rythme selon elle et l'aide à créer un rythme.

Souvenons-nous, en plus, que 1609 est l'année où Góngora a écrit une de ses compositions les plus intéressantes, nommée *Del palacio de la primavera* : « Esperando está la rosa », qui, avec le poème de Lupercio Leonardo de Argensola *Descripción de los jardines del Palacio de Aranjuez*, qui dit « Hay un lugar en la mitad de España », va supposer le commencement de la dite « poésie descriptive » espagnole, l'aboutissement de l'exercice de description.

2. *Corpus*

Le premier cycle de compositions de Góngora destinées au chant date de 1609, justement l'année où il va subir le changement signalé, mais quelques mois plus tôt. Nous nous situons dans la deuxième des étapes dans lesquelles Robert Ball divise l'œuvre de Góngora (1600-1611), caractérisée par l'expérimentation, et pour « la mezcla y el enfrentamiento de elementos heterogéneos u opuestos » et par l'emploi de la trans-imitation et l'auto-imitation¹⁰⁸.

Il s'agit d'un ensemble de sept *letrillas* que Góngora a écrites pour la célébration du Corpus Christi à Cordoue en 1609. On y trouve les compositions suivantes :

¹⁰⁸ R. Ball, «Imitación y parodia en la poesía de Góngora», en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Universidad de Toronto, 1977, p. 91.

1— « *Mañana sa Corpus Christa* », un dialogue burlesque entre deux femmes noires, Juana et Clara, qui commentent la procession qui a eu lieu la veille du Corpus¹⁰⁹. Dans le manuscrit Chacón, elle est précédée par l'épigraphe « En la fiesta del Santísimo Sacramento¹¹⁰ ». Elle fut chantée et dansée la veille du Corpus de 1608, c'est-à-dire, le 17 juin 1609.

2— « *¿A qué nos convidas, Bras?* », qui est une *letrilla* sous forme de dialogue entre deux bergers qui parlent de l'agneau pascal et la rédemption de Christ. Dans le manuscrit Chacón, elle est précédée par l'épigraphe « A lo mismo¹¹¹ ». Robert Jammes, dans son édition des *letrillas*, commente :

Miguel Querol ha encontrado en el ms. 749/24 de la Biblioteca Central de Barcelona una partitura de Tomás Cirera, Maestro de Capilla en la Iglesia de San Justo y San Pastor de Barcelona de 1628-1630, y luego en la Catedral de Gerona hasta 1642, fecha de su muerte. Pero, al parecer, esta partitura muy larga concierne únicamente los doce versos de la cabeza. En efecto, después del v. 12, el texto que reproduce Querol Gavaldá es, como él mismo advierte, completamente diferente del de Góngora¹¹².

3— « El pan que veis soberano », qui, comme dit Jammes, parle « Sobre la presencia de Dios en la hostia¹¹³ ». Dans le manuscrit Chacón, le poème est précédé par l'épigraphe « A lo mismo¹¹⁴ ».

¹⁰⁹ À propos de cette composition, Jammes dit : « Debió cantarse la víspera del Corpus como lo indica el primer verso y como lo precisa esta indicación de un cordobés entendido en la edición de Hoces: *A la procesión que, víspera del Corpus, se hace al Sagrario*. Me parece más que probable que esta poesía fuese cantada por comediantes profesionales ». Et il ajoute en note : « La procesión del Corpus se acompañaba casi siempre de danzas, cuya ejecución era confiada las más de las veces a compañías de comediantes contratados para la ocasión para la representación de los autos. Las danzas de negros, de gitanos, de portugueses, de moros, etc., estaban muy de moda ».

Voir J. L. Fleckniakoska, *Les Fêtes du Corpus à Ségovie (1594-1636)*, en *B.H.*, LVI, 1954, pp. 26-33.

Voir aussi du même auteur *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*, pp. 109-110.

Le rythme et le contenu des derniers vers de l'estribillo de cette *letrilla* indiquent clairement qu'elle fut écrite pour être dansée : « Pongamos fustana / e bailemo alegre; / que aunque samo negra, / sa hermosa tú. / Zambambú, morenica de Congo, / zambambú. / Zambambú. / Zambambú, qué galana me pongo, / zambambú ». [*La obra poética...*, p. 191 et note en bas de page].

¹¹⁰ T. II, p. 16.

¹¹¹ T. II, p. 8.

¹¹² Jammes, *Letrillas*, p. 156.

¹¹³ Jammes, *La obra poética...*, p. 191.

¹¹⁴ Jammes, *La obra poética...*, p. 191.

4— « *A la dina dana dina, la dina dana* », qui, selon Jammes, est une « Canción-danza de gitanos sobre la Eucaristía y la conversión de los pecadores¹¹⁵ ». L’hispaniste suggère aussi qu’il y avait, sûrement, une mise en scène par des professionnels. Dans le manuscrit Chacón, nous trouvons l’épigraphe « A lo mismo¹¹⁶ ».

5— « *¿Qué comes, hombre? —¿Qué como?* », une *letrilla* sous forme de dialogue sur les caractéristiques et les qualités de l’Eucharistie. Dans le manuscrit Chacón, elle est précédée par l’épigraphe « A lo mismo¹¹⁷ ».

6— « *Oveja perdida, ven* ». Il s’agit, peut-être, de la *letrilla* de ce cycle qui dispose du contenu théologique le plus important, puisqu’elle parle de la rédemption et de la communion, mais elle n’a quasiment pas de valeur esthétique. Dans le manuscrit Chacón, nous trouvons l’épigraphe « A lo mismo¹¹⁸ ».

7— « *Alma niña, ¿quieres, di?* », une *letrilla* sous forme de dialogue qui parle de la communion. Dans le manuscrit Chacón, elle est précédée par l’épigraphe « A lo mismo¹¹⁹ ».

2.1. Questionnement de la chronologie

Néanmoins, récemment, Amelia de Paz a questionné la chronologie de ces compositions, qui avaient été toujours considérées comme datant de 1609. Et elle le fait avec des arguments de poids :

El manuscrito Chacón localiza en 1609 nada menos que siete letrillas al Corpus Christi (OC 206-212), que ese año cayó el 18 de junio, es decir, cuando el poeta no se encontraba en Córdoba, sino de viaje. Llama la atención esa circunstancia: ¿qué hace Góngora cantándole al Corpus en ruta? Jammes piensa que las compuso en Córdoba hacia marzo, antes de partir, buscando estrechar lazos con Mardones, lo que parece un exceso de previsión por parte de don Luis. Es un ejemplo de conjetura forzada por el afán de acatar a toda costa la cronología chaconiana. El Corpus de 1609 se ignora dónde lo pasó el poeta; a Monforte de Lemos o Madrid apuntan los indicios. A Burlada se desplazó presumiblemente unas semanas antes, por los días en que su anfitrión el obispo de Pamplona se disponía a festejar por todo lo alto la

¹¹⁵ Ibidem, pp. 191-192.

¹¹⁶ T. II, p. 20.

¹¹⁷ T. II, p. 21.

¹¹⁸ T. II, p. 21.

¹¹⁹ T. II, p. 22.

solemnidad (con justa poética incluida, en la que no hay rastro de Góngora). ¿Surgirían las letrillas al calor de tales preparativos? Lo más económico es pensar que sean de cualquier otro año en que sí se hallara en Córdoba en junio¹²⁰.

Nous allons voir que celui-ci n'est pas le seul cas dans lequel les dates de compositions de quelques poèmes de Góngora sont mises en doute. Le crédit que nous devons au manuscrit Chacón fut aussi mis en question, déjà à son époque, parmi quelques critiques, mais il s'agit d'un témoin fondamental, puisque nous ne disposons pas d'une chronologie de toutes les œuvres poétiques des grands auteurs, comme Lope de Vega ou Quevedo. Le fait, annoncé par Antonio Chacón, selon lequel il « communiqua » son travail à l'auteur et qui suppose, par conséquent, que Góngora aurait supervisé la transcription de ce très beau manuscrit en trois volumes ; mais cela n'implique toutefois pas qu'il soit infaillible. Il est évident qu'il y a beaucoup de choses qui doivent être corrigées, mais, dans ce cas précis, nous ne disposons ni de moyens ni de temps pour pouvoir trancher cette question.

¹²⁰ Amelia de Paz, « Góngora en entredicho, o la superstición del *codex optimus* », en Begoña López Bueno, éd., *El poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, Saragosse, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2011, pp. 57-81, p. 71.

Chapitre 9. Cycle du Noël et la Purification de 1615-1616

Le deuxième cycle de « *villancicos* » chantés pour une célébration paraliturgique fut composé en 1615, quand don Luis de Góngora avait diffusé son *Polifemo* et la première de ses *Soledades*, et quand il essaya de finir rapidement la deuxième (avec un projet initial de quatre, selon les critiques de son ouvrage le plus renommé). En d'autres termes, Góngora sentait qu'il avait triomphé dans un enjeu qui avait été établi entre les créateurs et critiques du moment : celui de finir avec la logique, et ce même dans le choix du décor, entre les mots et ses référents et de faire que le mot soit un composant musical de plus. Celle-ci est la raison de l'intérêt tout particulier que nous prions à ces compositions, dans son premier essai de 1609, et aux langages spécifiques qui y sont inclus : de Noirs, de Morisques, de Gitans, de Portugais... Dans ces langages, ce qui est dit n'est pas aussi important que la façon dont on le dit. Ce qui est important est le son, la drôlerie qui est provoquée par une façon particulière de prononcer et, surtout, l'éloignement qui est provoqué chez le récepteur (souvenons-nous du fait que, en premier lieu, les premiers récepteurs, auxquels étaient destinés les poèmes, étaient auditeurs et écoutaient les compositions chantées, avec une musique polychorale), de façon à ce que la perception du sens conceptuel soit minime; mais nous pensons aussi que Góngora n'était pas créateur d'un moment précis, et que ses créations étaient projetées vers le futur comme un véritable défi. Le chant polychoral est devenu une vraie obsession pour don Luis, qui a vécu dans la cathédrale de Cordoue la transformation soudaine de la musique de la Renaissance vers la musique du Baroque. Comme le dit Querol :

Todo ello dio como resultado una verdadera «obsesión por los coros alternos», «una de las más substanciales manifestaciones del espíritu barroco en la música española del siglo XVII», que se manifiesta en su poesía en la constante mención de «coros alternando» o «voces alternando»¹²¹.

Nous nous situons dans la troisième étape des œuvres signalées par Robert Ball, de 1611 à 1626, dans laquelle Góngora composa les dénommées « œuvres majeures », à savoir le *Polifemo*, les *Soledades* ou la *Fábula de Píramo y Tisbe*. La caractéristique principale de cette dernière période de la poésie gongorine est le fait de dépasser les modèles antérieurs. Il va donc se tourner vers l'imitation, à la recherche d'une plus grande

¹²¹ Querol, *op. cit.*, p. 16.

autonomie du mot, de la construction d'un langage dans le langage, une langue dans la langue, ce qu'est la langue poétique. Et ces poèmes-là, si peu analysés par la critique et les études gongorines, le montrent ainsi : comment les choses sont dites est plus important que les choses dites elles-mêmes, la forme prévaut sur le fond, et le contenant sur le contenu, le signifiant sur le sens et, finalement, les *verba* sur les *res*.

1. Corpus

Ce cycle est plus large que celui qui a été commenté, puisqu'il inclut dès le jour antérieur à Noël (les « Kalenda » de Noël) à la Purification; c'est-à-dire, dès le 24 décembre 1615 jusqu'au le 2 février 1616. Il est plus complexe dans sa structure métrique, puisque nous avons des *letrillas*, des *romances*, une « ensalada » et un madrigal, avec toute l'indétermination métrique et thématique que nous trouvons aux XVI^e et XVII^e siècles. Il est composé par les poèmes suivants :

1. « Cuando toquen a los maitines » (*villancico* ou « *pregón* » de Noël, représenté le jour de la Veille de Noël de 1615, le 24 décembre). Le manuscrit Chacón l'introduit par : « Al Nacimiento de Christo Nuestro Señor¹²² ».
2. « No sólo el campo nevado » (premier nocturne, I, représenté le jour de Noël de 1615, le 25 décembre). Il est introduit dans le manuscrit Chacón par l'épigraphe « A lo mismo¹²³ ». Il consiste en un dialogue entre deux bergers, Gil et Carillo.
3. « Ven al Portal, Mingo, ven » (premier nocturne, II, représenté le jour de Noël de 1615, le 25 décembre). Le manuscrit Chacón le présente sous l'épigraphe « A lo mismo¹²⁴ ».

¹²² T. II, p. 1.

¹²³ T. II, p. 2.

¹²⁴ T. II, p. 5.

4. « ¿A qué tangem em Castela? » (premier nocturne, III, représenté le jour de Noël de 1615). Introduit par l'épigraphe « A lo mismo. Portugués. Castellano¹²⁵ ».
5. « ¡Cuántos silbos, cuántas voces! » (deuxième nocturne, I, représentée le jour 26 décembre de 1615). Il s'agit d'un *romance*, introduit dans le manuscrit Chacón par l'épigraphe « Al Nacimiento de Christo Nuestro Señor¹²⁶ ».
6. « ¿Cuál podréis, Judea, decir » (deuxième nocturne, II, représentée le jour 26 décembre de 1615). Le manuscrito Chacón l'introduit avec « A lo mismo¹²⁷ ».
7. « Al gualete, hejo » (deuxième nocturne, III, représentée le jour 26 décembre de 1615). Introduit encore par « A lo mismo¹²⁸ ».
8. « Niño, si por lo que tienes » (troisième nocturne, I, représentée le jour 27 décembre de 1615). Le manuscrito Chacón l'introduit par l'épigraphe « En la misma festividad. Por la vida y ascensos de fray Diego de Mardones Obispo de Córdoba¹²⁹ ».
9. « Esta noche un Amor nace » (troisième nocturne, II, représentée le jour 27 décembre de 1615). Le manuscrito Chacón l'introduit avec l'épigraphe « Al nacimiento de Christo Nuestro Señor¹³⁰ ».
10. « ¡Oh, qué vimo, Mangalena! » (troisième nocturne, III, représentée le jour 27 décembre de 1615). Introduit par l'épigraphe « A lo mismo¹³¹ ».

¹²⁵ T. II, p. 6.

¹²⁶ T. II, p. 83. Puisque Chacón transcrit les poèmes par mètres, celui-ci ne figure pas avec les autres *villancicos*. D'autre part, il faut tenir compte du fait qu'il le date de 1620, et qu'il est une contre-hauteur d'un *romance* antérieur, de 1613, avec le même premier vers, entêté par l'épigraphe suivant : « Lisonjea a Doña Elvira de Córdoba, hija del Señor de Zueros » (t. II, p. 119).

¹²⁷ T. II, p. 7.

¹²⁸ T. II, p. 8.

¹²⁹ T. II, p. 9.

¹³⁰ T. II, p. 10.

¹³¹ T. II, p. 11.

11. « ¿Qué gente, Pascual, qué gente » (à l'arrivée des Rois Mages, représenté le 6 janvier de 1616). Le manuscrit Chacón le présente avec l'épigraphe « En la fiesta de la Adoración de los Reyes. Pastores. Negros¹³² ».
12. «La vidriera mejor » (à la Purification, I, représenté le 2 février de 1616). Présenté avec « Madrigal. De la Purificación de Nuestra Señora¹³³ ».
13. « ¡Oh, qué verás, Carillejo! » (à la Purification, II, représenté le 2 février de 1616). Sous l'épigraphe de « A la Purificación de Nuestra Señora¹³⁴ ».

Nous avons, donc, un poème qui fonctionne comme un prologue (la Kalenda, représentée le 24 décembre), trois compositions pour chaque nocturne (les nuits du 25, 26 et 27 décembre), une composition pour le jour des Rois Mages (6 janvier) et deux pour la Purification (2 février). En résumé, six jours de représentation paraliturgique dans la cathédrale de Cordoue. D'autre part, nous avons transcrit les épigraphes de Chacón pour que l'on puisse observer la dispersion de ces compositions-là. Les *letrillas* sont transcrites ensemble, toujours dans le même ordre, mais le *romance* et le *madrigal* apparaissent dans des recueils séparés, donc leur appréhension unitaire reste impossible.

Par conséquent, ces deux cycles, qui vont constituer le cœur de notre analyse, sont fondamentaux pour comprendre l'esthétique gongorine : réaliser un mélange de tous les éléments qui avaient fait partie de la poétique antérieure et les combiner d'une façon spéciale. Comme disait Dámaso Alonso, les éléments ne changent pas, mais c'est leur syntaxe, l'intensité et la densité des mêmes éléments qui vont être modifiées¹³⁵. Il s'agit de concevoir le poème comme une forme autonome, comme une réalité absolument nouvelle. C'est dans cet aspect que nous pouvons voir l'avancée de la poésie gongorine vers l'avant-garde, même si cela a été très exagéré à son époque, puisqu'il existe une progression qui ne peut pas être discutée vers l'autonomie du langage poétique. Et celui-ci est un des héritages les plus appréciés de Góngora : avoir lutté pour l'autonomie du langage poétique, dans les possibilités de son temps. C'est pour cela que, lorsqu'il répondait à Lope dans la seule

¹³² T. II, p. 12.

¹³³ T. I, p. 130.

¹³⁴ T. II, p. 14.

¹³⁵ D. Alonso, *La Lengua poética de Góngora* [1935], *Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1978, t. V, pp. 25-42.

intervention que don Luis réalisa pour défendre sa poésie, il disait qu'il n'existait pas une autre langue exprimée dans sa poésie, mais qu'il s'agissait toujours de la même. Cependant il la menait à des extrêmes jusqu'à ce moment-là inconcevables : une langue dans la langue¹³⁶.

¹³⁶ « Respuesta de don Luis de Góngora », en A. Carreira, *Epistolario completo*, éd. cit., pp. 1-4 (Cordoue, 30 septembre 1613).

Chapitre 10. Analyse et édition des textes

1. *Éditions consultées*

L'édition des textes prétend présenter, pour la première fois, les deux cycles de *villancicos* d'une façon unitaire. Nous n'avons pas réalisé un travail exhaustif de comparaison des sources manuscrites qui contiennent l'œuvre de Góngora, puisque cette tâche a été déjà entreprise par ceux qui ont réalisé les éditions critiques : Robert Jammes pour les *letrillas* et Antonio Carreira pour les *romances* et les *Obras completas* (même si, dans ce dernier cas, il n'y a pas d'annotations des variantes ni de *collatio*, et, encore, il n'y a pas d'appareil critique). Nous avons travaillé avec les éditions suivantes :

— Manuscrit Chacón (dans son édition fac-similé); *Obras de Don Luis de Góngora [Manuscrito Chacón]*, Málaga-Madrid, Biblioteca de los Clásicos-Real Academia Española, 1991, 3 vols. (Chacón).

— Édition d'Hoces (dans son édition digitale) : *Todas las Obras de don Luis de Góngora en varios poemas. Recogidos por don Gonzalo de Hoces y Córdoba...*, Madrid, Imprenta del Reino, À charge d'Alonso Pérez, 1633 (Hoces).

— Adolfo de Castro, *Poetas líricos. Los siglos XVI y XVII*, Madrid, Rivadeneyra (BAE, 32), 1854, t. I (Castro).

— Édition de Raymond Foulché-Delbosc, *Obras poéticas de don Luis de Góngora*, New York, Hispanic Society of America, 1921, 3 vols. Réédition de 1970 (Foulché).

— Édition de Juan et Isabel Millé Jiménez, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1932, 1978 (Millé).

— Dámaso Alonso, *Góngora y el « Polifemo »*, Madrid, Gredos, 1974 (6.^a éd.), 3 vols.

— Robert Jammes, éd, Luis de Góngora, *Letrillas*, Madrid, Castalia, 1980 (*Letrillas*).

— Antonio Carreño, éd, Luis de Góngora, *Romances*, Madrid, Cátedra, 1982.

— Antonio Carreira, ed, Luis de Góngora, *Antología poética*, Madrid, Castalia didáctica, 1986.

— José María Micó, ed, Luis de Góngora, *Canciones y otros poemas de arte mayor*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

— Antonio Pérez Lasheras y José María Micó, eds, Luis de Góngora, *Poesía selecta*, Madrid, Taurus, 1991.

— Antonio Carreira, *Romances*, Barcelone, Quaderns Crema, 1998, 4 vols.

— Antonio Carreira, ed, Luis de Góngora, *Epistolario completo*, Saragosse, Libros Pórtico, 2000.

— Antonio Carreira, ed, Luis de Góngora, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2000, 2 vols.

— Antonio Carreira, ed, Luis de Góngora, *Antología poética*, Madrid, Crítica, 2009.

— *Todo Góngora*. Site web de l'Université Pompeu Fabra, dirigée par José María Micó : <<https://www.upf.edu/todogongora/poesia/>> (TG).

1.1. Objectif

Notre objectif a été d'offrir le texte le plus clair possible (du point de vue du texte autant que de la mise en page ou disposition), dans lequel il serait possible de distinguer les interlocuteurs quand il s'agit d'un poème sous forme de dialogue, et où il y aurait une différence entre les « estribillos » et le développement du poème ; et ce tout en retranscrivant ce qui est essentiel dans les éditions existantes. Malheureusement, pour le cycle de 1609, nous n'avons que les *letrillas* annotées dans l'édition de Jammes. C'est pour cela que la majeure partie des *villancicos* ont comme texte de base les *Obras completas* dans l'édition de Carreira et *Todo Góngora* (TD), avec des graphies modernisées, à condition que cela n'ait pas une répercussion phonique (car, parfois, si les graphies de l'époque ne sont pas conservées, il se produit une altération du rythme, voire de la métrique), et une ponctuation adaptée aux utilisations actuelles. Quand il existe des didascalies (spécialement, dans la dénomination des interlocuteurs dans les *villancicos*

sous forme de dialogue ou qui contiennent des voix différentes), nous avons signalé ces éléments-là qui sont externes au poème en italique ; si le texte poétique est en italique (s’agissant de l’estribillo ou d’un autre élément signalé, comme l’entête de quelques *villancicos*), nous le signalons en romain. Dans certains cas, le nombre de vers ne va pas coïncider avec l’édition de Jammes, puisque celui-ci ne développe pas les estribillos à partir de leur deuxième apparition.

2. Cycle du Corpus Christi de 1609 (17-18 juin)

2.1. « *Mañana sa Corpus Christa* »

Il s’agit d’un dialogue burlesque (demi-burlesque, pour Jammes) entre deux esclaves noires, appelées Juana et Clara, face à la procession du Corpus, qui va être célébrée le jour suivant. Il a bien été représenté, puisqu’il inclut du chant et de la danse, mais seulement le 17 juin 1609.

EN LA FIESTA DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO

Juana — Clara

Juana	<i>Mañana sa Corpus Christa</i> ¹³⁷ , <i>mana Crara;</i> <i>alcoholemo la cara</i> <i>e lavémono la vista</i> ¹³⁸ .	
Clara	<i>¡Ay, Jesús, como sa mu trista!</i>	5
Juana	<i>¿Qué tene?, ¿pringa señora</i> ¹³⁹ ?	
Clara	<i>Samo negra pecandora,</i> <i>e branca la Sacramenta.</i>	
Juana	<i>La alma sa como la denta,</i> <i>Crara mana.</i>	10

¹³⁷ *Sa Corpus Crista* : « ‘es Corpus Cristi’. El hablar de los negros había sido utilizado ya en la poesía española, especialmente por Gil Vicente. De una manera general, se puede decir que las poesías a la Navidad y al Corpus acudieron a menudo, en todo el Siglo de Oro, a este procedimiento (castellano deformado por árabes, franceses, italianos, negros, etc.) para dar variedad a un género que, por su naturaleza misma, escapaba difícilmente de la monotonía. En el presente caso, estas deformaciones han provocado algunas vacilaciones entre los copistas, aunque el texto no presenta dificultades mayores: “sa”: ‘soy’, ‘eres’, ‘es’; “samo” : ‘somos’; “sará”: ‘será’; “mana” : ‘hermana’; “Crava” : ‘Clara’; “pruma” : ‘pluma’; “crivana” : ‘escribano’; “denta”: ‘diente’; “rengre”: ‘rengle’; “mu”: ‘muy’. Añádase la supresión de la *s* final y la generalización de la terminación *a* y del género femenino ». (Jammes, pp. 153-154).

¹³⁸ *La vista* : « ‘los ojos’. Chistosa inversión, como son negras las que hablan, lo hacen al revés de las mujeres blancas, ennegreciéndose la cara con alcohol y lavándose el blanco de los ojos ». (Jammes, p. 154).

¹³⁹ *¿Qué tene? ¿Pringa señora?* : « ‘¿Qué tienes? ¿Te quiere pringar tu señor?’ Así se trataba a los negros en la cristianísima Europa del siglo XVII, echándoles pringue hirviendo, costumbre a la que se alude a menudo en el teatro y la novela ». (Jammes, p. 154).

	<i>Pongamo fustana, e bailemo alegre, que aunque samo negra¹⁴⁰, sa hermosa tú. Zambambú. morenica de Congo, zambambú. Zambambú, que galana me pongo, zambambú.</i>	15
	Vamo a la sagraria, prima, veremo la procesiona, que aunque negra, sa presona que la perrera me estima ¹⁴¹ . A ese mármolo te arrima.	20
<i>Clara</i>	Más tinta sudamo, Juana, que dos pruma de escribana. ¿Quién sa aquel?	25
<i>Juana</i>	La perdiguera ¹⁴² .	
<i>Clara</i>	¿Y esotra chupamadera?	
<i>Juana</i>	La señora chirimista ¹⁴³ .	
<i>Clara</i>	¡Ay, Jesús, como sa mu trista!	
<i>Juana</i>	Mira la cabilda, cuánta va en rengre nobre señora, cuya virtud me namora, cuya majestá me panta.	30
<i>Clara</i>	¿Si viene la obispa santa? ¡Chillémola!	
<i>Juana</i>	¡Ay, que cravela ¹⁴⁴ ! Pégate, Crara, cüela, la mano le besará, que mano que tanto da, en Congo aun sará bienquista.	35
<i>Clara</i>	¡Ay, Jesús, como sa mu trista!	40

¹⁴⁰ *Aunque samo negra...* : « ”Quamquam nigra sum formosa”. Conocido tópicos del *Cantar de los cantares*, que se encuentra a cada paso en las poesías de Góngora y en la lírica de tipo popular, aplicado generalmente a campesinas morenas ». (Jammes, p. 154).

¹⁴¹ *Perrera* : « 'perrero'. “Oficial en las iglesias catedrales que tiene cuidado de echar fuera los perros” (Cov.)». (Jammes, p. 155).

¹⁴² *Perdiguera* : « confusión cómica con “perdiguero” (el que acompañaba a los sacerdotes con su pértiga de plata) ». (Jammes, p. 155).

¹⁴³ *Chirimista* : « el que toca la chirimía. Parece voz inventada por Góngora, como, en el verso precedente, ‘chupamadera’ ». (Jammes, p. 155).

¹⁴⁴ « '¡Ay, qué clavel! Acércate, Clara, que huele' (o 'para que huelas') ». (Jammes, p. 155).

Ce premier *villancico* serait chanté la veille du Corpus (le mercredi, 17 juin) et, les autres, le jour férié (le jeudi, 18 juin). Nous pouvons lire les commentaires de Jammes à propos de ce poème-là :

Poésie dialoguée semi-burlesque mettant en scène deux esclaves noires de Cordoue qui font l'éloge de la procession et de l'évêque Mardones en un espagnol plaisamment estropié. Elle dut être chantée la veille du Corpus, comme l'indique le premier vers et comme le précise cette indication d'un connaisseur dans l'édition Hoces: *A la procesión que, vispera del Corpus, se hace al Sagrario*. Il me paraît plus que probable que cette poésie fut chantée et dansée par des comédiennes professionnelles.

Et il précise en note :

La procession du Corpus était presque inévitablement accompagnée de danses, dont l'exécution était confiée la plupart du temps aux troupes de comédiens engagées à cette occasion pour la représentation des « autos ». Les danses de nègres, de gitans, de Portugais, de Maures, etc., étaient fort à la mode. [...]

Le rythme et le contenu des derniers vers du refrain de cette *letrilla* indiquent clairement qu'elle a été écrite pour être dansée :

Pongamo fustana
e bailemo alegre ;
que aunque samo negra,
sa hermosa tú.
Zambambú, morenica de Congo,
zambambú.
Zambambú, qué galana me pongo,
zambambú¹⁴⁵.

2.2. « ¿A qué nos convidas, Bras? »

Il s'agit d'un poème sous forme de dialogue entre deux bergers, Gil et Bras, à propos de l'agneau pascal et Christ rédempteur des âmes.

A LO MISMO

Gil — Bras

Gil	<i>¿A qué nos convidas, Bras?</i>
Bras	<i>A un Cordero que costó treinta dineros no más¹⁴⁶, y luego se arrepintió quien lo vendió.</i>
Gil	<i>¿Bastará a tantos?</i>
Bras	<i>Sí, Gil,</i>

5

¹⁴⁵ Jammes, *Études...*, pp. 227-228.

¹⁴⁶ Allusion à la remise de Jésus de la part d'un de ses apôtres, Judas, pour trente montes d'argent.

	<i>y es de modo que lo comerá uno todo, y no lo acabarán mil.</i>	
Gil	<i>Toca, toca el tamboril, suene el cascabel, y vamos a comer de él.</i>	10
<i>Bras</i>	De rodillas inclinado, no con báculo, no en pie, llega al Cordero, que fue por el otro figurado ¹⁴⁷ : cómelo, Gil, que mechado de tres clavos lo hallarás ¹⁴⁸ .	15
Gil Bras	<i>¿A qué nos convidas, Bras? A un Cordero que costó treinta dineros no más, y luego se arrepintió quien lo vendió.</i>	20
<i>Bras</i>	De hierro instrumento no, de palo sí, lo asó ya ¹⁴⁹ ; tan mal con el yerro está quien dellos nos redimió. Amor dio el fuego, y juntó leños que el fénix jamás.	25
Gil Bras	<i>¿A qué nos convidas, Bras? A un Cordero que costó treinta dineros no más, y luego se arrepintió quien lo vendió.</i>	30

¹⁴⁷ *El otro* : « el de la Pascua hebrea, prefiguración de Cristo, según la doctrina católica ». (Jammes, *Letrillas*, p. 157).

¹⁴⁸ *Tres clavos* : « los de la cruz; pero el clavo es también especia: de ahí “mechar” ». (Jammes, *Letrillas*, p. 157).

¹⁴⁹ *Palo* : « la cruz. *Hierro*: y también “yerro” (‘pecado’) ». (Jammes, *Letrillas*, p. 157).

Voyons maintenant la partition de ce poème-là¹⁵⁰ :

Cantus Pº A 4

Quien lo bendio // si si si si to ca to cael
tambo ril to ca to cael tambo ril el tambo ril suene siene el cas ca bel
di rin din dindin suenele cas cabel y va mos a co mer del a co mer del
De ro dillas in clina do no con baculo no en pie llega el cor
de ro que fue por el otro fi gu, ra do come le Gil que mecha do
de tres clavos lo halla ras quien lo bendio

cob 2º comensan A 4

De hier ro In strumen to no de pa lo si lo as to ya tan mal con el
hierro esta quien del los nos re di mio a mor dio el fue go y Jun to
le nyos que el fe nix ja mas quien lo bendio

Figure 2. Manuscrit 749/24, Biblioteca de Catalunya, Barcelone

¹⁵⁰ La musique fut réalisée par Tomàs Sirera. Les partitions sont disponibles dans Barcelone. Biblioteca de Catalunya, M. 749/24. Bassus.

Mariano Lambea, Lola Josa et Francisco A. Valdivia ont réalisé un formidable travail de recueil et d'indexation avec ce villancico, et d'autres, qui se trouve dans *Nuevo Incipit de Poesía Española Musicada (NIPEM)*, 2011, disponible en ligne dans Digital CSIC <<http://hdl.handle.net/10261/30826>> et dans la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <<http://www.cervantesvirtual.com/>>.

Dans l'Annexe 3 de ce travail (p. 169), on peut trouver les partitions complètes et modernisées par Josa et Lambea.

Altus Responen A 4

Quien lo bendio si si si si si To ca to cael tam
 bo ul to ca to cael tam bo ul el tam bo ul suene suene en casca bel di rin din
 din din di rin din din suene en casca bel y vamos y va mos a co mer del .

Cob. 1.º comensan A 4

De ro dil las in cli ra do no con ba cu lo no en pie lle
 ga al cor de ro que fue po el o tro fi gu ra do come lo Gil que me cha
 do de tres clauos lo halla ras quien lo bendio

Cob. 2.º comensan A 4

De hierro Instrumento no de palo si lo aso ia tan mal con el
 hierro esta quien del los nos re di mio Amor dio el fue go y Sun to
 le nyos que el fe nix la mas quien lo bendio

Figure 3. Manuscrit 749/24, Biblioteca de Catalunya, Barcelone

Tenor P.ⁱ chori A, 8,

A que nos com bi das bias :: A que nos com bi
 das bias nos com bi das bias Aun cor de ro que costo ::
 Aun cor de ro que co sto treinta di ne ros no mas no
 mas no mas no mas y fue go se ar e pin tio Ba st a ra a tan tos a
 tan tos ba st a ra si si To ca to cael tam bo ril to ca to cael
 tam bo ril el tam bo ril To ca to cael tam bo ril di un din di un din
 to ca to cael tam bo ril su en cel cas ca bel y ba mos :: y ba mos y ba
 mos a co mer del a co mer del

Figure 4. Manuscrit 749/24, Biblioteca de Catalunya, Barcelone

Bassus 2^o chori A. 8

A que nos com bi da bias aun qcor de ro que co
sto que co sto treinta di ne ros no mas no mas no
mas no mas y lue go se arre pin tio se arrepin
tio si si si ves de mo do que lo co me ra b no to
do y no loaca ban mil Din din din to ca to cael tam bo
nil suena sue na el cas ca bel y va mos y va
mos a co mer del sa co mer del

Figure 5. Manuscrit 749/24, Biblioteca de Catalunya, Barcelone

En premier lieu, il est nécessaire de répéter que cette *letrilla*, composée par Góngora pour la fête du Corpus Christi de 1609, est la seule dont nous conservons la partition. Par contre, les partitions de plusieurs *romances* ont été conservées jusqu'à nos jours, comme celle de *Al tronco de un verde mirto*, que nous avons déjà vue.

Puisque ce poème est un dialogue entre Gil et Bras, deux bergers, la structure des partitions reproduit ce schéma-là sous une forme polyphonique à quatre voix. Donc si,

dans le poème, nous avons deux voix, celle de Gil et celle de Bras, ici elles sont doublées : « Cantus I », « Cantus II », « Altus¹⁵¹ » et « Tenor¹⁵² ».

Nous trouvons que le ton, c'est-à-dire, l'échelle musicale, est plus complexe que dans le *romance* que nous avons étudié antérieurement, et nous trouvons un accompagnement d'instruments musicaux plus important. Dans la polyphonie à quatre voix, nous voyons un dialogue entre les différentes voix, sous forme de question-réponse entre les voix du Cantus I et Cantus II¹⁵³, Gil et Bras. Les autres voix, Altus et Tenor, apparaissent dans la douzième mesure, et ils entrent comme une réponse à la question de la voix principale, Cantus I, « *Quién lo vendió* » et « *¿A qué nos convidas, Bras?* ».

Puis, comme nous pouvons le voir sur la partition, cette chanson est écrite en clef de *do* en première¹⁵⁴, puisque la clef de *do* est située sur la première ligne du pentagramme. La voix principale, Cantus I, réalise des mélismes (c'est-à-dire, elle prolonge une même syllabe et change de note) et des sauts d'octave: elle se présente comme la voix la plus complexe. D'autre part, la pulsation est ternaire, puisqu'elle est de 3/2. Nous voyons l'utilisation de notes d'une valeur large, comme les blanches (qui valent deux temps) et les rondes (qui valent quatre temps), mais dans les mélismes nous trouvons des notes plus courtes, comme les noires (qui valent un temps).

Il est curieux que cette *letrilla*, dont le texte n'énonce rien d'heureux, soit la seule dont nous conservons la partition, partition que nous allons analyser dans cette étude. En réalité, le maître Cirera se sert de paroles différentes, mais, évidemment, celles-ci sont basées sur ce poème de Góngora. Il convient de ne pas oublier que Querol trouva un manuscrit avec la partition d'un *villancico* avec le même *incipit*. Il commente à ce sujet :

¹⁵¹ La voix « altus » ou « alto » est, dans la musique classique, pour la tessiture en dessous des sopranos et au-dessus des ténors. D'habitude, il s'agit de voix féminines, mais à cette époque-là la musique chantée dans les églises n'était représentée que par des hommes. Au début du XVII^e siècle, il y a des enfants qui commencent à chanter la voix alto, plus aiguë que celle du ténor, chantée par des hommes.

¹⁵² La voix ténor est située entre l'alto et la basse, la basse étant normalement la voix masculine la plus aiguë. Puisqu'ici toutes les voix vont être masculines, elle serait sûrement interprétée par des hommes adultes, tandis que la voix alto serait chantée par des enfants.

¹⁵³ Les différentes voix peuvent s'apprécier mieux dans la reconstruction de la partition réalisée par Josa et Lambea, que nous avons jointe dans l'Annexe 3 (p. 169).

¹⁵⁴ D'habitude, il s'agit de la clef utilisée pour les voix soprano. Néanmoins, ici nous ne trouvons que des voix alto et ténor. Voir Felipe Pedrell, *Diccionario técnico de la música*, Valladolid, Maxtor, 2009 [1897], pp. 98-99.

Miguel Querol Gavaldá ha encontrado en el ms. 749/24 de la Biblioteca Central de Barcelona una partitura de Tomás Cirera, Maestro de Capilla en la Iglesia de San Justo y San Pastor de Barcelona en 1628-1630, y luego en la Catedral de Gerona hasta 1642, fecha de su muerte. Pero, al parecer, esta partitura muy larga concierne únicamente los doce versos de la cabeza. En efecto, después del v. 12, el texto que reproduce Querol Gavaldá es, como él mismo advierte, completamente diferente del de Góngora. [...]

Es evidente que no se trata de una variante, sino de otra letrilla completamente distinta (cabeza de diez versos y dos estrofas de seis, seguidas de un estribillo de dos), de asunto diferente (Navidad), y que no puede de ninguna manera ser considerada como de don Luis. Supongo que el copista la añadió por error, con su partitura, después de transcribir el principio de la de Góngora. Véase el citado *Cancionero* de M. Querol Gavaldá, pp. 89-90 y 96-118¹⁵⁵.

Voyons, donc, ce que dit Querol à ce propos :

Fuente: Biblioteca Central de Barcelona, Ms. 749/24
Música de Tomás Cirera.

Variantes en M: (1) *Gil*; (2) Este verso no figura en M. (3) A partir de aquí [« ¿A qué venís, niño Amado? », v. 15] hasta el final todos los versos son desconocidos por completo en las ediciones literarias¹⁵⁶.

Querol recueille le manuscrit 749/24 de la Biblioteca de Catalunya, le même que celui sur lequel Josa et Lambea travaillent, mais avec des résultats différents¹⁵⁷.

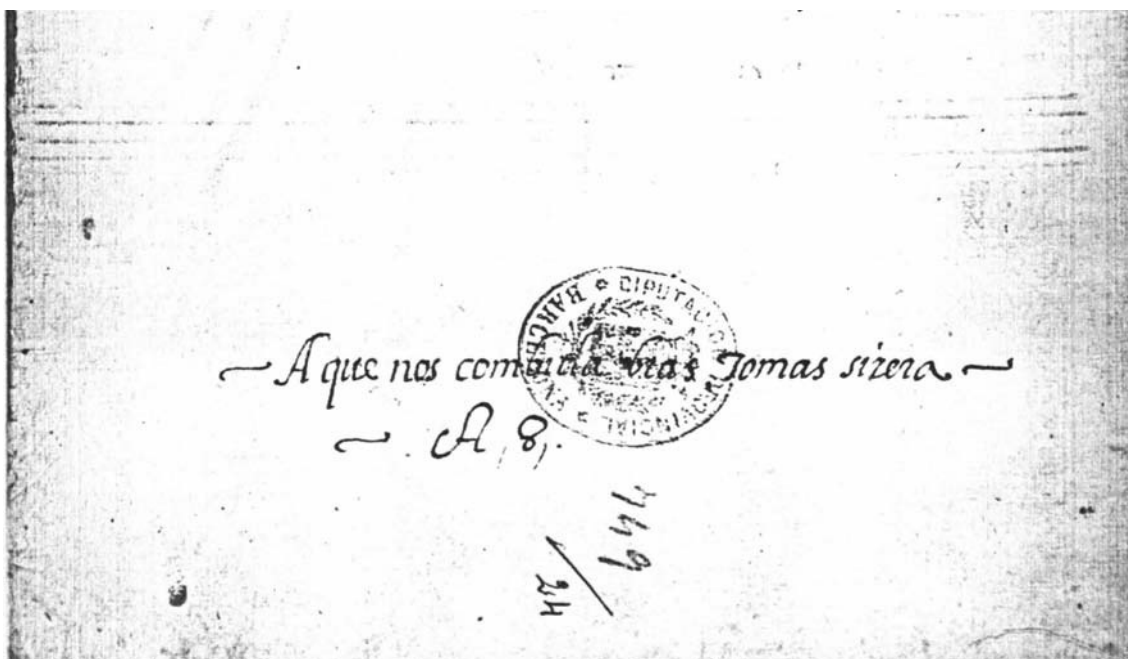


Figure 6. Manuscrit 749/24, Biblioteca de Catalunya, Barcelone

¹⁵⁵ Jammes, *Letrillas*, pp. 156-157.

¹⁵⁶ Querol, *Cancionero...*, p. 90.

¹⁵⁷ Voir l'Annexe 4 (p. 191) pour les partitions musicales que nous trouvons dans Querol, *Cancionero*.

Pour Querol, seulement les douze premiers vers de la tête du poème sont présents dans la version musicale de Cirera, et la pièce présente les vers suivants, appartenant au poème *¿A qué venís, niño amado?* De Joan Pau Pujol :

¿A QUÉ VENÍS, NIÑO AMADO?

Cantus 2°	Pregunta — ¿A qué venís, niño Amado?
Cantus solo.	Resposta — A un mandado.
	Pregunta — Bien de mala gana vays, pues lloráys.
	Resposta — Antes lloro de contento lo que siento,
	Pregunta — <i>Pues, ¿cómo llanto tan justo,</i> <i>es bien que risa se nombre?</i>
	Resposta — <i>Porque, en hazer bien al hombre,</i> <i>lloro y cumplo con mi gusto.</i>
	Pregunta — ¿Quién os manda, pues soys Dios, y qué contiene el mandado?
	Resposta — De mi padre es el recado y vengo a morir por vos.
	Pregunta — <i>Pues, ¿cómo llanto tan justo,</i> <i>es bien que risa se nombre?</i>
	Resposta — <i>Porque, en hazer bien al hombre,</i> <i>lloro y cumplo con mi gusto.</i>
	Pregunta — Deidme ¿qué lloráys si vos gustáis de morir?
	Resposta — ¿No os he dicho qu'es vivir esto que llanto llamáis?
	Pregunta — <i>Luego en vos penáys disgusto,</i> <i>¿es bien que risa se nombre?</i>
	Resposta — <i>Sí, que en morir por el hombre</i> <i>lloro y cumplo con mi gusto</i> ¹⁵⁸ .

Mais, comme nous pouvons le voir dans les partitions en fac-similé présentées dans ce travail et indexées par Josa, Lambea et Valdivia, presque la totalité du poème de Góngora est présent, sauf pour les vers « *y est de modo / que lo comerá uno todo, / y no lo acabarán mil* » (vv. 7-9). Donc, nous pouvons voir qu'il existe deux versions complètement différentes de ce poème-là en musique : celle que présentent Josa et Lambea; et celle que présente Querol et dont Jammes parle. Et cela est spécialement

¹⁵⁸ Ibidem, pp. 90-91.

curieux, puisque tous ces auteurs partent du même manuscrit, le 749/24 de la Biblioteca de Catalunya.

Puisque le travail d'indexation de Josa, Lambea et Valdivia date de 2011, nous pouvons penser que leur approche des manuscrits est plus fiable que celle de Querol. De même, il nous semble que quand Robert Jammes a réalisé son édition des *letrillas*, il n'a pas eu accès lui-même aux manuscrits, mais il a travaillé avec le *Cancionero* de Querol. C'est ainsi que, si Querol se trompe avec l'édition de la partition musicale de *¿A qué nos convidas Bras?*, Jammes reproduit cette erreur-là. Pour notre part, nous préférons travailler avec l'édition des partitions de Josa et Lambea, et donc nous soutenons la théorie selon laquelle Cirera met en musique cette *letrilla* de Góngora, en choisissant quelques vers et en répétant fréquemment le refrain, comme cela était habituel dans ce genre de compositions.

De même, Lambea explique cette erreur : « La edición de este *villancico* por parte de Miguel Querol en su *Cancionero Musical de Góngora* (véase *NIPEM*) incluye erróneamente una parte del *villancico* de Joan Pau Pujol *¿A qué venís, niño amado?*¹⁵⁹ », et nous renvoie à sa thèse doctorale, où il explique l'origine de l'erreur de Querol :

En la misma carpeta M. 763/10 y, además de las cinco hojas que comprenden el presente villancico [es decir, *¿A qué venís, niño amado?*], se conservan otras dos —que son copias anónimas realizadas por otra mano—, las cuales corresponden a las partes del Cantus I y Cantus II, en sus preguntas y respuestas a solo, y conteniendo la misma música e idéntico texto. Ni Pedrell, ni Anglès mencionaron la existencia de estas dos hojas, ya que, cuando ambos hicieron sus respectivos catálogos, dichas hojas estaban en otra carpeta, concretamente en la M. 749/24, que contiene el villancico *A qué nos convidas, Bras* con música del compositor Tomàs Sirera (o Cirera) y texto de Luis de Góngora, el cual nada tiene que ver con el villancico de Pujol que estamos tratando. Es posible que estas hojas anónimas se transpapelaran y fueran puestas en esta última carpeta, quizás por tratarse del mismo papel y del mismo copista, circunstancias estas que inducirían al error. Sea como fuere, lo importante es que en la actualidad estas hojas están incluidas en el M. 763/10 y constituyen una copia incompleta del villancico que nos ocupa.

Una cuestión a tener en cuenta es la edición que hizo Miguel Querol del M. 749/24, pues en ella incluyó estas dos hojas como si formaran parte de la composición de Sirera, cuando no es así. Yo personalmente me he encargado de ponerlas en su lugar correspondiente¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Lambea et Josa, « A qué nos convidas, Bras. Tomàs Cirera. Luis de Góngora », dans Lambea, Josa et Valdivia, *op. cit.*, 2011, p. 30.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 30.

Donc, nous pouvons ainsi comprendre d'où provient l'erreur de Querol, que Jammes reproduit puisqu'il ne travaille pas directement avec les manuscrits (en tous cas, son travail touche seulement au texte, les *letrillas*, et pas à la musique, donc cela est justifiable). Il s'agissait, tout simplement, d'une confusion entre le contenu de différents dossiers, mais le travail de Lambea, en signalant et en solutionnant ce malentendu nous est d'un grand secours.

Pour finir, nous voulons noter qu'il est impossible d'être sûr que cette composition soit exactement celle qui a été chantée en 1609, mais elle nous permet toutefois d'avoir un aperçu de la mise en musique de ces poèmes à l'époque.

2.3. « *El pan que veis, soberano* »

Le poème a un ton plus sérieux et a comme sujet la présence, réelle et véritable, de Dieu dans la forme sacrée, l'hôte, à travers l'Eucharistie.

A LO MISMO

*El pan que veis, soberano,
un solo es grano,
en tierra virgen nacido,
que molido
sin fracción en el madero, 5
se da entero
adonde más dividido.*

Cuanto el altar hoy ofrece,
desde el uno al otro polo,
pan divino, un grano es solo 10
lleguen tres, o lleguen trece¹⁶¹;
invisiblemente crece

¹⁶¹ *Lleguen tres o lleguen trece* : « adaptación a lo divino de un chiste de tradición báquica que figura en varios pliegos sueltos poéticos del siglo XVI:

*No quiero tres, ni quiero treces,
que un tordo bebe cien veces*

*La letra dice que beban
tres veces a una comida,
mas debe estar corrompida.*

Lo recuerda *Celestina* en el acto IX de la *Tragicomedia*:

Pármene. —Madre, pues *tres veces* dicen que es lo bueno e honesto todos los que escribieron.
Celestina. —Hijo, estará corrupta la letra: *por trece, tres*.

Transportada en este contexto religioso, la paronomasia resulta muy fría, lo mismo que los demás procedimientos estilísticos que Góngora emplea aquí sin convicción: “un solo es grano”; “un grano es solo”; “la piedra que días tres”. Hubo, sin embargo, quien le encontró encantos místicos ». (Jammes, *Letrillas*, pp. 158-159).

su unidad, y de igual modo se queda en sí mismo todo que se da todo al cristiano.	15
<i>El pan que veis, soberano, un solo es grano, en tierra virgen nacido, que molido</i>	
<i>sin fracción en el madero, se da entero adonde más dividido.</i>	20
Este grano eterno, pues, inmensamente pequeño, del vital glorioso leño	25
cayó en la piedra después ¹⁶² ; la piedra que días tres en sus senos lo abscondió, y nos lo restituyó	
aún más entero y más sano.	30
<i>El pan que veis, soberano, un solo es grano, en tierra virgen nacido, que molido</i>	
<i>sin fracción en el madero, se da entero adonde más dividido.</i>	35

Jammes commente que « Toda esta *letrilla* es muy floja, sobre todo comparada con la precedente¹⁶³ ».

2.4. « A la dina dana dina, la dina dana »

Ce *villancico* est une « Chanson-danse de gitans sur l'Eucharistie et la conversion des pécheurs. Comme pour la première de cette série. On conçoit mal qu'elle n'ait été exécutée par des professionnels¹⁶⁴ ». Encore une fois, Jammes, dans son édition des *letrillas*, dit :

¹⁶² « Alusión a la parábola del sembrador (Mateo, 13). Dans la littérature sacrée, cette comparaison entre le grain tombé entre les pierres et le corps de Christ dans la tombe est classique » (Jammes, *Letrillas*, p. 159).

¹⁶³ Jammes, *Letrillas*, p. 157.

¹⁶⁴ Jammes, *Études*, p. 228.

De gitanos. Según Torner, es un estribillo popular que se encuentra en varios bailes de principios del siglo XVII, en *La madre de la mejor* de Lope, y en *Pastores de Belén*, del mismo. Pero es posible también que todos estos bailes hayan sido influidos por la letrilla de Góngora. No he hallado el origen de la fórmula «dina dana», típicamente gitana por lo visto¹⁶⁵.

A LO MISMO

Maldonado — Gitana

*A la dina dana dina, la dina dana,
vuelta zoberana.*

*A la dana dina dana, la dana dina,
mudanza divina.*

Maldonado, Maldonado, el de la perzona zuelta, <i>dina dana,</i> volteador afamado, dale a tu alma una vuelta, <i>dana dina,</i>	5 10
que zi contrita y abzuelta llega a comer ezte pan, no la taza le darán, zino el cáliz que hoy ze gana. <i>A la dina dana dina, la dina dana, vuelta zoberana.</i>	 15

Querida, la mi querida, bailemoz, y con primor, <i>dana dina.</i> Mudanza hagamos de vida, que ez la mudanza mejor ¹⁶⁶ , <i>dina dana.</i>	20
Entre en mi alma el Zeñor, no como en Jerusalén, que, aunque cuatrero de bien, no azeguro la pollina ¹⁶⁷ . <i>A la dana dina dana, la dana dina, mudanza divina.</i>	 25

¹⁶⁵ Jammes, *Letrillas*, pp. 159-160.

¹⁶⁶ Dilogie entre *mudanza* : ‘cambio’, ‘conversión’ et *mudanza* : ‘Cierta número de movimientos que se hacen a compás en los bailes y danzas’ (DRAE).

¹⁶⁷ « Según los Evangelios, Jesús entró en Jerusalén montado en un[a] seguida de su pollino. Hay que leer “azeguro” y no “azeguró”, como haen anacrónicamente varias ediciones de Millé ». (Jammes, *Letrillas*, p. 160).

2.5. « ¿Qué comes, hombre? »

Il s'agit d'un dialogue sur le « pain des anges » et ses vertus. Ni les personnages, ni leur origine ni leur profession ne sont indiqués, donc nous pouvons seulement savoir qu'il s'agit de deux voix.

A LO MISMO

1 — 2

1	¿Qué comes, hombre?	
2		¿Qué como?
	<i>Pan de ángeles.</i>	
1		¿De quién?
2	<i>De ángeles.</i>	
1		¿Sabe bien?
2	<i>¡Y cómo!</i>	
	Fuerza da tanta, y valor, este Pan, que en virtud de él, huyendo de Jezabel ¹⁶⁸ , llegó al monte del Señor profeta en cuyo favor ¹⁶⁹ fuego llovió el cielo airado, y escuadrón de acero armado resistencia hizo, de plomo.	5 10
1	¿Qué comes, hombre?	
2		¿Qué como?
	<i>Pan de ángeles.</i>	
1		¿De quién?
2	<i>De ángeles.</i>	
1		¿Sabe bien?
2	<i>¡Y cómo!</i>	15
	Deste, pues, divino Pan cualquier bocado süave encender los pechos sabe que más helados están; no ya cual la de Ceilán,	20

¹⁶⁸ *Jezabel* : reine d'Israel.

¹⁶⁹ *Profeta* : « Elías, quien, después de degollar a los profetas de Baal, tuvo que huir para escapar a la venganza de la reina Jezabel. Se refugió en el monte Horeb, donde un ángel le traía pan: véase el cuadro de Rubens. El pan, cada vez que aparece en la Biblia, es considerado por los comentaristas católicos como símbolo eucarístico.

Más tarde Elías hizo caer desde su monte una lluvia de fuego sobre dos escuadrones de cincuenta hombres que el rey Ocozías había mandado para prenderle. (*Libro de los Reyes*, I, caps. 18-19, cap. 1) ». (Jammes, *Letrillas*, p. 161).

que hoy los manjares altera,
fragrante, sí, mas grosera,
corteza de cinamomo¹⁷⁰.

1	<i>¿Qué comes, hombre?</i>	
2	<i>¿Qué como?</i>	25
	<i>Pan de ángeles.</i>	
1	<i>¿De quién?</i>	
2	<i>De ángeles.</i>	
1	<i>¿Sabe bien?</i>	
2	<i>¡Y cómo!</i>	

2.6. « Oveja perdida, ven »

Il s'agit d'un *villancico* théologique, à propos de « la rédemption et la communion¹⁷¹ ». Selon Jammes, il s'agit d'une « Letrilla muy floja, de contenido exclusivamente teológico : los juegos de palabras (“árbol”-”cruz”) no consiguen amenizar su contenido¹⁷² ».

A LO MISMO

*Oveja perdida, ven
sobre mis hombros, que hoy
no solo tu pastor soy,
sino tu pasto también.*

Por descubrirte mejor, cuando balabas perdida, dejé en un árbol la vida, donde me subió tu amor; si prenda quieres, mayor, mis obras hoy te la den.	5
<i>Oveja perdida, ven sobre mis hombros, que hoy no solo tu pastor soy, sino no tu pasto también.</i>	10

Pasto, al fin, hoy tuyo hecho, ¿cuál dará mayor asombro, o el traerte yo en el hombro	15
---	----

¹⁷⁰ *Cinamomo* : « 'Especie de árbol preciosísimo que algunos piensan ser el de la canela' (Cov.). Muy profanos y muy diferentes de todo lo que precede, estos versos anuncian ya la poesía de las *Soledades* ». (Jammes, *Letrillas*, pp. 161-162).

¹⁷¹ Jammes, *Études...*, p. 228.

¹⁷² Jammes, *Letrillas*, p. 162.

o el traerme tú en el pecho?
 Prendas son de amor estrecho,
 que aun los más ciegos las ven. 20
Oveja perdida, ven
sobre mis hombros, que hoy
no solo tu pastor soy,
sino tu pasto también.

Malgré les mots de Jammes, le poème a, nous semble-t-il, de belles réalisations assez évidentes : le *pastor* qui est, en même temps, *pasto* (‘nourriture’); l’âme en péché qui est comme un agneau perdu et la communion (*pasto*), qui passe sur les épaules du berger. Même le jeu *árbol-cruz*, qui déplaît tellement à Jammes, reste une métaphore bucolique.

2.7. « *Alma, niña, ¿quieres, di* »

Comme dans d’autres cas dans ce premier cycle de *villancicos*, il s’agit d’un dialogue entre deux personnages qui ne sont pas identifiés et qui n’ont pas de traits spécifiques (ni dans le langage ni dans le contexte). Son sujet est l’état de grâce et les profits de l’Eucharistie, qui retourne à l’état d’innocence. Il parle aussi de la foi de ceux qui croient ce qu’ils ne voient pas, et de cette foi qui éclaire le chemin à suivre.

A LO MISMO

1 — 2

- | | | |
|----|--|----|
| 1. | <i>Alma niña, ¿quieres, di,</i>
<i>parte de aquel, y no poca,</i>
<i>blanco maná que está allí¹⁷³?</i> | |
| 2. | <i>Sí, sí, sí.</i> | |
| 1. | <i>Cierra los ojos, y abre la boca.</i> | 5 |
| 2. | <i>Ay, Dios, ¿qué comí,</i>
<i>que me sabe así?</i> | |
| 1. | Alma a quien han reducido
contrición y penitencia
al estado de inocencia,
si golosa te ha traído
el maná que está incluido
en aquel cristal de roca,
<i>cierra los ojos, y abre la boca.</i> | 10 |
| 2. | <i>Ay, Dios, ¿qué comí,</i>
<i>que me sabe así?</i> | 15 |

¹⁷³ Carreira transcrit « *mana* », qui est aussi correct. Nous préférons l’accentuation aigüe, qui est plus sonore.

1. Niega, alma, en esta ocasión
a la vista, que la fe,
cerrados los ojos, ve
más que, abiertos, la razón;
argumento, y presunción, 20
vano es aquí, y ella, loca.
Cierra los ojos, y abre la boca.
2. *Ay, Dios, ¿qué comí,
que me sabe así?*

Selon Jammes, « No vale más que la precedente, a pesar del entusiasmo de ciertos críticos¹⁷⁴ ». Néanmoins, nous croyons que son jugement est excessivement sévère. À nouveau, il est nécessaire que nous insistions sur l'importance de la fête et de la sonorité des paroles. Il est difficile de trouver de nouveaux arguments de caractère théologique dans ces poèmes-là; il s'agit plutôt de divulguer une série de clichés religieux, dans ce cas-là, les profits de la communion.

3. Cycle de Noël-Purification de 1616 (24 décembre 1615, 2 février 1616)

Jammes commente dans la première des *letrillas* que

Estos villancicos fueron reunidos en un manuscrito que Risco ofreció al obispo Mardones, como se deduce del soneto «Un culto Risco en venas hoy süaves» (éd. B. Ciplijauskaité, n.º 34). Es de suponer que los villancicos se presentaban, y que fueron cantados luego en el orden que indica el ms. PR, cuya autoridad en materia de poesía sacra he tenido ocasión de subrayar:

1. *Villancico de Kalenda*: la presente letrilla [«Cuando toquen a los maitines»].
2. *Primero nocturno. Villancicos 1, 2 y 3*: las letrillas XLVII [«No sólo el campo nevado»], XLVIII [«Ven al Portal, Mingo, ven»] y XLIX [«¿A qué tangem em Castela?»].
3. *Segundo nocturno. Villancicos 1, 2 y 3*: el romance «¿Cuántos silbos, cuántas voces!» (Millé, 78) y las letrillas L [«¿Cuál podréis, Judea, decir»] y LI [«Al gualete, hejo»].
4. *Tercero nocturno. Villancicos 1, 2 y 3*: las letrillas LII [«Niño, si por lo que tienes»], LIII [«Esta noche un Amor nace»] y LIV [«¿Oh, qué vimo, Mangalena!»].
5. *A la venida de los Reyes*: la letrilla LV [«¿Qué gente, Pascual, qué gente»].
6. *A la Purificación*: el madrigal «La vidriera mejor» (Millé, 402) y la letrilla LVI [«¿Oh, qué verás, Carillejo»]¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Jammes, *Letrillas*, p. 163.

¹⁷⁵ Jammes, *Études...*, pp. 228-229.

Le recueil est constitué, comme nous pouvons le voir, de treize compositions. Néanmoins, dans sa monumentale étude sur l'œuvre gongorine, quand Jammes parle de la poésie sacrée, il se limite à seulement douze de ces poèmes, en excluant le *romance* « ¡Cuántos silbos, cuántas voces! », que, d'autre part, toutes les éditions datent de 1620. Le manuscrit dont Robert Jammes tire cette information est le 2801 de la Bibliothèque du Palais Royal espagnol, intitulé *Quaderno de varias poesías de D. Luis de Góngora*, le même qu'utilisa Querol pour obtenir une information similaire; c'est-à-dire, un cycle de treize compositions chantées¹⁷⁶.

Ce n'est pas le seul cas pour lequel nous trouvons des problèmes avec les datations de beaucoup de codex, spécialement dans ces cycles-là. Ainsi, dans le même manuscrit du Palais Royal, nous pouvons lire :

Villancicos de don Luis de Góngora que se cantaron el día de el Santísimo Sacramento en la Sancta Iglesia de Córdoba. Año de M.DC.X.VI.

Mañana sa Corpus Christi (Villancico 8. Guineo para vocación)

¿A qué nos convidas, Bras?

El pan que veis soberano.

¿Qué comes, hombre? —¿Qué como?

Alma mía, ¿quieres, di...?

Quién pudiera dar un vuelo

Al gualete, hejo¹⁷⁷.

Les cinq premières *letrillas* font partir du cycle du Corpus chanté dans la Cathédrale de Cordoue en 1609, avec la variante dans le cinquième de « Alma niña... ». Le dernier fait partie du cycle du Noël-Purification de 1615, et le sixième est un *romance* daté de 1622 par Chacón et les éditions modernes, comme Carreira¹⁷⁸.

Dans les deux cas, nous pensons que l'explication la plus logique serait de penser que Góngora a refait les compositions, et que le manuscrit Chacón (dans lequel, selon Chacón lui-même, participa Góngora) serait la dernière version.

Comme le signalent Jammes et Querol, il exista un manuscrit que le maître Risco avait offert à l'évêque Mardones, comme cela est évoqué dans le sonnet de Góngora

¹⁷⁶ Vide Querol Gavaldá, *Cancionero musical de Góngora*, p. 18.

¹⁷⁷ Jammes, *Études...*, pp. 227-228.

¹⁷⁸ Luis de Góngora, *Romances*, éd. de Antonio Carreira, Barcelone, Quaderns Crema, 1998, t. II, p. 233. Carreira commente « Jammes suppose que esa sección podría haberse ampliado posteriormente con lo escrito por Góngora para la capilla real en Madrid ».

indiqué, qui porte l'épigraphe suivant : « A don fray Diego de Mardones, obispo de Córdoba, dedicándole el maestro Risco un libro de música¹⁷⁹ ». Il est vrai que rien ne prouve qu'il s'agisse du manuscrit qui contenait les poèmes de Góngora et les partitions du maître de chapelle.

D'autre part, il faudrait tenir compte de l'ordre des *villancicos*, sur lequel Jammes nous dit :

Se puede notar que en la triple serie de los «nocturnos» hay una gradación muy estudiada: el primer villancico es pastoril, el segundo pastoril o teológico y el tercero burlesco (portugués, moriscos y negros)¹⁸⁰.

Pour sa part, Pérez Lasheras ajoute que :

Lo curioso es que Góngora parece haber pensado en la estructura parateatral de estas piezas, de manera que tengan una determinada continuidad, una seriación lineal que obligaría a una lectura e interpretación concretas, de manera que, en cada nocturno el tercer villancico es el que recoge en tono festivo; incluso existe una gradación en el tono: de lo pastoril a las jergas específicas, ahondando así en la escala de lo burlesco. No hay que olvidar que la elevación de lo burlesco a categoría estética es una de las obsesiones de Góngora a lo largo de toda su obra poética, desde sus poemas paródicos iniciales hasta *La Fábula de Píramo y Tisbe* (1618)¹⁸¹.

3.1. « Cuando toquen los maitines »

Il s'agit d'un *villancico* de Kalenda ou « pregón » de Noël, chanté et représenté le jour de la Veille de Noël de 1615, le 24 décembre.

AL NACIMIENTO DE CRISTO NUESTRO SEÑOR

- 1, *Cuando toquen a los maitines
toquen en Jerusalén,
tañan al alba en Belén,
tañan, tañan,
que profecías no engañan.* 5
2. *¿Por qué? Di.*
1. *Por lo que oirás por ahí
a cien alados clarines.*
2. *¿Cuándo?*
1. *Esta noche.*

¹⁷⁹ Ms. Chacón, t. I, p. 17.

¹⁸⁰Jammes, *Letrillas*, p. 163.

¹⁸¹ Pérez Lasheras, « Góngora y su influencia en los villancicos cantados: el caso aragonés », dans *Piedras preciosas... Otros aspectos de la poesía de Góngora*, Grenade, Editorial Universidad de Granada, 2009, pp. 177-215, la cite en p. 191.

2. *¡Oh qué bueno!*
1. *Toda, pues, gaita convoque* 10
los pastores;
dulces sean ruiseñores
del Sol que nos ha de dar,
no en cuna de ondas el mar,
sino en pesebre de heno 15
un portal desta campaña.
2. *Taña el mundo, taña;*
toque al alba, toque.
- ¡Oh, lo que esta noche harán*
cuando oyan las campanas 20
los que ilustran con sus canas
las tinieblas de Abraham¹⁸²!
Mas no las conocerán:
David, sí, cuyo rüido¹⁸³
lisonja será, a su oído, 25
de concertados violines.
1. *Cuando toquen a los maitines,*
toquen en Jerusalén.
tañan al alba en Belén,
tañan, tañan, 30
que profecías no engañan.
2. *Abra el limbo orejas, abra,*
Dios eterno, que no dudo
que rompa el silencio mudo
desta noche tu palabra. 35
No carabela, no zabra
traerá el aviso, que es mucho;
laúd sí¹⁸⁴, donde ya escucho
zalemas¹⁸⁵ de serafines.
1. *Cuando toquen a los maitines,* 40
toquen en Jerusalén,
tañan al alba en Belén,
tañan, tañan,
que profecías no engañan¹⁸⁶.

¹⁸² Jammes ajoute : « *Las tinieblas de Abraham*: el limbo, o “seno de Abraham”, donde las almas del Antiguo Testamento esperaban la redención », selon nous, nous pouvons le comprendre dans les vers suivants (*Letrillas*, p. 165, n. 22).

¹⁸³ Jammes dit : « David sí, porque era músico » (*Letrillas*, p. 165, n. 24).

¹⁸⁴ Jammes dit : « alude al canto de los Ángeles que anunciaron el nacimiento de Cristo (Lucas, II, 13-14) ».

¹⁸⁵ Révérence comme signe de soumission.

¹⁸⁶ Cette *letrilla* ne présente pas beaucoup de variantes dans ses différentes éditions, sauf pour les dispositions typographiques. Dans le v. 12 en TF : *adulces*; v. 2 0: Jammes: *oyeren*; v. 24 : TG: *si*; v. 37 : Jammes, *trairá*. Jammes attribue la dernière strophe au premier berger.

L'édition d'Hoces l'introduit avec l'épigraphe suivant : « Al Nacimiento de nuestro señor cantaron estas *letrillas* sacras en la Santa Iglesia de Córdoba, y les dio tono el maestro Juan Risco, que lo era de aquella Iglesia¹⁸⁷ ».

Ce premier *villancico* est un dialogue entre deux bergers qui annoncent la naissance de Jésus cette nuit-là, raison pour laquelle il demande à ce que les cloches sonnent à minuit jusqu'à l'aube (les « maitines »), lesquelles vont être accompagnées par les clairons des anges, les bergers avec leurs cornemuses et autres instruments. Il est curieux que le ton soit assez poétique et que le langage soit soutenu s'agissant de bergers, avec des métaphores, des hyperbatons et d'autres figures rhétoriques qui donnent à la *letrilla* un caractère lyrique.

3.2. « *No solo el campo nevado* »

Il s'agit du premier nocturne, I, représenté le jour de Noël, le 25 décembre 1615.

A LO MISMO

<i>Gil</i>	No solo el campo nevado hierba a producir se atreve a mi ganado, pero aun es fiel ¹⁸⁸ la nieve a las flores que da el prado.	5
<i>Carillo</i>	¿De qué estás, Gil, admirado, si hoy nació cuanto se nos prometió?	
<i>Gil</i>	¿Qué, Carillo?	
<i>Carillo</i>	Toma, toma el caramillo, y ven cantando tras mí: <i>por aquí, mas ¡ay!, por allí</i> <i>nace el cardenico alhelí</i> ¹⁸⁹ .	10

¹⁸⁷ Peut-être consulté en ligne : <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/todas-las-obras-de-don-luis-de-gongora-en-varios-poemas—4/html/ffaf8f60-82b1-11df-acc7-002185ce6064_164.html>, fol. 72r.

¹⁸⁸ *Fiel* : 'clemente' (Carreira, 2009) : « Esta palabra, en Góngora, es casi siempre bisílaba, mientras que *aun* es siempre monosílaba » (p. 527). Jammes note : « protegiéndolas, corresponde lealmente, 'fielmente' a la confianza de las flores. [...] No he encontrado otro ejemplo de esta acepción, muy gongorina al parecer, de la palabra 'fiel', que equivale finalmente a 'clemente' o 'acogedor' » (p. 167).

¹⁸⁹ Jammes : « Imitación de algún estribillo popular » (p. 167). Carreira (2009) : «El primer verso es comienzo de un cantar bailable registrado por Margit Frenk, *Nuevo Corpus*, n.º 1486 y 1525 C. Según M. L. Salstad (1979), *cardenico alhelí* 'significa su perfecta belleza e inocencia, y el color apunta a su pasión y muerte' » (p. 527).

<i>Gil</i>	Ve, Carillo, poco a poco; mira que	15
	ahora pisó tu pie un narciso, aquí más loco que en la fuente.	
<i>Carillo</i>	Tente, por tu vida, tente, y mira con cuánta risa	20
	el blanco lilio en camisa se está burlando del hielo.	
<i>Gil</i>	Lástima es pisar el suelo.	
<i>Carillo</i>	Písalo, mas como yo, queditico.	25
	<i>Pisaré yo el polvico menudico; pisaré yo el polvó, y el prado no</i> ¹⁹⁰ .	
<i>Gil</i>	¿Oyes voces?	
<i>Carillo</i>	Voces oyo ¹⁹¹ , y aun parecen de gitanos: bien hayan los avellanos deste arroyo, que hurtado nos los han.	30
<i>Gil</i>	Al Niño buscando van, pues que van cantando dél con tal decoro:	35
	« <i>Támaraz</i> ¹⁹² , que zon miel y oro, <i>támaraz</i> , que zon oro y miel. A voz, el cachopinito ¹⁹³ , cara de roza, la palma oz guarda hermoza del Egipto. <i>Támaraz</i> , que zon miel y oro, <i>támaraz</i> , que zon oro y miel».	40
		45

¹⁹⁰ Jammes : « Imitación de un baile conocido de principios del siglo XVII. Lo cita Cervantes en su entremés de la *La elección de los alcaldes de Durango* » (p. 167). Carreira (2009) : « Cantarcillo popular asimismo bailable, al que Góngora varía el cuarto verso. Cf. M. Frenk, n.º 1537 A y B » (p. 528).

¹⁹¹ *Oyo* : ‘oigo’, archaïsme.

¹⁹² *Támaraz* : ‘dátiles’

¹⁹³ *Cachopinito* : « dim. de Cachopín, linaje montañés del que presumen personajes de Montemayor, Cervantes y otros. El término, según Alatorre (1992, p. 293), en Nueva España acabó derivando en *gachupín*. “Lo que estos gitanos están diciendo es que ellos, los morenos, los postergados y despreciados, adoran al Niño ojiazul y sonrosado, rubio como la miel y el oro de las támaras, los dátiles maduros que guarda esa Palma de Egipto —tierra de los (e)gitanos— que es la Virgen María” » (Carreira, 2009, p. 528).

<i>Carillo</i>	¡Qué bien suena el cascabel!	
<i>Gil</i>	Grullas no siguen su coro con más orden que esta grey.	
<i>Carillo</i>	Cántenle endechas al buey, y a la mula otro que tal,	50
	si ellos entran el portal ¹⁹⁴ .	
<i>Gil</i>	Halcones cuatreros son en procesión.	
<i>Carillo</i>	Ya las retamas se ven del portal entre esos tejos.	55
	<i>Míroos desde lejos, portal de Belén, míroos desde lejos, parecéisme bien.</i>	
<i>Gil</i>	Brasildo llega también con todos sus zagalejos.	60
<i>Carillo</i>	¡Oh, qué entrada tan sonora, tan bailada se puede hacer!	
<i>Gil</i>	¡Oh, qué ajeno me siento de mí y, qué lleno de otro! Tocad el rabel.	65
<i>A</i>	<i>¿Qué diremos del clavel que nos da el heno?</i>	
<i>B</i>	<i>Mucho hay que digamos de él, mucho y bueno</i> ¹⁹⁵ .	70
<i>Gil</i>	Diremos que es blanco, y que lo que tiene de encarnado será más disciplinado que ninguno otro lo fue; que de las hojas al pie	75
	huele a clavos, y que, luego que un leño se arrime al fuego de su amor, agua nos dará, de olor, piadoso hierro crüel.	80

¹⁹⁴ Jammes commente : « Porque robarán el buey y la mula » (p. 168).

¹⁹⁵ Jammes : « Esta letra para cantar (vv. 67-84) desarrolla una serie de alusiones teológicas y de juegos de palabras complicados. Es diferente de todo lo que precede, y poéticamente inferior: *Clavel disciplinado*: el blanco vetado de rojo. Alude a la flagelación (“disciplinas”). *Clavos*: las especias y los clavos de la crucifixión. [...] *Leño*: el de la cruz, y la leña del fuego. *Agua de olor*: el perfume, y el agua que manó del costado de Cristo, cuando el soldado romano lo hirió con la lanza (“hierro cruel”, pero “piadoso” al mismo tiempo, porque contribuyó a la salvación del género humano) » (p. 169).

3.3. « *Ven al portal, Mingo, ven* »

Il s'agit du premier nocturne, II, représenté le jour de Noël de 1615, le 25 décembre.

A LO MISMO

*Ven al portal, Mingo, ven;
seguro el ganado dejas
que aun entre el lobo y ovejas
nació la paz en Belén.*

La paz del mundo escogido 5
en aquel ya leño grave¹⁹⁹,
que al hombre, a la fiera, al ave,
casa fue, caverna y nido,
hoy, pastor, se ha establecido
tanto, que en cualquiera otero 10
retozar libre el cordero
y manso el lobo se ven.
*Ven al portal, Mingo, ven;
seguro el ganado dejas,
que aun entre el lobo y ovejas 15
nació la paz en Belén.*

Sobra el can, que ocioso yace
las noches que desvelado²⁰⁰,
y rediles del ganado
los términos son que pace. 20
El siglo de oro renace
con nuestro glorioso niño,
a quien esta piel de armiño
de mi fe será rehén.
*Ven al portal, Mingo, ven; 25
seguro el ganado dejas,
que aun entre el lobo y ovejas
nació la paz en Belén.*

Nous ne comprenons pas le silence qui a entouré ce *villancico*, qui nous semble très suggestif. Malgré sa brièveté, il contient des vers qui pourraient appartenir à une églogue soutenue et qui rappellent certains des plus beaux passages des églogues de Garcilaso. La première strophe du poème, avec la structure en trois membres corrélatifs (« que al

¹⁹⁹ *Leño grave* : 'el arca de Noé'.

²⁰⁰ Jammes : « 'durante las noches que antes pasaba desvelado' » (p. 170).

hombre, a la fiera, al ave, / casa fue, caverna, y nido »), nous semble très réussie. Le poème nous parle de la *concordia amoris* qui a provoqué dans le monde la naissance du Divin Enfant, et, avec lui, le triomphe de l'harmonie universelle, en récupérant ainsi le mythe de l'Arcadie, plus propre à la première moitié du XVI^e siècle, tout en rappelant avec désir le siècle suivant.

Il est curieux que le rare intérêt que ce *villancico* ait provoqué se voit atténué par la mise en musique moderne réalisée par Adolfo Maíllo dans son *Cancionero Español de Navidad*, publié en 1942, œuvre dans laquelle il inclut les deux *villancicos* de Luis de Góngora : ce dernier, que nous avons signalé, et « Clavel de la Aurora » qui, sûrement, correspond à la *letrilla* « Caído se la ha un clavel / hoy a la Aurora del seno », dédié « Al nacimiento de Cristo, nuestro señor » et daté de 1621²⁰¹.

3.4. « ¿A qué tangem em Castela? »

Il s'agit du premier nocturne, III, représenté le jour de Noël de 1615, 25 décembre.

A LO MISMO

Portugués²⁰² — Castellano

Portugués	¿A que tangem ²⁰³ em Castella?
Castellano	A maitines.
Portugués	¿Noite é boa?
Castellano	Sí.
Portugués	¿E facem como em Lisboa

²⁰¹ Vide Adolfo Maíllo García, *Cancionero Español de Navidad*, Madrid, Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular, 1942, et José Soto Vázquez y Hanna V. L. Martens, « Algunas contribuciones literarias de Adolfo Maíllo al sistema educativo: Cancionero español de Navidad », en ligne dans <https://www.dip-badajoz.es/cultura/ceex/reex_digital/reex_LXIX/2013/T.%20LXIX%20n.%202%202013%20mayo-ag/64191.pdf> (consulté le 9 mars 2019), où apparaissent les villancicos « Ven al portal, Mingo, ven... », pp. 222-223; « Clavel de la Aurora », pp. 224-225.

²⁰² Jammes dit : « Tipo del portugués arrogante y fantástico, como solían pintarlo los españoles. Véase Miguel Herrero García, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Gredos, pp. 154-158. Buen muestrario de los chistes que circulaban a este propósito en *Sales españolas* de Paz y Melia. [...] // Otro rasgo de esta visión convencional del portugués era su excesivo sentimentalismo, a que aluden aquí las palabras “sebo”, “derretido”, “liquidadado” » (p. 171).

²⁰³ « En cuanto a la fórmula “A qué tangem?” hay que considerarla como una transposición en portugués de ciertos dichos populares o juegos infantiles españoles, como se puede deducir del *Vocabulario* de Correas:

—¿A ké tañen? —A misa. —Tañan, tañan, ke bien se lo pagan. —¿A ké tañen? —A beber. —Mozo, daka esos zapatos.

Correas añade una variante y, a continuación, el siguiente, cuyo ritmo parece haber sido calcado por Góngora:

—¿A ké tañen las campanas? —A kuladas, a kuladas, a kuladas. *Es juego de niños* (p. 19a) ».

	<i>a frutinha de padella</i> ²⁰⁴ ?	
Castellano	<i>Mucha.</i>	5
Portugués	<i>¿Jantaremos della?</i>	
Castellano	<i>Luego que confeséis vos que nació el Hijo de Dios noche tal, no en Belén de Portugal, sino en Belén de Judea.</i>	10
Portugués	<i>¿Zumbais de Affonso Correa</i> ²⁰⁵ , <i>castejão?</i>	
Castellano	<i>Ñafete</i> ²⁰⁶ , <i>que el recién nacido no es portugués.</i>	
Portugués	<i>Eso não.</i>	
Castellano	<i>Ñafete, se ha derretido todo el sebo</i> ²⁰⁷ .	15
Portugués	<i>Ficai, lá.</i>	
Castellano	<i>Ñafete, que va corrido, corrido va.</i>	
Portugués	<i>Ficai lá.</i>	
	<i>¿Ouvís, cáo?</i>	
Castellano	<i>Parientes somos.</i>	
Portugués	<i>Deos naceu em Portugal e da mula do Portal procedem os machos romos</i> ²⁰⁸ <i>que teim os frades Jeromos no mosteiro de Belem.</i>	20
Castellano	<i>¿Quién lo alumbró deso?</i>	
Portugués	<i>¿Queim?</i>	25
Castellano	<i>¿El sebo de alguna vela?</i>	
Portugués	<i>¿A que tangem em Castella?</i>	
Castellano	<i>A maitines.</i>	
Portugués	<i>¿Noite é boa?</i>	
Castellano	<i>Sí.</i>	
Portugués	<i>¿E facem como em Lisboa a frutinha de padella?</i>	30

²⁰⁴ *Padella* : ‘sartén’.

²⁰⁵ Cet Alfonso de Correa peut être un ecclésiastique portugais mort le 15 mai de 1398, qui fut évêque de Segovia et de Guardia, dans la préfecture de Lisbonne.

²⁰⁶ « Un cierto género de pulla que se usa en Portugal; y si nosotros se la dezimos, se corren. Algunos curiosos quieren que tenga alguna significación, y que no sea bernardina como birlimbao. Paréceles que áfete se dijo de neóphyto, que vale christiano nuevo » (Cov.) (Jammes, p. 172).

²⁰⁷ « Llamámoslos *sebosos* a los portugueses, motejándolos de muy enamorados, que así se derriten ellos con el amor como el sebo con el fuego; y porque el sebo derretido es asqueroso, se pone en ello la comparación antes que en la cera y otra cosa limpia, porque se dice dando vaya [‘burla’] » (Correas, *s.u. portugués sebosos*) (Carreira, 2009, p. 532).

²⁰⁸ *Macho romo* : ‘hijo de caballo y burra’ (Jammes, p. 173).

<i>Castellano</i>	¿Dejó también casta el buey?	
<i>Portugués</i>	Gerazão ficou nestremo.	
<i>Castellano</i>	¿Luego era toro?	
<i>Portugués</i>	Era o Demo, era muita que os daréi pancada	
<i>Castellano</i>	¿A mí?	
<i>Portugués</i>	¡A vos, ao rey!	35
<i>Castellano</i>	Liquidado se ha.	
<i>Portugués</i>	¿Falades?	
<i>Castellano</i>	Haga nuestras amistades mucha enmelada hojuela ²⁰⁹ .	
<i>Portugués</i>	¿A que tangem em Castella?	
<i>Castellano</i>	A maitines.	
<i>Portugués</i>	¿Noite é boa?	40
<i>Castellano</i>	Sí.	
<i>Portugués</i>	¿E facem como em Lisboa a frutinha de padella ²¹⁰ ?	

Il s'agit du dernier *villancico* du premier nocturne. Il essaye donc de produire de la jovialité, d'où il tire son caractère burlesque. L'humour est basé sur les moqueries envers un personnage Portugais, qui représente un type littéraire, celui du vantard sentimental qui tombe facilement amoureux, et qui a la larme facile.

La nouvelle de la naissance du Divin Enfant invite à la fête. Le Castillan l'annonce et le portugais demande s'il y aura des choses savoureuses à manger (la gourmandise apparaît ici comme un élément qui provoque la comédie, spécialement en ce qui concerne la confiserie). Le poème se résout avec un dialogue loufoque (en demandant s'il est né à Bethléem, mais pas le Bethléem du Portugal, mais celui de Judée, et puis en demandant si

²⁰⁹ *Enmelada hojuela* : « sin duda la “fruitinha de pradela”, ‘fruta de sartén’, de la que se trata en el v. 4. Adviértase, sin embargo, que, en un artículo publicado a propósito de esta letrilla, el erudito Claudio Basto proponía adoptar la variante “frutinha de panela”, que designa no una masa frita en aceite, sino una fruta hervida con almíbar o miel para conservarla. Cf. ‘panelada’: ‘guisado para almoços... nas noutes de pascoa, e noute de natal’, (*A margem de uma poesia de Luis de Góngora*, en *Arquivo literario*, vol. IV, t. 3, 1926, pp. 49-55) » (Jammes, p. 173). Carreira cherche dans Covarrubias et recueille sa définition : « cierta fruta de sartén de masa extendida muy delgada, como hojas, de donde tomaron el nombre » (2009, p. 533).

²¹⁰ Les variantes des différentes sources sont beaucoup, dû surtout à la transcription du portugais. La majeure partie d'elles affectent surtout à l'accentuation et utilisation des diacritiques. Jammes annote à ce propos « En lo que toca a la parte portuguesa del diálogo, hay tantas variantes en los mss., desde la transcripción meramente fonética hasta la corrección ortográfica más o menos acertada, que es imposible saber cómo era el texto inicial de Góngora » (p. 171). Nous notons ici ces qui offre Jammes : v. 1 : *Castela*; v. 11 : *Zombáis*; v. 12 : *castelhão*; v. 13 : *Ñafete, el recién nacido*; v. 14 : *Isso*; v. 19 : *não*; v. 20 : *nasceu*; v. 23 : *teen os Frades*; v. 25 : *Quem*; v. 27 : *Castela*; v. 32 : *Geração ficou nextremo*; v. 35 : *pancada!*. Dans TG il y a deux variantes : v. 11 : *Alfonso* y v. 38 : *hojüela*. De toutes elles, la plus intéressante es celle du v. 13, puisque Chacón et la majeure partie des témoins disent : *Ñafete, que el recién nacido*, ce qui ferait le vers hypermétrique. Millé aussi le corrige.

Dieu est Portugais), en jouant, en somme, avec les clichés du personnage folklorique du portugais.

Insérer ces lieux communs folkloriques en maniant le type littéraire du Portugais provoque certes l'humour, mais aussi, d'une certaine façon, l'animosité. Le poète utilise le *pressentiment* du lecteur-auditeur, et exploite le comique des traits du personnage cliché. À ce propos, Carreira dit :

Son frecuentes las burlas a los portugueses, considerados bravucones, sentimentales y patrioteros, incluso en el mismo Portugal; cf. Herrero García, *Ideas...* (1966), 1.^a parte, cap. IV. Gil Vicente pone en boca de uno de sus personajes una baladronada similar: «Deus naceo en Estremoz / e sua mãe em Arraiolos» (*Auto do Templo d'Apolo*, ed. Marques Braga, IV, p. 186). También en la *Tinellaria*, II, de Torres Naharro discuten un catalán, un francés y un portugués, y este dice: «Naun zumbés, / que Judas foi cordovés, / e muyto ben se vos prova; / e Deus foi portogués, / de meo da Rua Noua» (éd. Gillet, II, p. 213)²¹¹.

3.5. « ¡Cuántos silbos, cuántas voces! »

Il s'agit du deuxième nocturne, I, représenté le jour 26 décembre de 1615.

Formellement, c'est un *romance*.

AL NACIMIENTO DE CRISTO NUESTRO SEÑOR

¡Cuántos silbos, cuántas voces
tus campos, Belén, oyeron,
sentidos bien de sus valles,
guardadas mal de sus ecos!
Pastores las dan, buscando 5
el que, celestial cordero,
nos abrió piadoso el libro
que negaban tantos sellos.
1. ¿Qué buscáis, los ganaderos?
2. Uno, ay, niño, que su cuna 10
los brazos son, de la luna,
si duermen sus dos luceros.
No pastor, no abrigó fiera,
frágil choza, albergue ciego,
que no penetre el cuidado, 15
que no escudriñe el deseo.
La diligencia, calzada,

²¹¹ Luis de Góngora, *Antología poética*, éd. de Antonio Carreira, Barcelone, Crítica, 2009, p. 531.

- en vez de abarcas, el viento²¹²,
 cumbres pisa coronadas
 de paraninfos del cielo²¹³. 20
1. *¿Qué buscáis, los ganaderos?*
 2. *Uno, ¡ay!, niño, que su cuna
 los brazos son, de la luna,
 si duermen sus dos luceros.*
1. *Pediros albricias puedo.* 25
2. *¿De qué, Gil?*
 1. *No deis más paso,
 que dormir vi al niño.*
 2. *Paso.*
 1. *Quedo, ay, queditico, quedo.*
- Tanto he visto celestial,
 tan luminoso, tan raro, 30
 que, a pesar, hallarás claro,
 de la noche, este portal.
2. *Enfrena el paso, Pascual,
 deja a la puerta el desnudo.*
 1. *Pediros albricias puedo.* 35
 2. *¿De qué, Gil?*
 1. *No deis más paso,
 que dormir vi al niño.*
 2. *Paso.*
 1. *Quedo, ay, queditico, quedo*²¹⁴.

Il s'agit d'un des mystères les plus importants de ce cycle de treize compositions, puisqu'il apparaît dans des témoignages qui reconnaissent le cycle de *villancicos* de 1615-1616 et disparaît dans d'autres. Il semble, selon les codex les plus réputés, qu'il a fait partie de la série de *villancicos* que Góngora composa pour le cycle de Noël-Purification de 1615-1616, dédié à l'évêque de Cordoue fray Diego de Mardones, mis en musique par le maître de chapelle Juan Risco. Le problème auquel nous faisons face est celui de la datation. Même si ce *romance* apparaît comme l'une des pièces du cycle dans sa datation

²¹² Métaphore très similaire à celle utilisée dans la *Fábula de Pirame y Tisbe* (1618) : « calzada en la diligencia / de seis argentados puntos » (vv. 211-212). Elle apparaît aussi dans le *romance* dans lequel se base le présent : « ¡Cuántos silbos, cuántas voces / la nava oyó de Zuheros » (1613).

²¹³ *Paraninfos* : 'mensajeros'.

²¹⁴ La seule variante intéressante est dans le deuxième vers de l'estribillo (vv. 10 et 22), où TG transcrit : *hay*. Il y a des lectures incorrectes, comme celle d'Adolfo de Castro qui, dans le v. 5, transcrit : « Vaqueros la van buscando ».

habituelle, il est dit, selon les témoins les plus autorisés, en commençant par le manuscrit Chacón qui est suivi par la majeure partie des éditeurs de Góngora, composé en 1620.

Le fait que l'œuvre de Góngora ait été publiée habituellement par mètre (sauf les anthologies et les trois éditions modernes des œuvres complètes, celle de Foulché, celle de Millé et celle de Carreira) a provoqué la dispersion des compositions qui, comme dans ce cas-là, font partie d'un cycle déterminé, destiné à un événement particulier. Il s'agit du seul *romance* des deux cycles de *villancicos* qui est destiné à être chanté. Cette circonstance va déjà signaler un point de repère distinctif. D'un côté, nous nous trouvons face à un *romance* que Góngora a refait « a lo divino », d'autant plus qu'il présente le même début qu'un autre poème composé quelques années auparavant. De l'autre, nous sommes face à un *contrafactum*, une contre-hauteur qui implique que nous ayons un hipotexte et un hypertexte, un texte que nous analysons et un texte sur lequel se préfigure celui que nous analysons. La lecture se complique, puisqu'il existe deux niveaux interprétatifs, deux contextes et deux textes qui, d'une certaine façon, dialoguent entre eux. Góngora n'aimait pas se répéter, mais il utilisa plusieurs fois les formules qui lui avaient fait gagner du succès.

Antonio Carreira, dans son édition des *romances*, se rapproche du problème, même s'il l'évade de façon furtive, en connaissant parfaitement sa transcendance :

Romance sacro. Ep.: «Al nacimiento de Christo nuestro Señor» (*Bl, Ch*, similar en *V*). «Letra» (*J*). Resumen: «Es romance 1 de los sacros», de la calidad de el de arriba, “¿Cuántos silbos, cuántas voces / la nava” [n.º 68] trobado a lo divino. Híçole el poeta al Nacimiento de Christo N. Señor, Cantose en la sancta Iglesia de Córdoba en la pascua de navidad en el año de 1616» (*R*). «Al mismo intento [que “Nace el niño y, velo a velo”, n.º 92], trouado o buelto en imitación del lírico 10 [n.º 68]» (*AP*).

Caso raro es que Góngora vuelve a lo divino su propio romance de igual incipit a doña Elena de Córdoba, compuesto siete años antes. En el manuscrito *Q* f. 397, comienzan los «Villancicos de don Luis de Góngora que se cantaron en la Pascua de Navidad en la sancta Iglesia de Córdoba. Año de M DC XVI», agrupados en tres nocturnos; en el segundo, el presente romance es el «villancico 1», y se titula «Vaquería» (también *MD* y *PR* lo rotulan «II. Nocturno. Vaquería»). La fecha de *Q*, que coincide con la de *R*, supone conflicto con la de *Ch*, cuatro años posterior. El mismo problema presentan las asignadas en este ms. a otro romance sacro, «Quién pudiera dar un vuelo» (n.º 91), y a dos letrillas a Nuestra Señora de Villaviciosa (éd. Jammes, pp. 278-279)²¹⁵.

Nous croyons que la difficulté n'est pas encore résolue aujourd'hui. Si, comme nous allons voir, le poème présente divers problèmes textuels selon les témoignages que

²¹⁵ Carreira, 2009, p. 495.

Carreira recueille, la conjecture la plus probable est que cette composition ait des différentes étapes de compositions et que, chez Chacón, seule la dernière d'entre elles aurait été datée : celle de 1620, retardée par quelques critiques à 1622. En tous cas, la date la plus vraisemblable pour sa dernière version est celle de 1620.

La problématique textuelle affecte surtout la distribution des vers et l'identification des différentes voix. Carreira ajoute à ce propos :

Ms. seguido: *B*, restablecida la correlación de vv. 3-4 según los mss. *E, I, L, O, R*. A diferencia de lo que sucede en el romance modelo, cuyas didascalias coinciden en los mejores mss., aquí discrepan de *Ch* dos de los más autorizados: *B* y *H*. En el v. 25 Foulché-Delbosc antepone el nombre de Gil, lo cual es correcto, ya que lo revela el verso siguiente. En cambio, no es seguro es que su interlocutor sea plural (a pesar del verbo *deis*, v. 28), por lo que varios ms. (*B, Gi, H, J, K*), en lugar de indicar Pastores, prefieren extender la distinción numérica a la cabeza de la letrilla final o segundo estribillo. Aquí *Ch*, junto con otros, no hace cambio de interlocutor entre vv. 28 y 29, en lo que se separa también del modelo. Es además probable que la asignación de vv. 33-34 al corifeo de los ganaderos (ms. *B, Gi, H, J*), quien comenta las palabras de Gil en tono más prosaico, dirigiéndose a uno cualquiera de ellos (*Ch* omite las didascalias posteriores a v. 27). Queda así el romance, y de acuerdo con la tradición del género, convertido en villancico, cuya voz cantante llevan dos pastores: Gil y otro, innominado. Todavía el ms. *R*, al no utilizar la abreviatura *Past.*, sino *Pas.*, parece dar a entender que todo el diálogo transcurre entre Gil y Pascual, cargando al primero los vv. 33-34. Ello refuerza la sospecha de que Góngora, en lugar de indicar interlocutores, dejó que se dedujeran del texto mismo, y tampoco se preocupó de alterar los prescritos en el antígrafo de *Ch*²¹⁶.

Les critiques qui se sont penchés sur ce poème n'ont pas été très nombreux. Un d'entre eux a été Antonio Alatorre, qui commente :

En «¡Cuántos silbos, cuántas voces...!» (1612), preciosa estilización de una «vaquería» (*cow-boys* que buscan en la nava de Zuheros a una vaquilla extraviada), la segunda parte es una letrilla de rimas constantes; lo mismo sucede en «Al campo salió, el estío...» (1614). [...] El otro ejemplo de 1620 es especial: obviamente encariñado con el romance «¡Cuántos silbos, cuántas voces...!», de ocho años antes, Góngora lo reelabora y consigue estilizar lo ya estilizado: los silbos y voces no son ahora de vaqueros, sino de pastores que se encaminan a Belén; y los 70 versos originales quedan reducidos a 38: narración (romance) y diálogo (letrilla). La parte dialogada de estos romances de la edad madura suele ser una zarzuela [en] miniatura. Y, de hecho, con uno de ellos, «Apeóse el caballero...» (1610), creó Góngora ese nuevo género de «teatro chico» que se llamó baile.²¹⁷ Desde el punto de vista métrico puede confundirse con la ensalada, mezcla de metros, uso libre de asonancias y consonancias. Dos de los últimos romances que Góngora compuso, «La cítara que pendiente... » (1622) y el maravilloso «Nace el Niño y, velo a velo...» (1624), son ensaladas espléndidas²¹⁸.

²¹⁶ Carreira, 2009, pp. 495-496.

²¹⁷ Martín de Angulo y Pulgar, dévot de Góngora, affirme que « Apeóse el caballero » fut « el primer romance que en los teatros de las comedias se bailó y cantó juntamente... Hizolo don Luis para que lo representase Ana Falcón, célebre en ello » (cité par A. Carreira, présentation du romance número 62).

²¹⁸ Antonio Alatorre, « Avatares barrocos del romance. Primera parte », dans *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 11-54, pp. 22-24, p. 29.

3.6. « *¿Cuál podréis, Judea, decir?* »

Il s'agit du deuxième nocturne, II, représenté le jour 26 décembre 1615.

A LO MISMO

1. *¿Cuál podréis, Judea, decir
qué os dio menos luz: el ver
la noche día al nacer²¹⁹,
o el día noche al morir?*
2. *Las piedras sabrán oír* 5
antes que yo responder.
1. *Sabranse al menos romper,
para más os confundir.*

- Si esta noche, o noche tal,
flores os sirvió la nieve, 10
Zodiaco hecho breve
de mucho Sol un portal,
adonde un bruto animal²²⁰,
viéndose rayos su pelo,
aun con el Toro del cielo 15
se desdeña competir,
*¿cuál podréis, Judea, decir
qué os dio menos luz: el ver
la noche día al nacer,
o el día noche al morir?* 20

- Si en expirando Dios, luego
del Sol os niega la luz,
y en las tinieblas su Cruz
os fue columna de fuego²²¹, 25
*¿cuál daréis, ingrato y ciego
pueblo, competente²²² excusa?
Si esta noche aun os acusa
los días que dejáis ir²²³,
¿cuál podréis, Judea, decir* 30

²¹⁹ Jammes dit : « el nacimiento de Jesucristo fue anunciado a los pastores por un ángel rodeado de luz; a la hora de su muerte al contrario, el sol se oscureció (cf. vv. 18-19), el velo del templo se rasgó, la tierra tembló y las piedras se hendieron (vv. 7-8) » (*Letrillas*, p. 174).

²²⁰ Jammes dit : « el buey del portal, iluminado por la gloria del recién nacido, como el Toro del Zodiaco por el sol, Versión a lo divino del principio de la primera *Soledad* ». (*Letrillas*, p. 174). Souvenons nous de ces vers-là: « Era del año la estación florida / en que el mentido robador de Europa / (media luna las armas de su frente, / y el Sol todos los rayos de su pelo), / luciente honor del cielo, / en campos de zafiro paces estrellas ».

²²¹ Jammes dit : « como la que sirvió de guía a los hebreos, cuando huyeron a Egipto » (*Letrillas*, p. 175).

²²² *Competente* : 'oportuna', 'adecuada'.

²²³ *Los días que dejáis ir* : « 'el tiempo que tardáis en convertirlos' » (Jammes, *Letrillas*, p. 175).

*que os dio menos luz: el ver
la noche día al nacer,
o el día noche al morir*²²⁴?

Robert Jammes commente :

Esta letrilla antisemita constituye una excepción en la obra de Góngora que, también desde este punto de vista, difiere profundamente de la de Quevedo. Lo que don Luis expresa aquí no es un sentimiento personal, sino algo que fue, hasta hace muy poco, un dogma constante del catolicismo: la culpabilidad colectiva del pueblo hebreo. Era casi imposible hablar de la pasión sin recordarlo²²⁵.

Il est vrai que son contenu, aujourd'hui, pourrait être considéré comme politiquement incorrect. Il appelle le peuple juif « ingrato y ciego » (v. 24), mais il est, néanmoins, bien construit.

3.7. « *Al gualete, hijo* »

Il s'agit du deuxième nocturne, III, représenté le jour 25 décembre 1615.

A LO MISMO

1. *Al gualete*²²⁶, hejo
del senior Alá,
ha, ha, ha.

Haz, vuesa mercé,
zalema e zalá²²⁷,
ha, ha, ha.

5

2. *Bailá, Mahamí, bailá,*
falalá lailá,

²²⁴ Il y a peu de variantes dans cette compositions et elles n'ont pas beaucoup d'importance : v. 11 : *zodiaco* (Carreira, 2009); v. 15 : *toro* (Carreira, 2009); v. 24 : *cruz* (Carreira, 2009).

²²⁵ Jammes, *Letrillas*, p. 174

²²⁶ Jammes dit : « así ha de leerse, en dos palabras, y no en una sola como hacen las ed. modernas y algunos mss. antiguos, entre los cuales Chacón.

“Gualete” es palabra morisca que significa ‘niño’. Ya la registró fray Pedro de Alcalá en 1505: “Moço de edad pequeña: *Gueled*” (*Vocabulista arávido en letra castellana*) ». (Jammes, *Letrillas*, p. 176).

²²⁷ Jammes dit : « *Zalema*: Cervantes la describe con precisión: “Hecimos zalemas a uso de moros, inclinando la cabeza, doblando el cuerpo y poniendo los brazos sobre el pecho” (*Quijote*, I, 40 [...]) ». (Jammes, *Letrillas*, p. 176).

Zalá : ‘oración’, ‘plegaria’.

- tania el zambra la javevá²²⁸,*
falalá lailá, 10
que el amor del Nenio me matá,
me matá,
falalá lailá²²⁹.
1. Aunque entre el mula e il vaquilio
nacer en este pajar, 15
o estrelias mentir, o estar
califa vos, chequetilio.
2. Chotón, no l'oiga el cochilio
de aquel Herodes marfuz,
que maniana hasta el cruz
en sangre estarás bermejo. 20
1. *Al gualete, hejo*
del senior Alá,
ha, ha, ha.
- Se del terano nemego
oies vosanced el rabia, 25
roncón tener yo en Arabia
con el pasa e con el hego.
2. Yo estar jeque. Se conmeigo
andar, manteca, seniora,
mel vos, e serba madora, 30
comerás, senior el vejo²³⁰.
1. *Al gualete, hejo*
del senior Alá,
ha, ha, ha.

Nous nous situons face à une des *letrillas* qui a été le plus de fois éditée dans les anthologies gongorines, peut-être parce qu'elle est une de celles qui reflètent mieux l'intention qu'avait don Luis au moment de composer cette série de *villancicos*. Elle est incluse, parmi d'autres, par Dámaso Alonso (1974), Carreira (1986 et 2009) et Pérez Lasheras et Micó (1991), qui commentent :

Letrilla dedicada al nacimiento de Jesús en la que intervienen dos interlocutores. Góngora trata de imitar el habla de los esclavos negros que los negreros portugueses vendían a España, y en ella se mezclan gran cantidad de dicciones y términos árabes (dado que eran musulmanes). Góngora compuso una larga serie de villancicos en forma de letrilla para la Navidad de 1615, que dedicó al recientemente nombrado obispo electo de Córdoba, fray Diego de Mardones; estas composiciones se cantaron en la catedral con música de Juan Risco. [...] El

²²⁸ 'toque de flauta'.

²²⁹ 'Solo Alá es Dios'.

²³⁰ Jammes dit : « así solían llamar en las familias campesinas al más anciano y respetable » (Jammes, *Letrillas*, p. 177).

resultado de esta letrilla es sorprendente por la «modernidad vanguardista», que presenta la introducción de un lenguaje muy poco referencial, en el que es preciso indagar para entresacar un mínimo de significado. Góngora se recrea con delectación en el relato de esta escena dialogada, en la que, por otra parte, la base argumental es mínima y tópica. Lógicamente, en estas composiciones «de encargo» tratará de buscar aspectos sorprendidos y novedosos; de ahí la utilización de jergas y lenguajes extraños y sugerentes (negros, árabes, gitanos, portugueses, etc.) a través de los cuales encuentra la forma de desautomatizar una serie de relatos con estructura narrativa muy prefijada. Aquí observamos que el tema religioso es tratado de manera que tiende a lo cómico²³¹.

Comme signalé, l'élément le plus significatif de cette composition (comme d'autres qui appartiennent au cycle) est l'emploi de langages spécifiques, qui fonctionnent comme une forme d'éloignement dans laquelle se démarque la voix comme un composant musical de plus, mais qui se propose aussi comme une véritable source comique. Comme cela était déjà le cas dans le théâtre primitif (Gil Vicente, Diego Sánchez de Badajoz ou Lope de Rueda), ils apparaissent dans des scènes ridicules, dans lesquelles les personnages agissent comme des imbéciles. Dámaso Alonso commente à propos de cette *letrilla* :

Si se comparan los rasgos de estos moros (árabes) que hablan, con los de la lengua teatral de moriscos cuidadosamente estudiada por Albert E. Sloman («The Phonology of Moorish Jargon in the Works of Early Spanish Dramatists and Lope de Vega», *Modern Languages Review*, XLIV, 1949, pp. 207-217) se notan muchas coincidencias y alguna diferencia. De estas últimas la principal es la ausencia del característico xexo morisco en la letrilla de Góngora.

Tampoco se da en Góngora el rasgo de *b* por *p* y *g* por *c* (con valor de *k*) que existe en Lope, según el estudio mencionado.

Otros rasgos de esa letrilla son el representar *ll* por *li* y *ñ* por *ns* (en Góngora, según Foulché-Delbosc y Millé, alternan *ni* y *ñi*); la simplificación vocálica que elimina muchas *i* y *u* sustituidas por *e* y *o*: *hejo* 'hijo', *chequetilio* 'chiquitillo', *cochilio* 'cuchillo', *terano* 'tirano', *nemego* 'enemigo', *oyes* 'huyes', *hego* 'higo', *conmego* 'conmigo', *madora* 'madura', *vejo* 'viejo' (otros cambios son: *chotón* 'chitón' y *roncón* 'rincón'); una forma única de artículo: el *zambra*, el *mula*, el *cruz*, el *rabia*, el *pasa*; *estar* por 'ser' y el uso del infinitivo en vez del tiempo y persona correspondiente (*estar califa vos*; *roncón tener yo en Arabia*)²³².

Jammes, quant à lui, ajoute :

Utilización humorística, frecuente en todo el Siglo de Oro, del español hablado por los moriscos, con sus conocidas características: palabras árabes, confusión de vocales, dificultad en articular la *ll* y la *ñ* y en conjugar los verbos. Sin ser verdaderamente difícil, el texto fue muy mal interpretado ya en tiempo de Góngora, como se deduce de las erratas de los copistas. He aquí su traducción al castellano:

—Haga vuestra merced la zalema y la zalá al rapaz, hijo de Alá.

—Baila, Mahamú, baila; taña la zambra y la ajabeba ('flauta'), que el amor del niño me mata.

—Aunque entre la mula y la vaquilla naces en este pajar, o mienten las estrellas, o tú eres califa, chiquitillo.

²³¹ Luis de Góngora, *Poesía selecta*, éd. de Antonio Pérez Lasheras y José María Micó, Madrid, Taurus, 1991, pp. 52-53.

²³² D. Alonso, *Góngora y el Polifemo*, éd. cit., II, pp. 117-118.

	los méritos que le han dado en nuestra España el cayado tercero, si no segundo, mar de virtudes ²³⁷ profundo, santo ejemplar de pastores, tan modesto en los favores ²³⁸ ,	15
	cuan sufrido en los desdenes ²³⁹ , <i>el pastor que de sus bienes liberal, rico, si no tu portal, ha hecho tu templo santo, viva cuanto las piedras que ya dotó. Esto, Niño, pido yo.</i>	20
2. Coro	<i>Y yo también. Y todos, amén, amén.</i>	25
1.	Años, pues, tan importantes, iguales en la edad sean a las piedras, que desean para esto ser diamantes. No pise las zonas antes que bese el Tíber su pie con esplendor tanto, que nieguen carbunclos sus sienas ²⁴⁰ , <i>el pastor que de sus bienes liberal, rico, si no tu portal, ha hecho tu templo santo, viva cuanto las piedras que ya dotó. Esto, Niño, pido yo.</i>	30
	<i>Y yo también.</i>	35
2. Coro	<i>Y todos, amén, amén.</i>	40

²³⁷ ‘Mar de dones’ (Jammes, *Letrillas*, p. 178).

²³⁸ Jammes dit : « Descendiente de una familia muy pobre de Burgos, donde nació en 1528, fray Diego de Mardones, dominico, llegó a ser confesor del rey Felipe III y del duque de Lerma: a este ascenso corresponde la palabras *favores*. Tuvo que dejar este puesto en 1606, cuando ya tenía setenta y ocho años. El obispado de Córdoba que le ofrecieron entonces era una especie de jubilación, pero también un pretexto para alejarlo de la Corte, donde podía estorbar ciertas intrigas: la palabra *desdenes* parece corresponder a esta última fase de su carrera eclesiástica, que se prolongó mucho más de lo que se podía esperar, ya que permaneció en este puesto hasta su muerte, a los noventa y seis años, en 1624 » (Jammes, *Letrillas*, p. 178).

²³⁹ « Las ediciones y mss. Ponen un punto al final de esta estrofa; para que la frase haga sentido, es necesario prolongarla hasta el verbo principal, “viva”, en el estribillo ». (Jammes, *Letrillas*, p. 178).

²⁴⁰ Jammes dit : « Que la tierra oculte (“niegue”) sus sienas. Es decir: que sea papa antes de morir e irse al cielo, a ‘pisar las zonas’. Mardones tenía a la sazón ochenta y siete años: es de suponer que no habría perdido del todo el sentido del humor » (Jammes, *Letrillas*, p. 179).

Il semble étrange que Góngora introduise une composition typiquement laudative, presque un panégyrique, dans un cycle de *villancicos* de Noël. S'agissant du premier *villancico* du nocturne, il est développé sous un modèle pastoral, de telle façon que l'auteur joue avec le cliché du « berger d'âmes » par lequel les évêques sont définis. Quand fray Diego de Mardones fut élu évêque de Cordoue en 1606, il avait déjà soixante-dix-huit ans; quand Góngora lui dédie ce *villancico*, il avait quatre-vingt-sept ans. Il semble ainsi comique que le poète lui prédise un futur en tant que Pape.

3.9. « *Esta noche un Amor nace* »

Il s'agit du troisième nocturne, II, représenté le jour 27 décembre de 1615.

AL NACIMIENTO DE CRISTO NUESTRO SEÑOR

*Esta noche un Amor nace,
niño y Dios, pero no ciego*²⁴¹,
*y tan otro al fin, que hace
paz, su fuego,
con las pajas en que yace.* 5

De una Virgen, aun después
de ser madre, pura cuanto
lo dice el sol, que es su manto,
nace el Niño Amor que ves;
no es su arco, no, el que es 10
pompa del otro rapaz:
el símbolo sí, de paz,
que ambos polos satisface.
*Esta noche un Amor nace,
niño y Dios, pero no ciego,* 15
*y tan otro al fin, que hace
paz, su fuego,
con las pajas en que yace.*

No venda este Amor divino
de sus ojos la alegría: 20
vendaránsela algún día
que lo hagan adivino²⁴².
Sus bellos miembros el lino²⁴³,

²⁴¹ Cela oppose l'Enfant Jésus (Amour) avec Cupide. Ainsi le jeu avec le fait qu'il n'est pas aveugle ni a les yeux bandés.

²⁴² Jammes commente : « Alusión a la Pasión: “Y cubriéndole, herían su rostro y preguntábanle diciendo: ‘Profetiza. ¿quién es el que te hirió?’” (Lucas, XXII, 64) » (*Letrillas*, p. 180).

²⁴³ Jammes : « Que el lino, si no venda sus ojos (como a Cupido), cubra sus miembros, ya que el heno no puede hacerlo, porque se lo comerían el asno y el buey » (Jammes, *Letrillas*, p. 180).

ya que no sus soles, vista;
que mal puede el heno, a vista, 25
abrigar, de quien lo pace.
Esta noche un Amor nace
niño y Dios, pero no ciego,
y tan otro al fin, que hace
paz, su fuego, 30
con las pajas en que yace.

Ce deuxième *villancico* du troisième et dernier nocturne devrait apporter le contenu théologique. Néanmoins, tout n'y est qu'un jeu dans lequel l'enfant Dieu de l'Amour, Cupide, est comparé avec l'Enfant Dieu, Jésus.

3.10. « ¡Oh, qué vimo, Mangalena! »

Il s'agit du troisième nocturne, III, représenté le 27 décembre 1615.

A LO MISMO

1 — 2

- | | | |
|----|--|----|
| 1. | <i>¡Oh, qué vimo, Mangalena!</i> | |
| | <i>¡Oh, qué vimo!</i> | |
| 2. | <i>¿Dónde, primo?</i> | |
| 1. | <i>No portalo de Belena²⁴⁴.</i> | |
| 2. | <i>¿E qué fu?</i> | 5 |
| 1. | <i>Entre la hena²⁴⁵</i> | |
| | <i>mucho Sol con mucha raia²⁴⁶.</i> | |
| 2. | <i>Caia, caia.</i> | |
| 1. | <i>Por en Diosa que no miento²⁴⁷.</i> | |
| 2. | <i>Vamo aiá.</i> | 10 |
| 1. | <i>Toca instrumento.</i> | |
| 2. | <i>Elamú, calambú, cambú,</i> | |

²⁴⁴ *No portalo de Belena* : 'en el portal de Belèn' (en portugais).

²⁴⁵ *Hena* : 'heno'.

²⁴⁶ *Mucha raia* : 'muchos rayos'.

²⁴⁷ 'Por Dios que no miento'.

- elamú*²⁴⁸.
1. *Tú, prima, sará al momento
escravita do nacimiento*²⁴⁹.
 2. *¿E qué sará, primo, tú?*
 1. *Saró bu*²⁵⁰, 15
*se chora o menín Jesú*²⁵¹.
 2. *Elamú, calambú, cambú,
elamú.*

 1. Cosa vimo que creeia 20
pantará: mucha jerquía,
cantando con melonía
a un niño que e Diosa e Reia,
ma tan desnuda que un bueia
le está contino vahando²⁵².
 2. Veamo, primo, volando 25
tanta groria e tanta pena.
 1. *¡Oh, qué vimo, Mangalena!*
¡Oh, qué vimo!
 2. *¿Dónde, primo?*
 1. *No portal de Belena.* 30

 2. Someme e, véndome a rosa
de Jericongo, María²⁵³,
«Entra —dijo—, prima mía»,
que negra so, ma hermosa²⁵⁴.
 1. ¿Entraste?

²⁴⁸ *Elamú, calambú, cambú* : semblent des mots qui marquent le rythme et qui n'ont pas un sens propre, mais nous croyons qu'elles nous remettent aussi à la danse. *Calambú*, dans quelques zones d'influence portugaise, signifie 'traspíés', 'tropiezo', et a des connotations musicales dans quelques pays, comme la Colombie. Souvenons nous que cela apparaît dans les danses de noirs, ainsi comme dans la « Danza negra », de Luis Palés Matos : « El gran Cocoroco dice: / Tocotó / La gran Cocoroca dice: / Tocotó / Calambú y bambú / En en el sol de hierro que arde en Tombuctú / Es la danza negra de Fernando Poó / El alma africana que vibrando está / en el ritmo godo de mariyandá ». *Vide* Manuel Ariza, « La lengua de las minorías en el Siglo de Oro », dans Antonio Aranda, éd., *Problemas y métodos en el análisis de textos. In memoriam Antonio Aranda*, Séville, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992, pp. 40-70, p. 57.

²⁴⁹ *Escrabita do nacimiento* : Dámaso Alonso dit que ce vers est hyper-métrique, puisqu'il y a une syllabe de plus; il propose *cravita*, même s'il n'existent pas des témoins qui l'assurent. D. Alonso, *Góngora y el Polifemo*, II, p. 121.

²⁵⁰ *Bu* : 'espantajo fantástico con que, para que callen, suelen espantar a los niños' (*Dicc. Auts.*); 'susto'.

²⁵¹ 'Si llora el niño Jesús'.

²⁵² Vv. 19-24 : 'Vimos una cosa que creo que espantará o asombrará: mucha jerarquía (mucha gente importante) cantando con melodía (con armonía) a un niño que es Dios y Rey, pero tan desnudo, que un buey le está constantemente echando el vaho para calentarlo'.

²⁵³ 'Me asomé y me vendió la rosa de Jericó'. « Mangalena dice *Jericongo*, que le suena más familiar; al Congo se le llama Monicongo: así se denomina a la Virgen María » (Carreira, 2009, p. 537).

²⁵⁴ *Negra so, ma hermosa* « no es frase de la Virgen, sino de la negra, basada en el *Cantar de los cantares*, I, 5. Sin embargo, lo más probable es que Góngora haya escrito "que negra sa" = que negra eres ». (Carreira, 2009, p. 537),

2.	Sí, e maliciosa	35
	a mula un coz me tiró.	
1.	Caia, que non fu coz, no.	
2.	¿Pos qué fu?	
1.	Invidia, morena.	
	¡Oh, qué vimo, Mangalena!	
	¡Oh, qué vimo!	40
2.	¿Dónde, primo?	
1.	No portalo de Belena.	

Nous nous trouvons face à un nouveau *villancico* à deux voix entre deux esclaves noirs, un homme (1) et une femme (2), que l'on nomme « Mangalena » (c'est-à-dire, Magdalena). L'homme est appelé « primo », qui, dans le langage attribué aux Noirs, est équivalent à « *pariente* ». Il s'agit d'une des *letrillas* les plus éditées de ce cycle, parmi d'autres, par Dámaso Alonso, Carreira (1985) et Pérez Lasheras et Micó et Carreira (2009). Du fait de leur origine, ces personnages parlent un castillan parsemé de nombreux lusismes.

La première approche de cette *letrilla* que nous allons évoquer est celle de D. Alonso, qui essaie de configurer l'ensemble des compositions du cycle :

Góngora tiene una serie de letrillas, para fiestas en la catedral de Córdoba, unas en el Corpus y otras en la Navidad y en la Epifanía, de las cuales hay varias (aparte una en portugués) en lengua de negros del Congo, de gitanos, de moriscos (o, mejor, árabes [...]). Continúa el poeta la tradición de presentarnos la inocencia de criaturas de la Naturaleza, con su visión simplificadora de las cosas y su media lengua: estas letrillas, llenas de humor, tienen muchos rasgos de gran delicadeza. La lengua de moriscos, la de negros y la de gitanos tenían ya un tratamiento literario en parte convencional (Gil Vicente, Diego Sánchez de Badajoz, Lope de Rueda, etc.).

En este fragmento de la letrilla de negros *A la Fiesta del Nacimiento de Nuestro Señor* pueden verse entre otros rasgos los siguientes: portuguesismo: *no* 'en el', *do* 'del', *o* 'el', *chora* 'llora', *menín* 'niño', *è* 'es'; cambios fonéticos como yeísmo (*caya* 'calla', *ayá* 'allá', *creeya* 'creella'); pérdida de *-s* (*vimo*, *mucha raya* 'muchos rayos', *sará* 'serás', *Jesú* 'Jesús', *veamo* 'veamos'); conversión en *r* de la *l* de los grupos *cl* y *gl* (*groria* 'gloria', *cravita* 'esclavita'); adición de una *-o* tras una *l* en *portalo*; aféresis de *e* (*pantará* 'espantará' y *cravita* 'esclavita'); trueque de consonantes en *Mangalena* 'Magdalena', *melonía* 'melodía'; la terminación *-a* en nombres masculinos: *hena* 'heno', *mucha raya* 'muchos rayos', *Diosa* 'Dios', *reya* 'rey', *bueya* 'buey', *desnuda* 'desnudo'. Muchos de estos rasgos coinciden con los observados en el excelente estudio de Edmond De Chasca «The Phonology of the Speech of the Negroes in Early Spanish Drama», en *Hispanic Review*, XIV (1946), pp. 322-339²⁵⁵.

Carreira commente que, dans ce recueil de poésies religieuses, « predomina el humor sobre los conceptos²⁵⁶ ». Pérez Lasheras et Micó sont plus explicites :

²⁵⁵ D. Alonso, *Góngora y el Polifemo*, II, pp. 120-121.

²⁵⁶ Carreira, 1986, p. 279.

Letrilla dedicada, como la anterior [«*Al gualete, hejo*»], al Nacimiento. Hablan un negro y una negra, de forma alterna, dando a la composición una estructura dialogada muy cercana a la propiamente teatral. En cuanto a la utilización de las jergas en estas letrillas, véase lo dicho en el poema anterior. En cierto sentido, Góngora trata de presentar la inocencia de los seres más próximos a la Naturaleza, «con su visión simplificadora de las cosas y su media lengua: estas letrillas, llenas de humor, tienen muchos rasgos de gran delicadeza» (D. Alonso)²⁵⁷.

Robert Jammes, dans son édition des *Letrillas*, attribue les vers 31-34 à l'interlocuteur 1 (le «*primo*»), ce qui n'a pas vraiment de sens, comme l'explique Carreira :

Esta graciosa letrilla presenta en todos los testimonios un error, que hemos corregido, consistente en atribuir al primo los vv. 31-34, luego la pregunta de v. 35 a Mangalena, etc. Su cabeza es algo atípica, pues, a pesar de tener nada más cinco rimas, consta de 18 versos que por su distribución constituyen una pseudoletrilla: 1-4, cabeza propiamente dicha (y estribillo de las dos mudanzas); 5-9 y 12-16, subestrofas 1.^a y 2.^a; 10-11 y 17-18, subestribillos rítmicos. El lenguaje es el propio de los esclavos que los negreros portugueses vendían a España. Alguno compró la familia de Góngora²⁵⁸.

Il convient de se rappeler que, dans la *Fábula de Pirame y Tisbe* (1618), apparaît un esclave noir ou «*familiar*» de Tisbe. Sur l'utilisation de cet argot spécifique des Noirs, Maures ou Portugais et ses différences, Manuel Ariza commente la chose suivante :

Tenemos en la primera composición los mismos rasgos que señaló Chasca: cambios vocálicos (*sará*), rotacismo (*escravita, gloria*), pérdida de *-s* final (*vimo, vamo, Jesús, ma*), yeísmo (*caya, ayá*), vocal paragógica (*portaló, Belena, diosa, bueya*, etc.), portuguesismos (*do, nacimiento, se chora o menín*), deformaciones (*melonía, Gericongo*), etc., etc.

En la segunda [«*Al gualete, hejo*»] hay un lenguaje muy diferente, porque no hablan negros sino moros, y así nos encontramos con que /ŋ/ y /ʎ/ son transcritas como NI y LI, hay arabismos (*califa, marfuz, xequé*, etc.), hay confusión vocálica no ya de átonas sino de tónicas (*Hejo, beho, chotón, tincón*), la conjugación verbal se reduce casi al infinitivo. Coinciden en algunos puntos: cambios de género (*un coz, el pasa, el zambra, el mula, el cruz*), y especialmente en el empleo de la *jitanjáfora*, precursora de su uso en autores contemporáneos como Palés Matos.

Claro es que, de nuevo, lo que tenemos en Góngora es una mera parodia, llena de tópicos, porque si bien es cierto que los hábitos articulatorios más generales de los moriscos eran conocidos, no lo es menos que entre los moriscos los había que solo chapurreaban el español, junto a los que lo dominaban a la perfección, lo que en parte dependía de la zona geográfica²⁵⁹ [...].

Et c'est cette tendance à utiliser la «*jitanjáfora*» avant la lettre, qui, réellement, est la plus intéressante dans beaucoup des compositions gongorines destinées au chant. Il

²⁵⁷ Góngora, *Poesía selecta*, éd. de Antonio Pérez Lasheras y José María Micó, éd. cit., p. 53.

²⁵⁸ Góngora, *Antología poética*, éd. de A. Carreira, éd. cit., 2009, p. 536.

²⁵⁹ M. Ariza, art. cit., p. 56.

s'agit de commissions, de poésie « de compromis », dans laquelle la dimension sociale est aussi importante, ou plus, que le plan esthétique.

3.11. « ¿Qué gente, Pascual, qué gente? »

Il s'agit d'un *villancico* composé pour l'arrivée des Rois Mages et représenté le 6 janvier de 1616.

EN LA FIESTA DE LA ADORACIÓN DE LOS REYES

Pastor 1.^a — Pastor 2.^o — Negro

Pastor 1. ^o	<i>¿Qué gente, Pascual, qué gente?</i>	
	<i>¿Qué polvareda es aquella?</i>	
Pastor 2. ^o	<i>La Astrología de oriente,</i> <i>cuyo postillón luciente²⁶⁰</i> <i>es una estrella.</i>	5
Negro <i>j</i>	<i>Praza!</i>	
Pastor 1. ^o	<i>¿Quién nos atropella?</i>	
Negro	<i>Mechora, rey de Sabá²⁶¹,</i> <i>guan guan guá,</i> <i>morenica de Sofalá²⁶².</i>	
Pastor 2. ^o	<i>¡Hi, hi, hi!</i> <i>¡Qué rey tan fuera de aquí</i> <i>hoy nos ha venido acá!</i>	10
Pastor 1. ^o	<i>¡ Ha, ha, ha!</i>	
Negro	<i>¿Ríe la pastora?</i>	
Pastor 2. ^o	<i>Sí</i>	
Negro	<i>Paparico²⁶³, poco a poco,</i> <i>que samo enfadado ya.</i>	15
Pastor 1. ^o	<i>¡Ha, ha, ha!</i>	
Negro	<i>Entra, primo.</i>	
Pastor 2. ^o	<i>¡Fuera allá!</i> <i>No piense el Niño que es coco</i> <i>el rey que a adorallo va.</i>	20
Pastor 1. ^o	<i>Hormiguero, y no en estío,</i> <i>negros hacen al portal.</i>	

²⁶⁰ *Postillón*: 'Mozo que iba a caballo, bien delante de las postas para guiar a los caminantes, bien delante de un tiro para conducir al ganado' (DRAE). Dans ce cas, 'adelantado', 'anuncio'.

²⁶¹ Royaume de Saba ou de Sabá, royaume très riche, au sud de la Péninsule d'Arabie.

²⁶² *Morenica de Zofalá* : « Sofalá era colonia portuguesa en la costa de Mozambique ». (Jammes, *Letrillas*, p. 182).

²⁶³ *Paparico* : « diminutivo de "páparo", 'aldeano', 'hombre simple y rústico' ». (Jammes, *Letrillas*, p. 182).

Negro	Hormiga sá, juro a tal, hormiga, ma non vacío.	25
Pastor 2.º	¿Qué traéis?	
Negro	La reia mío incienso ofrece sagrado.	
Pastor 1.º	Humo, al fin, el humo ha dado.	
Negro	Sá de Dios, al fin, presente.	
Pastor 1.º	¿Qué gente, Pascual, qué gente? ¿Qué polvareda es aquella?	30
Pastor 2.º	La Astrología de oriente, cuyo postillón luciente es una estrella ²⁶⁴ .	

Nous sommes face à un *villancico* avec une structure quelque peu inhabituelle, puisqu'il a une tête de vingt vers et une strophe de huit, selon la disposition des meilleurs témoignages, ce qui nous montre l'importance du caractère polychoral de ces compositions-là et son écriture pensée pour être mise en musique. Dans ce cas, nous avons trois voix : deux bergers et un Noir, mais nous croyons qu'il est bien clair que Góngora réfléchissait sur comment faciliter et préfixer la structure musicale, ce qui démontre, encore une fois, que le poète avait des connaissances musicales et qu'il participait à la transformation des *villancicos* en musique.

3.12. « *La vidriera mejor* »

Villancico à la Purification, I, représenté le 2 février de 1616. Le manuscrit Chacón l'introduit avec l'épigraphe « Madrigal. De la Purificación de Nuestra Señora ²⁶⁵ ».

DE LA PURIFICACIÓN DE NUESTRA SEÑORA

La vidriera mejor en sus brazos de cristal entra al Sol hoy celestial en la capilla mayor; a cuyo resplandor, sin que más luz espere, Simeón fénix arde y cisne muere.	5
--	---

²⁶⁴ Variation : Jammes, *Letrillas*, p. 183 : v. 20 : *adoralle*.

²⁶⁵ T. I, p. 130.

Il est défini dans beaucoup de témoignages comme « madrigal », même dans le manuscrit Chacón. Néanmoins, comme nous allons le voir, il ne possède pas la structure de ce genre de compositions. En réalité, il s'agit d'une brève composition en sept vers : 8a / 8b / 8b / 8a / 7a / 7c / 11c. Le schème métrique et la structure ne suivent aucune tradition de la poésie espagnole, sauf dans le cas de quelques estribillos que nous pouvons trouver dans des *letrillas*. Il est peu fréquent de mélanger des vers heptasyllabes avec des octosyllabes, puisque cela est, normalement, anti-métrique. Donc, d'un point de vue rythmique, cela va supposer un véritable défi, car ce devait être un *villancico* avec un important accompagnement musical. Il est dommage de ne pas disposer de la partition que Juan Risco composa pour ce poème-là, puisqu'elle devrait être tout un spectacle de répétition des vers avec différentes voix.

Le terme « *madrigal* » implique différents concepts. Il est d'origine italienne, mais au XVI^e siècle il commence à désigner un type de composition poétique dans laquelle alternaient des vers heptasyllabes et hendécasyllabes avec une rime consonante, comme c'est le cas du célèbre « Ojos claros, serenos » de Gutierre de Cetina. Le sujet habituel des madrigaux poétiques est l'amour. Góngora, selon le manuscrit Chacón, qualifia de madrigal seulement cinq de ses compositions : celle que nous analysons (« La vidriera mejor »), de 1615; « Tres violas del cielo » (*En la muerte de tres hijas del duque de Feria*), aussi de cette année; « La bella Lira muda yace ahora » (*Inscripción para el sepulcro de doña María de Lyra, natural de Toledo*), de 1620; « Las duras cerdas que vistió celoso » (*A la serenísima infanta María, de un jabalí que mató en Aranjuez*), de 1625; et « El líquido cristal que hoy desta fuente » (*Madrigal para la inscripción de la fuente de quien dijo Garcilaso « En medio del invienro », etc.*), de 1626.

Ce qui nous surprend, en premier lieu, c'est que toutes les compositions définies comme « madrigaux » correspondent à la dernière étape de la vie et de la création du poète Andalou, à partir de 1615, et qu'elles restent peu fréquentes dans sa production. Deuxièmement, les quatre poèmes se caractérisent par leur brièveté (ils ont respectivement sept, sept, quinze et huit vers). Puis, l'aspect thématique est aussi surprenant : l'un est religieux, deux autres pourraient être considérés comme funèbres, l'un est héroïque et le dernier entrerait dans le sous-genre de l'inscription (c'est-à-dire, pour être gravée sur la pierre, avec le topique lieu commun de l'invocation à celui qui marche pour qu'il s'arrête

et regarde le monument, ce qui est le propre de la poésie funèbre gongorine). Le dernier aspect que nous voulons aborder est celui de la métrique : dans quatre de ces cas, il s'agit de compositions qui mélangent les vers heptasyllabes et hendécasyllabes; le premier seulement, qui est celui que nous analysons, est différent, avec trois octosyllabes, deux heptasyllabes et un hendécasyllabe.

La conclusion, de notre point de vue, est que Góngora utilise le terme « madrigal » avec une conception musicale et non poétique. Et, dans cette perspective, nous citons :

El término madrigal, que significa *rebaño*, en su origen era un canto poético utilizado en Italia en el siglo XIV. Los primeros madrigales eran muy sencillos, con estrofas de dos o tres versos y un *ritornello* final de uno o dos versos. Casi todos los madrigales conservados son a dos voces, donde la voz superior estaba bastante ornamentada, mientras que la voz inferior era más sencilla. Este tipo de madrigal fue desapareciendo a mitad del siglo XV.

En el siglo XVI, el término madrigal se aplicaba a la musicalización de los poemas profanos, frecuentemente de *Petrarca*, y compuestos a 3 y 4 voces. Venecia fue el centro de producción de madrigales, donde el compositor Willaert fue foco de imitación.

A partir de este momento, se produjeron notables cambios en el madrigal. De las cuatro voces originarias se pasó a seis, sobre todo por medio de Palestrina, Orlando di Lasso y A. Gabrieli. Posteriormente se produce una evolución hacia el estilo concertado de la mano de Monteverdi.

Es muy difícil establecer la forma del madrigal, sobre todo por la dependencia de éste sobre el texto. Frecuentemente, el madrigal presenta la misma forma del motete. Se podría decir que son prácticamente la misma forma, solo diferenciándose en el carácter religioso de los textos del motete y del carácter profano de los textos madrigalescos. Esta forma común significa que cada frase del texto posee un desarrollo unas veces *polifónico* y otras *homofónico*.

La forma del madrigal es muy variable según las diferentes épocas y según los textos utilizados. Pero si hay que destacar un rasgo que le caracteriza es la frecuente repetición del último verso, confiriéndole un final formalmente más coherente. En España se utilizaron formas musicales muy afines al Madrigal, a saber, como la *villanesca*, el *romance*, el *soneto*, la *ensalada*, entre otras²⁶⁶.

La datation de ce poème-là a aussi été discutée, puisque dans le manuscrit Rennert il est daté de 1617, comme dit Amalia de Paz :

Aunque es notable que el manuscrito Rennert señale que el segundo se cantó en la catedral de Córdoba en la Purificación —es decir, el 2 de febrero— de 1616, y posponga a la misma fiesta de 1617 el pseudomadrigal²⁶⁷.

Ce qui est exprimé dans le poème est décrit magistralement par José María Micó, et nous nous contenterons de le citer :

²⁶⁶ En ligne dans <<http://www.melomanos.com/la-musica/formas-musicales/el-madrigal/>> (consultado el 15-4-19). Nous trouvons des madrigaux, spécialement en latin, avec des partitions dans <<https://web.archive.org/web/20060626002810/http://www.jpj.dk/coppini.htm>>.

²⁶⁷ Amelia de Paz, « Góngora en entredicho, o la superstición del *codex optimum* », dans *El poeta Soledad*, éd. cit., p. 62.

El poema recrea el momento en el que María, conforme a la ley de Moisés, presenta a su hijo en el templo (Lucas, 2, 25-35)[...]. La fecha es muy significativa dentro y fuera de la producción de Góngora: por una parte, los siete versos que siguen pertenecen a un nutrido ciclo de letrillas compuesto para las fiestas de Navidad de 1615-1616; por otra, en los últimos meses de 1614 se desató una contienda religiosa en torno a la Inmaculada Concepción. La disputa, surgida casi simultáneamente en diversos lugares de Andalucía, rebasó pronto los cauces doctrinales, avivó la literatura mariana y acabó generando una pequeña moda poética en la que los escritores —aun los menos dados a los versos religiosos— tomaron el partido de la Virgen [...]; el mismo Góngora participó con un soneto en una de aquellas justas reivindicatorias («Si ociosa no, asistió Naturaleza», M 328). Buena parte de los numerosísimos poemas barrocos a la Concepción data de aquellos años [...].

Pero el texto que sigue plantea otros problemas: por ejemplo, no se trata de un madrigal, porque los cuatro primeros versos son octosílabos y forman una redondilla, rematada, eso sí, con un verso heptasílabo de enlace y un pareado formado por un verso de siete sílabas y otro de once: *8a 8b 8b 8a 7a 7c 11c*. Lo raro, más que la combinación de tales versos, frecuente en letrillas y romances, es que el remate no tiene la función de un estribillo. [...] Solo Chacón lo recoge entre las canciones sacras, precisando su condición de *madrigal* (más por su brevedad y por su carácter *cantabile*, pienso, que por su métrica); pero los demás testimonios antiguos, manuscritos o impresos, lo dan entre las letrillas sacras (cuyos hábitos estróficos tampoco cumple) y siempre junto a la que comienza «Oh qué verás, Carillejo», también dedicada a la Purificación de Nuestra Señora. Lo cierto es que ambos poemas, musicados por Juan Risco, se cantaron juntos el día 2 de febrero de 1616 en la catedral de Córdoba, cerrando un ciclo iniciado con las letrillas dedicadas al Nacimiento (cfr. R. Jammes, éd., *Letrillas*, pág. 164, y M. Querol, *Cancionero musical de Góngora*, págs. 16-17 y 47).

[...] Con todo, pienso que Góngora logra aportar un elemento original al aplicar la imagen —exclusiva del misterio de la Concepción— al momento de la Presentación en el templo; es el hermoso concepto de la redondilla: el Niño Dios entra en brazos de la Virgen como el sol a través de la vidriera²⁶⁸.

Le problème réside dans l'apparition d'un nouveau terme : « *madrigal* ». Nous ne sommes pas face à un *villancico* à la façon traditionnelle hispanique, soit une *letrilla* ou un *romance* avec refrain, mais Góngora nous dirige vers une tradition différente : la tradition l'italienne.

3.13. « ¡Oh, qué verás, Carillejo! »

Il s'agit d'un *villancico* pour la Purification, II, représenté le 2 février de 1616.

A LA PURIFICACIÓN DE NUESTRA SEÑORA

Bras — Carillejo

Bras	<i>Oh, qué verás, Carillejo, hoy en el templo!</i>
Carillejo	<i>¿Qué, Bras?</i>
Bras	<i>Corre, vuela, calla, y verás cómo en las manos de un viejo</i>

²⁶⁸ José María Micó, dans <<https://www.upf.edu/todogongora/poesia/madrigales/291/comentario>>.

<p><i>pone hoy franca</i>²⁶⁹ <i>la Palomica blanca,</i> <i>que pone, que pare,</i> <i>que pare como Virgen</i>²⁷⁰, <i>que pone como Madre.</i></p>	5
<p>Subamos, Carillo, arriba, subamos donde ya asoma la deseada paloma con el ramo de la oliva²⁷¹; la esperanza siempre viva de Simeón hoy la aguarda, dejándose, su edad tarda, aun la del Fénix atrás. <i>Corre, vuela, calla, y verás</i> <i>cómo en las manos de un viejo</i></p>	10 15
<p><i>pone hoy franca</i> <i>la Palomica blanca,</i> <i>que pone, que pare,</i> <i>que pare como Virgen,</i> <i>que pone como Madre.</i></p>	20
<p>Entre uno y otro gemido del legal ofrecimiento, escucha el final acento de aquel cisne encanecido: «Ya, Señor, ya me despido de mi vida con quietud, pues he visto tu salud, y la nuestra mucho más». <i>Corre, vuela, calla, y verás</i> <i>cómo en las manos de un viejos</i></p>	25 30
<p><i>pone hoy franca</i> <i>la Palomica blanca,</i> <i>que pone, que pare,</i> <i>que pare como Virgen,</i> <i>que pone como Madre.</i></p>	35

²⁶⁹ *Pone hoy franca* : « modificando ligeramente el texto de Lucas, Góngora dice que la Virgen María pone generosamente (“franca”) al niño Jesús en los brazos del viejo Simeón. Luego juega con el doble sentido de *poner* (“poner huevos”, o sea ‘parir’), en relación con la metáfora de la paloma. Es curiosa la asociación de ideas que le llevó a llamar “paloma” a la que las ofrecía ». (Jammes, *Letrillas*, p. 184).

²⁷⁰ *Que pare como Virgen*. « Se esperaría “que pare como madre”, pero Góngora transtrueca los términos para poner de relieve el dogma de la Virgen-madre » (Jammes, *Letrillas*, p. 184).

²⁷¹ « Alude a la paloma que volvió al arca de Noé con un ramo de oliva (*Génes.*, VIII). Aquí la paloma es la Virgen, y el ramo de oliva Cristo ». (Jammes, *Letrillas*, p. 184).

Il s'agit d'un nouveau *villancico* construit sur un dialogue à deux voix. Dans ce cas, les personnages sont Bras et Carillo ou Carillejo, deux bergers, sur lesquels Robert Jammes dit :

«Y como se cumplieron los días de la purificación de ella conforme a la ley de Moisés, le trajeron a Jerusalem para presentarle al Señor, ...y para dar la ofrenda, conforme a lo que está dicho en la ley del Señor: un par de tórtolas o dos palominos.. Y he aquí, había un hombre en Jerusalem, llamado Simeón, y este hombre, justo y pío, esperaba la consolación de Isarael: y el Espíritu Santo era sobre él. Y había recibido respuesta del Espíritu Santo, que no vería la muerte antes que viese al Cristo del Señor. Y vino por Espíritu al templo. Y cuando metieron al niño Jesús sus padres en el templo, para hacer con él, conforme a la costumbre de la ley, entonces él le tomó en sus brazos y bendijo a Dios, y dijo:

—Ahora despides, Señor, a tu siervo, conforme a tus palabras, en paz; porque han visto mis ojos tu salvación, la cual ha aparejado en presencia de todos los pueblos». (Lucas, 2).

A este episodio evangélico le falta el sabor popular de la tradición navideña, y no pudo inspirarle a Góngora más que conceptos complicados y fríos. Los personajes tienen más de teólogos que de pastores, y no les queda nada de la gracia pintoresca que se encuentra en algunas de las letrillas precedentes²⁷².

²⁷² Jammes, *Letrillas*, p. 183.

Chapitre 11. Quelques réflexions finales sur la musicalité des poèmes

Pour finir, et avant de proposer nos conclusions, nous voulons analyser brièvement la musicalité des *villancicos* que nous venons de citer, en essayant de répondre aux questions suivantes: « D'où provient la musicalité des vers? Quelle est la relation entre le texte et la musique? »

En premier lieu, tout lecteur de la poésie de Góngora, même s'il n'est qu'un lecteur « amateur », va percevoir le rythme de cette dernière. Il nous semble que ceci fut le principal intérêt porté par les parnassiens français à la poésie gongorine, lesquels, même s'ils ne comprenaient pas le contenu, pouvaient apprécier sa sonorité et sa richesse rythmique. Aucun poète européen n'a compris comme Góngora que le rythme que la poésie de Pétrarque apportait pouvait être exploité au maximum, simplement par l'intensification des ressources que le poète italien avait recueilli dans sa poésie et que ses imitateurs Italiens, Espagnols, Portugais ou Français avaient développé : avec les concepts, les métaphores, les anaphores, les épanadiploses, les bimembrations, ou les corrélations, parmi d'autres. Mais, de même, aucun poète hispanique n'avait combiné cette nouvelle poésie avec la poésie traditionnelle espagnole et, plus particulièrement, avec le vers octosyllabe. Góngora étudie, en premier lieu, les vers octosyllabes et les *romances*, qu'il composait en pensant à leur mélodie, puisqu'il savait qu'ils allaient être chantés. Ensuite, presque en même temps, il fit de la poésie de type italien un « moule » dans lequel intégrer ses propositions, et personne comme lui fut capable de combiner deux rythmes aussi différents que l'octosyllabe et l'hendécasyllabe.

S'il y a quelque chose que ces cycles de *villancicos* chantés et composés pour la Cathédrale de Cordoue en 1609 (Corpus) et en 1615-1616 (Noël et Purification) peuvent nous montrer, c'est que Góngora fut capable de surmonter les rythmes établis par les traditions populaires (*romances*) et savantes (pétrarquisme) pour les fusionner et les subvertir dans un concept qui a été toute une nouveauté dans le rythme poétique et qui, évidemment, faisait allusion à un concept différent de la musique de l'époque et essayait de se « rythmer » avec elle.

Mais, en tout cas, ce n'était pas quelque chose de nouveau. Il avait essayé de faire de même avec les *romances*, où l'inclusion d'éléments lyriques permettait que le refrain en

finisse complètement avec le rythme octosyllabe. Ainsi nous pouvons le voir dans une de ses premières compositions, « Ciego que apuntas y atinas » (1580), dont le refrain (« *déjame en paz, Amor tirano, / déjame en paz* », avec un vers éneasyllabe et un autre hexasyllabe) ne s'ajustait à aucun schéma rythmique de l'époque. Mais la mise en musique permettait de nombreuses libertés, et Góngora était très conscient que celle-ci était la meilleure façon de diffuser ses compositions. La première et principale de ces libertés consistait à laisser chaque syllabe être représentée par une note musicale, tout en jouant avec les mélismes, qui permettait d'allonger une syllabe à souhait.

Quand Góngora commence, à partir de 1582, à composer des poèmes « à l'italienne », principalement des sonnets, il travaille le rythme de l'hendécasyllabe jusqu'à être capable de réduire son sens traditionnel. Le vers « en tierra, el humo, en polvo, en sombra, en nada », n'a pas moins de quinze syllabes (si nous comptons les virgules et la pause obligatoire au milieu) ; mais le poète le réduit à onze syllabes pour en faire un hendécasyllabe canonique dans le sonnet « *Mientras por competir con tu cabello* », de 1582. Dans ce cas, il s'agit de conduire le lecteur ou celui qui récite à ce néant final depuis lequel nous pouvons expliquer tout le sonnet. Il s'agissait, donc, d'un jeu conceptuel, magistralement élaboré. Nous pouvons voir, ainsi, comment Góngora jouait avec le rythme et le langage pour réussir à composer le poème qu'il désirait, ce qui va être essentiel pour comprendre les poèmes mis en musique.

De cette façon, ce que nous trouvons dans ces *villancicos* est ce qui contrevient à la tradition rythmique. Góngora a tout appris à propos de la tradition, hispanique ou italienne, mais il a été capable de la surmonter. Si nous comparons la variété rythmique de Garcilaso de la Vega avec celle du poète Andalou, nous pourrions observer une énorme richesse chez ce dernier, face à la monocorde limitation chromatique et rythmique du poète castillan.

Il serait impossible de comprendre ces compositions-là sans percevoir les transferts entre deux cultures poétiques aussi différentes que la traditionnelle hispanique et celle provenant d'Italie, et les profonds changements musicaux qui se produisirent dans les premières années du XVII^e siècle. Mais, malheureusement, c'est exactement ce qui s'est produit : la critique gongorine n'a pas prêté attention à ces circonstances, et, ainsi, le sens poétique des mêmes ne pouvait pas être compris.

Si nous centrons notre attention sur les *villancicos* des cycles de 1609 et 1615-1616, ce que nous pouvons observer c'est que Góngora est en train de mener une bataille pour atteindre l'autonomie du langage poétique. Sur une base de « coplas » octosyllabes, normalement de chant alterné, le poète introduit des refrains polymétriques, où le rythme poétique va céder son protagonisme à l'habileté du maître de chapelle, qui, dans sa mise en musique, va être capable de combiner des vers de différente durée en élargissant la notation de chaque syllabe et en alternant son timbre. Avec le premier *villancico*, « *Mañana sa Corpus Christa* » (8,4, 8, 8, 9, 8, 8, 8, 8, 4, 6, 6, 6, 6, 10, 4, 10, 4), nous voyons précisément ceci. D'autres fois, il va combiner des vers octosyllabes avec des vers de cinq syllabes, qui, de toute façon, ne sont pas très faciles à ajuster rythmiquement. Et, dans d'autres compositions, les différentes langues spécifiques qu'il va utiliser, comme celles des Noirs ou des Portugais, va devenir l'élément permettant de faire des jeux musicaux.

Évidemment, cette asymétrie rythmique et métrique va affecter en grande mesure la lecture de ces vers qui, comme le dit Jammes et le répètent les rares critiques qui ont étudié ces compositions-là, ne sont pas de grande qualité, en particulier si nous les comparons avec les autres poèmes de Góngora. Mais, de même, ces réflexions n'ont aucun sens, puisque ces *villancicos* ne peuvent pas être considérés sans la musique, car ils furent écrits pour être mis en chant. Un autre aspect est celui du contenu, qui a été méprisé fréquemment ou, au contraire, exalté sans aucune justification.

Au moment d'aborder ces poèmes appartenant aux cycles de 1609 et 1615-1616, nous devons toujours considérer le fait qu'ils furent composés pour être mis en musique. Et nous devons, donc, nous demander comment Góngora a pris en compte cette circonstance et s'il a écrit les poèmes en pensant à leur mise en musique. Pour faire cela, nous devrions pouvoir compter sur les partitions de ces poèmes, mis en musique par le maître Risco et le maître Cirera, mais, malheureusement, nous ne disposons que de celles du poème « *¿A qué nos convidas, Bras?* », que nous avons déjà analysées dans ce travail. Mais, y a-t'il des éléments de cette analyse qui pourraient s'extrapoler aux autres poèmes, et qui nous aideraient à voir comment la musicalité s'exprime dans ces compositions-là?

1. Les refrains comme éléments créateurs du rythme et la sonorité

En premier lieu, dans la description des éléments qui vont contribuer à la mise en musique de ces textes, nous pouvons mentionner la présence de refrains, parfois avec des mots qui n'ont aucun sens et dont la seule fonction est de permettre de créer une sonorité comique quand ils vont être répétés. Ceci est le cas du premier poème, « *Mañana sa Corpus Christa* » (cycle de 1609), dans lequel nous voyons répété plusieurs fois le mot « *zambambú* », qui ne correspond à aucun signifiant connu.

Dans le poème « *A la dina dana dina, la dina dana* » (1609) nous trouvons ce genre de refrain avec des mots qui n'ont pas de portée sémantique, mais qui ont pour seule fonction de créer un rythme et une sonorité grâce à leur répétition. Ainsi, le refrain de ce poème est le suivant :

A la dina dana dina, la dina dana,
vuelta zoberana.
A la dana dina dana, la dana dina,
mudanza divina.

Nous observons la répétition de « *dina dana* » dans différents moments du poème. En tout cas, comme la partition de ce poème-là, sûrement mis en musique par le maître Cirera, n'a pas été conservée, nous sommes réduits à des hypothèses, et nous ne savons pas, donc, si seulement les mots « *dina dana* » étaient répétés ou, au contraire, tout le refrain. Mais ce que nous pouvons savoir est que ces mots-là n'ont pas de sens réel et que leur fonction est rythmique, en créant une sonorité grâce à la répétition qui va aider à la construction de la musique à partir de ce texte-là.

Le poème « *Al gualete, hejo* » (1615-1616) a une multitude d'éléments dénués de sens dont la seule fonction est de créer un rythme et une sonorité, qui vont aider à la mise en musique. Le refrain, « *Al gualete, hejo / del senior Alá, / ha, ha, ha* », contient des éléments purement rythmiques, comme ce « *ha, ha, ha* », qui s'apparente à un rire.

Parfois, les refrains comportent des mots dans d'autres langues, d'autres dialectes ou dans un argot spécifique, comme dans le cas du poème « *¿A qué tangem em Castella?* » (1615-1616), où un des personnages est nommé comme « Portugais » et parle, donc, dans une langue qui est un mélange d'Espagnol et de Portugais. Le refrain de ce poème, « *¿A*

que tangem em Castella? / A maitines » est, en plus, sous forme de dialogue, ce qui va grandement contribuer à la création de la sonorité du poème.

Le poème « *¡Oh qué vimo, Mangalena* » (1615-1616) va répéter ce schéma-là, avec un dialogue entre deux esclaves Noirs qui parlent un espagnol plein de particularités et avec une prononciation très spéciale. Dans ce cas, nous trouvons la répétition de mots qui n'ont pas de sens, comme « *Elamú, calambú, cambú / elamú* », qui riment entre eux. Cela va créer, évidemment, une sonorité très profonde, en simplifiant clairement la mise en musique du poème. Nous trouvons plusieurs éléments qui peuvent servir de refrain, comme la phrase initiale « *¡Oh, qué vimo, Mangalena!* » ou sa version plus courte, « *¡Oh, qué vimo!* ».

Puis, le poème, « *¿Qué gente, Pascual, qué gente?* » (1615-1616), un dialogue entre deux bergers et un homme noir, fonctionne d'une façon similaire. Nous n'avons pas un seul élément qui crée le refrain, mais plusieurs qui, dans la mise en musique du poème, pourraient être répétés pour créer un rythme et une sonorité particulières. Ceci est le cas d'interjections comme « *¡Ha, ha, ha!* » ou de réponses sous forme de dialogue comme « *¡Fuera allá!* ».

D'autre part, dans le poème « *El pan que veis, soberano* » (1609), le refrain n'est pas composé par des mots sans sens, mais par les vers suivants :

*El pan que veis, soberano,
un solo es grano,
en tierra virgen nacido,
que molido
sin fracción en el madero,
se da entero
adonde más dividido.*

Nous pouvons voir comment les vers octosyllabes sont suivis par des vers de cinq et quatre syllabes. Il n'y a pas, donc, de régularité rythmique. Le fait que des vers plus longs soient intercalés avec des vers plus courts va aider à créer un rythme avec la répétition chantée du refrain. De même, les vers riment par pairs : en « -ano » pour les deux premiers, en « -ido » après et en « -ero » pour ceux qui suivent, et, pour finir, avec un seul vers octosyllabe en « -ido ».

Pour le poème « *¿Qué comes, hombre?* » (1609), nous allons trouver une situation très similaire : le refrain qui est répété a un sens, et il s'agit, dans ce cas-là, d'un dialogue, que l'on retrouve à plusieurs moments du texte. Nous pouvons seulement deviner que, probablement, ce refrain était repris plus d'une fois à chaque occasion, puisqu'il s'agit de l'élément principal dans la création de cette sonorité et dans la mise en musique du texte. De même, pour le poème « *Oveja perdida, ven* » (1609) il va se produire la même chose, mais, cette fois-ci, le refrain est chargé d'un fort sens religieux :

*Oveja perdida, ven
sobre mis hombros, que hoy
no solo tu pastor soy,
sino tu pasto también.*

Nous pouvons voir que, contrairement à ce que quelques critiques ont insinué, il y a des poèmes dans ces deux cycles qui ont une véritable valeur, poétique ou théologique. Avec la répétition de ces vers-là sous forme de refrain (et, sûrement, selon ce que nous pouvons déduire à partir de la partition de « *¿A qué nos convidas, Bras?* », la seule que nous conservons, cette répétition se faisait plus de fois que dans le texte écrit), le message transmis était plus clair pour les paroissiens. Même si la musique polyphonique était parfois un peu « confuse », puisque les voix se mélangeaient entre elles et se confondaient, la répétition du refrain permettait de faire comprendre ce message.

De même, un cas similaire est celui du poème « *Alma niña, ¿quiere di* » (1609), dans lequel le refrain contient le message religieux et se répète sous une forme plus courte (« *Ay, Dios, ¿qué comí, / que me sabe así?* ») plusieurs fois au long du poème. Encore, pour le poème « *Cuando toquen a los maitines* » (1615-1616), nous trouvons la même circonstance. Mais, s'agissant d'un poème sous forme de dialogue, avec deux voix (nommées, simplement, « 1 » et « 2 »), le jeu polyphonique serait encore plus accusé.

Dans le poème « *¿Cuál podréis, Judea, decir* » (1615-1616), nous pouvons voir le même cas : le refrain va avoir, surtout, un sens religieux. Il s'agit d'un poème qui a une partie sous forme de dialogue, et la voix « 1 » va être celle qui répète le refrain. Il reste à interroger si, dans la forme musicale, une seule voix ou si plusieurs répétaient ces vers-là, mais nous ne pouvons que proposer des hypothèses. De même, nous avons le poème « *Esta*

noche un Amor nace » (1615-1616), qui commence avec le refrain, ce qui est vraiment fréquent. À nouveau, ce refrain va être rempli d'un sens religieux.

D'autre part, même dans les refrains qui ont un fort contenu religieux et qui ne sont pas simplement formés par des mots dépourvus de sens, nous trouvons des répétitions dont la seule fonction est rythmique, pour aider à la mise en musique du poème. Ceci est le cas de « *No solo el campo nevado* » (1615-1616), où nous trouvons plusieurs éléments qui peuvent servir de refrain et être répétés tout au long de la composition musicale. En premier lieu, nous avons « *Pisaré yo el polvico / menudico; / pisaré yo el polvó; / y el prado no* », avec le mot « *menudico* » qui peut avoir cette fonction de création de la sonorité. Et, puis, nous avons « *Támaraz, que zon miel y otro, / támaraz, que zon oro y miel* », avec la présence de la /z/ pour remplacer le /s/ orthodoxe et qui peut créer une certaine ambiance comique. Et, puisque ce poème est très long, avec plus de quatre-vingt vers, nous trouvons encore un autre élément qui sert de refrain: « *¿Qué diremos del clavel / que nos da el heno? / Mucho hay que digamos de él / mucho y bueno* ». La présence de plusieurs refrains, alors que normalement nous n'en trouvons qu'un par poème, peut s'expliquer par le fait qu'il s'agit d'une composition très longue, encore plus quand elle était mise en musique, et il fallait, donc, s'assurer l'attention du public.

Le poème « *¡Cuántos silbos, cuántas voces* » (1615-1616) a, comme dans le cas que nous venons de voir, plusieurs refrains. D'une part, nous avons un refrain polyphonique sous forme de dialogue :

- 1 *¿Qué buscáis, los ganaderos?*
2 *Uno, ay, niño, que su cuna
 los brazos son, de la luna,
 si duermen sus dos luceros.*

Ce refrain, comme nous pouvons le voir, est plein de sens et, répété sous forme de dialogue, avec au moins deux voix intercalées, va produire une sonorité très intéressante. Nous avons ensuite un deuxième refrain, aussi sous forme de dialogue :

- 1 *Pediros albricias puedo.*
2 *¿De qué, Gil?*
1 *Que dormir vi al niño.* *No deis más paso,*

Comme nous pouvons le voir, le refrain a un sens, mais inclut la répétition de « queditico », un mot sous forme de diminutif qui va contribuer à cette création de la sonorité de la forme chantée.

Le cas de « *Ven al portal, Mingo, ven* » (1615-1616), étant une composition beaucoup plus courte, est similaire: nous avons un refrain qui a un sens, qui est religieux et qui contient des éléments comme la ville de Bethléem, mais le nom choisi, « Mingo », a, en espagnol, une sonorité comique qui va contribuer à cette mise en musique du texte.

Puis, le poème « *Oh, qué verás, Carrillejo* », sous forme de dialogue entre les personnages Bras (nous pouvons nous demander s'il s'agit du même « Bras » que celui de « *¿A qué nos convidas, Bras?* ») et Carrillejo, avec un long refrain qui est répété plusieurs fois au long du texte :

Corre, vuela, calla, y verás
 cómo en las manos de un viejo
 pone hoy franca
 la Palomica blanca,
 que pone, que pare,
 que pare como Virgen,
 que pone como Madre.

Comme nous pouvons le voir, il s'agit d'un refrain qui a un contenu religieux, mais qui inclut quelques éléments avec une fonction rythmique comme « Palomica », un diminutif.

D'autre part, c'est parfois le texte lui-même du poème va nous donner des clés pour nous donner une idée de la mise en musique, même si la partition n'a pas été conservée. Ceci est le cas de « *Niño, si por lo que tienes* » (1615-1616), où nous comptons avec la présence de deux voix, nommées « 1 » et « 2 », et d'une troisième, le « Coro », c'est-à-dire, le chœur. Et ce chœur va répéter, justement, le refrain : « *Y todos, amén, amén* », qui, avec ce mot, « amén », nous ramène, inévitablement, à la dynamique de la messe catholique.

En revanche, les possibilités de mise en musique de la composition, qualifiée de « madrigal », « La vidriera mejor » (1615-1616), restent obscures. Il serait très intéressant de pouvoir voir ces partitions-là, mais, comme cela demeure impossible, puisque ces partitions n'ont pas été conservées, nous ne pouvons que poser des hypothèses. Ce poème est vraiment très court, avec seulement sept vers, et ne nous trouvons pas d'éléments qui, chantés, pourraient être répétés, en créant un refrain.

2. *Éléments rythmiques et sonores*

Comme nous l'avons vu précédemment, un des éléments principaux pour la création de la sonorité dans ces poèmes (appartenant aux compositions que Góngora a écrites pour les cycles paraliturgiques qui ont lieu dans la Cathédrale de Cordoue en 1609 et en 1615-1616) sont les refrains, mais nous pouvons en signaler d'autres. D'un côté, nous avons déjà parlé de l'importance des mots dépourvus de sens, dont la fonction est de créer un certain rythme, et des langages qui ne correspondent pas à l'Espagnol « standard », comme la langue des Noirs ou des Portugais. Mais, quels sont les autres éléments qui vont aider à la mise en musique de ces poèmes-là ?

Brièvement, nous pouvons dire que la polyphonie présente dans beaucoup de ces poèmes, qui se composent sous forme de dialogue entre deux ou plus personnages, va être fondamentale. Comme nous l'avons vu tout au long de ce travail, la polychoralité et la polyphonie étaient des éléments fondamentaux dans la musique du Siècle d'Or. Le fait que ces poèmes soient présentés sous forme de dialogue n'est pas anodin. Nous devons toujours penser que Góngora n'écrivait pas ses poèmes pour une lecture silencieuse, mais pour être chantés, et ce dans des circonstances particulières : ces poèmes furent écrits pour être chantés dans différents moments du cycle paraliturgique, et pour être chantés au sein de l'Église, plus spécifiquement, de la Cathédrale de Cordoue.

Par conséquent, le fait que ces poèmes se présentent sous forme de dialogue va aider énormément à la construction de la sonorité et à la mise en musique, puisque la musique de l'époque était polychorale et polyphonique. Le seul fait qu'il y ait plusieurs voix qui s'intercalent, se mélangent et se répondent les unes aux autres va créer un rythme, une sonorité très particulière et, à la fois, très propre à cette époque. Mais ce que nous ne pouvons affirmer sans les partitions est le nombre de fois où les interpellations de ces

dialogues-là étaient répétées. Probablement, chaque réplique était répétée plus d'une fois, mais nous ne pouvons pas l'assurer.

Pour conclure, nous devons répéter que Góngora ne composa pas ces poèmes sans dessein : il était constamment conscient du fait qu'ils allaient être mis en musique, et il disposa donc les éléments de manière à ce qu'un certain rythme, une certaine sonorité, se produisent. Et, logiquement, cela va aider énormément à la mise en musique des poèmes, dans laquelle, selon ce que nous pouvons deviner, le poète Andalou intervenait. Ses connaissances musicales, acquises pendant ses études à l'Université de Salamanque et à travers le contact avec le maître de chapelle de la Cathédral de Cordoue, parmi d'autres, vont aider le poète à écrire des poèmes « faciles » à mettre en musique, dans lesquels le rythme se détache des mots qui composent les vers.

Conclusion

Les meilleurs éditeurs de Góngora, Robert Jammes et Antonio Carreira, n'ont pas compris les enjeux de la série de *villancicos* destinés à être chantés dans la Cathédrale de Cordoue. Le mépris constant de Jammes face à ces compositions n'est pas fondé, puisqu'il n'a pas compris l'objectif gongorin. Mais même les rares critiques qui se sont intéressés à la poésie religieuse de don Luis n'ont pas réussi à comprendre ce qu'impliquaient la fête et la représentation para-théâtrale. Jammes critique dans certains cas le manque de contenu théologique et, dans d'autres, l'excessive présence de celui-ci. De plus, les critiques qui ont abordé cette poésie depuis des perspectives dogmatiques sont allés jusqu'à concevoir un Góngora « mystique ». Cela est dû au fait que depuis le dogmatisme religieux comme depuis l'anti-dogmatisme antireligieux, une série de préjugés ont empêché l'interprétation de ces poèmes, qui ne peuvent être considérés sans la musique, puisqu'ils furent conçus dans un monde musical et n'avaient pas de sens en dehors d'elle.

Mais s'il y a quelque chose que ces poèmes apportent à la trajectoire poétique de leur auteur, c'est le pas en avant très significatif en ce qui concerne l'indépendance du mot, l'autonomie du langage poétique et, logiquement, la séparation du signifiant de son sens précédent, arbitraire et communément accepté. Cela constitue le fait avant-gardiste et avant la lettre dont nous avons déjà parlé.

Malheureusement, nous ne conservons aucune des partitions de ces deux cycles de la Cathédrale de Cordoue composées par Juan Risco, mais nous conservons celle de Cirera à partir d'un *villancico* composé par Góngora en 1609, « *¿A qué nos convidas Bras?* ». Cela nous permet de voir comment ces compositions-là étaient chantées, et quelle était l'importance du texte et de la musique. De même, nous conservons d'autres partitions de *romances*, comme celle de *A la rama de un verde mirto* que nous avons analysé dans ce travail, ce qui nous permet de comparer le rythme binaire de ceux-ci, et leur accompagnement avec des instruments à corde, avec le mode plus complexe des *villancicos*, chantés dans les églises.

D'autre part, nous pouvons aussi souligner le rythme syllabique que la musique suit, avec une note pour chaque syllabe, ce qui va faire en sorte que le texte a une

particulière prééminence par rapport à la musique. Si nous comparons la musique des *romances* avec celle des *villancicos*, nous allons percevoir cette tendance, très caractéristique de la musique du Baroque espagnol.

En premier lieu, nous pouvons dire que la réalisation de ce travail a supposé un véritable effort pour lire et comprendre l'énorme bibliographie qui existe sur le sujet de Góngora et le Siècle d'Or espagnol. Ainsi, notre premier effort a été de sélectionner les références qui étaient intéressantes pour notre étude, en sachant que, malheureusement, le temps manquerait pour tout lire et tout comprendre. En outre, nous sommes conscients qu'il y a toujours des références qui ne peuvent être consultées ou incluses dans notre travail.

Deuxièmement, il a été nécessaire, pour pouvoir ainsi analyser les poèmes de Góngora qui ont été mis en musique ou qui ont un aspect musical, de comprendre le panorama musical de cette époque-là. À ce propos, il faut souligner que je ne suis ni musicologue ni historienne de la musique, donc ma connaissance s'est construite à partir de lectures et d'autres sources. De cette façon, nous avons essayé de dessiner des grandes lignes pour pouvoir comprendre cette période en ce qui concerne la musique, et pour pouvoir, ainsi, « deviner » quelles étaient les connaissances musicales de Góngora, qui, ayant étudié à l'Université de Salamanque et ayant évolué autour de la Cathédrale de Cordoue, avait, évidemment, des connaissances musicales très supérieures à celles du « citoyen moyen ».

En tout cas, il a fallu, pour la réalisation de ce travail, tenir compte du fait qu'au Siècle d'Or espagnol la relation entre « vie civile » et « musique » était différente de celle que nous pouvons observer aujourd'hui. En premier lieu, toutes les grandes célébrations civiles, normalement liées au cycle liturgique de l'Église, étaient accompagnées de musique. Cela est spécialement significatif pour le cycle de Noël et du Corpus Christi, deux célébrations qui étaient primordiales dans le calendrier annuel de toute ville avec une Cathédrale. De même, il y avait d'autres occasions au fil de l'année où la musique avec un rôle essentiel, comme d'autres dates religieuses, les célébrations de la mairie ou les fêtes des Saints, différentes dans chaque ville. Ainsi, les citoyens étaient très habitués à ce que la musique soit présente à de nombreuses occasions. Il s'agit d'un panorama différent de celui auquel nous sommes habitués, où la musique n'a pas une présence aussi importante

dans la vie religieuse et son calendrier. Oui, il est vrai qu'il existe des cathédrales où ont lieu des concerts, mais sa présence n'est en aucune façon la même qu'autrefois.

De cette façon, étant donné le rôle essentiel qu'avait la musique dans les célébrations civiles et religieuses de cette période-là, il est logique que les églises rivalisent les unes avec les autres pour attirer autour de leurs célébrations un public qui soit le plus nombreux possible. En conséquence, les grandes églises et les cathédrales étaient obligées d'avoir de nouvelles compositions chaque année, ce qui explique le grand nombre de *villancicos* et *letrillas* que nous pouvons conserver de cette époque-là, même si les partitions ne sont presque jamais conservées. En tout cas, nous avons essayé de clarifier tout au long de ce travail le fait que les *villancicos* et les *letrillas* étaient écrits avec le clair objectif d'être chantés. Il ne s'agit donc pas d'un procédé d'écriture et d'une mise en musique qui fonctionneraient de manière séparée, mais bien plutôt de manière simultanée, puisque l'objectif était toujours de mettre ces poèmes en musique.

En conséquence, nous avons essayé de toujours tenir compte de ce fait extraordinaire : il ne s'agit pas de compositions poétiques qui ont une véritable valeur *per se*, mais seulement dans le contexte de la mise en musique.

D'autre part, nous avons essayé d'analyser ce poème, « ¿A qué nos convidas, Bras? », avec la partition conservée du maître Cirera²⁷³, qui peut nous servir d'exemple pour voir comment ce genre de compositions étaient mises en musique à l'époque. À nouveau, il est nécessaire de clarifier que je ne suis pas musicologue, et que mes connaissances musicales se limitent à l'étude du solfège et du piano pendant une dizaine d'années. Je ne dispose pas des mêmes outils qu'un vrai expert, donc cette analyse peut sembler, logiquement, insuffisante. Mais ma prétention était de refléter le panorama musical de l'époque : une musique qui dépend du texte, qui n'est pas indépendante ; une polyphonie très accusée, qui, parfois, rend difficile la compréhension du texte ; la seule présence de voix masculines, puisqu'il était interdit aux femmes de chanter à l'église ; la répétition sous forme de refrain des passages du texte qu'on souhaitait particulièrement faire comprendre au public. Nous pouvons donc voir qu'il existe une co-dépendance du texte et de la musique, puisqu'il s'agit toujours de formes avec des refrains, c'est-à-dire,

²⁷³ Vide Lambea et Josa.

des vers qui sont répétés, ce qui permet que le message soit compris et retenu par le public. Ainsi, la fonction de ce genre de pièces poético-musicales n'est pas seulement ludique et festive, mais aussi doctrinale, ce qui est parfaitement compréhensible quand nous pensons au contexte ecclésiastique et du cycle paraliturgique.

Néanmoins, nous sommes conscients du fait qu'il reste toujours un grand travail à faire en ce qui concerne l'étude de ces partitions, qui devrait réunir, idéalement, les efforts de philologues et de musicologues. En ce sens-là, il convient de faire une autocritique et de reconnaître que notre travail n'est qu'une première approche du sujet mais a permis d'éditer pour la première fois ces deux cycles de poèmes de Góngora de manière globale.

Ce Mémoire de fin de Master a présenté de nombreuses difficultés (gérer la bibliographie, très vaste en ce qui concerne la figure de Góngora de manière générale mais faible pour notre sujet spécifique, Góngora et la musique ; comprendre le panorama culturel et musical de cette époque-là ; analyser des poèmes qui n'ont pas été édités de manière globale ; comprendre et analyser des partitions musicales du Siècle d'Or...), difficultés que nous avons essayé d'envisager et de surmonter. Ce travail se présente comme le premier maillon d'une chaîne plus large et ambitieuse, qui pourrait être continuée ultérieurement.

En outre, nous voulons souligner la valeur de cette première analyse des deux cycles de *villancicos* que Góngora a composés pour la Cathédrale de Cordoue, en 1609 et en 1615-1616, respectivement, qui tend à l'exhaustivité, et se propose d'étudier tous ces poèmes sans tenir compte du type de composition et sans les séparer par mètres. Toutefois nous devons reconnaître que sans le travail des grands éditeurs de Góngora comme Carreira ou Jammes, cette étude aurait été impossible, et, aussi, qu'il reste encore un long chemin à parcourir.

Ce travail a comme objectif de clore une étape de ma formation académique, celle du Master 2 LLCER espagnol avec l'orientation « recherche ». J'espère toutefois pouvoir continuer dans ces recherches, en me concentrant, ultérieurement, sur la relation entre la poésie et la musique. Concrètement, j'espère pouvoir continuer avec le sujet de « Góngora et la musique » et son influence sur la Génération de 27 espagnole dans une future thèse de

doctorat. Cela implique que je ne peux pas concevoir ce travail comme « fini » ou « fermé », puisque j'espère avoir l'occasion et la chance de lui donner suite.

Bibliographie

Corpus

- GÓNGORA, Luis de, *Todas las Obras de don Luis de Góngora en varios poemas. Recogidos por don Gonzalo de Hozes y Córdova...*, Madrid, Emprenta del Reino, A costa de Alonso Pérez, 1633 (Hoces).
- , *Obras poéticas de don Luis de Góngora*, éd. de Raymond Foulché-Delbosc, Nueva York, Hispanic Society of America, 1921, 3 vols. Réédition de 1970 (Foulché).
- , *Obras Completas*, edición de Juan e Isabel Millé Jiménez, Madrid, Aguilar, 1932, 1978 (Millé).
- , *Sonetos completos*, éd. de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1969.
- , *Letrillas*, éd. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1980 (*Letrillas*).
- , *Romances*, éd. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1982 (Carreño).
- , *Fábula de Polifemo y Galatea*, éd. de Alexander Parker, Madrid, Cátedra, 1983.
- , *Antología poética*, éd. de Antonio Carreira., Madrid, Castalia didáctica, 1986.
- , *Canciones y otros poemas de arte mayor*, éd. de José María Micó., Madrid, Espasa-Calpe, 1990
- , *Poesía selecta*, éd. de Antonio Pérez Lasheras y José María Micó, Madrid, Taurus, 1991 (Pérez Lasheras et Micó).
- , *Romances*, éd. de Antonio Carreira., Barcelone, Quaderns Crema, 1998, 4 vols. (Carreira, 1998).
- , *Epistolario completo*, éd. de Antonio Carreira., Saragosse, Libros Pórtico, 2000.
- , *Obras completas*, éd. de Antonio Carreira., Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2000, 2 vols. (Carreira, 2000).
- , *Antología poética*, éd. de Antonio Carreira., Madrid, Crítica, 2009.
- , *Teatro completo*, éd. de Laura Dolfi, Madrid, Cátedra, 2015.

Bibliographie secondaire

- AA.VV., *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del 600*, Rome, Bulzoni, 1978.
- AGUILÓ ALONSO, María Paz, « Fiestas barrocas. Aspectos de su decoración, Tiempo y espacio en el arte », dans *Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, Editorial Complutense, 1994, pp. 295-304.
- ALATORRE, Antonio, « Avatares barrocos del romance. Primera parte », dans *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 11-54.
- ALEJO MONTES, Francisco Javier, « La Universidad de Salamanca bajo Felipe II en estadísticas », *Revista de Educación. Revista interuniversitaria*, 28 (2009), pp. 182-206.
- ALEJO MONTES, Francisco Javier, « Las reformas y los planes de estudio de la Universidad de Salamanca en las Edades Media y Moderna » , *Revista de Educación de Extremadura*, 4 (2012), pp. 11-26. Disponible en ligne dans : <http://dehesa.unex.es/bitstream/handle/10662/1329/2173-9536_4_11.pdf?sequence=1&isAllowed=y> ,
- , « Las reformas y los planes de estudio de la Universidad de Salamanca en las Edades Media y Moderna » , *Revista de Educación de Extremadura*, 4, 2012, pp. 11-26. Disponible en ligne dans : <http://dehesa.unex.es/bitstream/handle/10662/1329/2173-9536_4_11.pdf?sequence=1&isAllowed=y> .
- ALEMANY Y SELFA, Bernardo, *Vocabulario de las obras de Don Luis de góngora y Argote*, Madrid, Real Academia de la Lengua Española, 1930.
- ALONSO, Dámaso, *La Lengua poética de Góngora* [1935], dans *Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1978, t. V, pp. 25-42.
- , « La muerte violenta de un sobrino de Góngora », *Cuadernos Hispanoamericanos* (1962), dans *Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1982, t. VI, pp. 83-116.
- , *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos, 1974 (sixième édition), 3 tomes.

- ALONSO, Dámaso, et E. Galvarriato, éd., *Para la bibliografía de Góngora: documentos desconocidos*, Madrid, Gredos, 1962.
- ARCONADA, M., «La música en la obra de Góngora», *Verso y Prosa*, I, 6, 1927, p. 4.
- ARIZA VIGUERA, Manuel, « La lengua de las minorías en el Siglo de Oro », dans Manuel Ariza Viguera, éd., *Problemas y métodos en el análisis de textos. In memoriam Antonio Aranda*, Séville, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992, págs. 49-69.
- ARTIGAS, Miguel, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos*, 1925.
- ATLAS, Allan W., *La música del Renacimiento. La música en la Europa occidental, 1400-1600*, Madrid, Ediciones Akal, 2002.
- BALL, Robert, « Imitación y parodia en la poesía de Góngora », dans *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, Université de Toronto, 1977, pp. 90-93.
- BARANDA LETURIO, Consolación, « Las hablas de negros. Orígenes de un personaje literario », *Revista de Filología Española*, 69, 3-4, 1989, pp. 311-333.
- BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente, *Los orígenes de la Universidad de Salamanca*, Salamanque, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1983.
- BERMUDO, Juan, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555 (Il y existe une édition moderne de Santiago Kastner, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1957).
- BUKOFZER, Manfred F., *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- BURKE, Peter, *La cultura popular en la Europa Moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- CAMACHO PADILLA, José Manuel, « La poesía religiosa de D. Luis de Góngora », *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, VI 1927, pp. 33-54.

- CAMUS BERGARECHE, Bruno, « Personajes orientales en el teatro clásico español: aspectos lingüísticos », dans *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro. Actas de las XVI Jornadas de teatro clásico de Almagro*, éd. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha y Festival de Almagro, 1994, pp. 93-103.
- CARABIAS TORRES, Ana María, éd., *Historia de la Universidad de Salamanca hecha por el maestro Pedro Chacón*, Salamanque, Universidad de Salamanca, 1990.
- CARMONA TIERNO, Juan Manuel, « Las hablas de minorías en el teatro del Siglo de Oro: Recursos de comicidad », *Teatro de palabras. Revista de teatro áureo*, 7, 2013, pp. 335-355. Disponible en ligne dans : <<https://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum07Rep/19CarmonaJuanManuel.pdf>>.
- CARREIRA, Antonio, « Problemas específicos en la edición del romancero nuevo ». *Abenámar*, I, 2016, pp. 71-78. Disponible en ligne dans : <<http://revista.fundacionramonmenendezpidal.org/index.php/Abenamar/article/viewFile/15/19>> .
- CASTELLANO, Juan R., « El negro esclavo en el entremés del Siglo de Oro », *Hispania*, 44, 1, 1961, pp. 55-65.
- CASTRO, Adolfo de, éd. *Poetas líricos. Los siglos XVI y XVII*, Madrid, Rivadeneyra (BAE, 32), 1854, t. I.
- CERONE, Pedro, *El melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y pratica*, Naples, Juan Bautista Gargano y lucrecio Nucci, 1613, 2 vols. (édition fac-similé de F. Alberto Gallo, Bologne, Forni editore, 1969).
- CISNEROS SOLA, María Dolores, « El *Soneto a Córdoba* de Manuel de Falla: un homenaje a Góngora suscitado por Gerardo Diego y Federico García Lorca », dans María Nagore Ferrer, Leticia Sánchez de Andrés et Elena Torres Clement (coords.), *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid, Instituto Complutense de Estudios Musicales, 2009.
- CHACÓN, Antonio, *Obras de Don Luis de Góngora [Manuscrito Chacón]*, Málaga-Madrid, Biblioteca de los Clásicos-Real Academia Española, 1991, 3 vols.

- CHASCA, Edmund de, « The Phonology of the Speech of the Negroes in Early Spanish Drama », *Hispanic Review*, 14, 4, 1946, pp. 322-339.
- COROMINAS, Joan, y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1984-1991, 6 vols.
- COSSÍO, José María, « Cancionero musical, Góngora » , dans *Poesía española. (Notas de asedio)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936, pp. 83-84.
- DELAHAYE, Séverine, « Usages de la musique dans *La Dorotea* », dans Nadine Ly (coord.), *Lectures d'une œuvre. La Dorotea, de Lope de Vega*, Paris, Éditions du Temps, 2001, pp. 124-136.
- , « Segundo de Arión dulce instrumento : la música de Góngora », dans Isaías Lerner, Roberto Nival et Alejandro Alonso (coords.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de Julio de 2001*, Vol. 2, 2004, pp. 173-180. Disponible en ligne dans <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_2_019.pdf>.
- , « " La lira, ballata y madrigales todos son una especie de canciones ": le langage commun de la poésie et de la musique à la Renaissance », dans *Ties. Revue de littérature. Textes, Images et Sons*, 2, 2018, pp. 37-57. Disponible en ligne dans <http://revueties.org/docannexe/file/443/ties_2_18_delahaye_grelois_37_57.pdf>.
- DÍAZ RODRÍGUEZ, Antonio J., « El mundo eclesiástico de don Luis de Góngora », dans B. Capllonch, S. Pezzini, G. Poggi y J. Ponce Cárdenas, eds., *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, Pisa, Edizioni Ets, 2013, pp. 179-200.
- DIEGO, Gerardo, *Nuevo escorzo de Góngora*, Santander, UIMP, Gráficas Bedia, 1961.
- DÍEZ BORQUE, José María, éd., *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Madrid, Ediciones del Serbal, 1986.
- DOLFI, Laura, *Il teatro di Góngora, « Comedia de las firmezas de Isabela ». I. Studio e nota filologica. II. Testo critico, traduzione e commento*, Pisa, C. Corsi Editore, 1983, 2 vols.
- , « El *Doctor Carlino* de Luis de Góngora y la profanación de la honra », dans *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, 1991, t. III, pp. 159-177.

- FALLA, Manuel de, *Soneto a Córdoba, Puesto en música por Manuel de Falla, con traducción al inglés de J. B. Trend*, Londres, Oxford University Press, s.a. [1932].
- FERRER VALLS, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books-Instituto Valenciano d'Estudis i Investigació, 1991.
- FLECNIAKOSKA, J. L., « Les Fêtes du Corpus à Ségovie (1594-1636) », *Bulletin Hispanique*, LVI, 1954, pp. 26-33.
- FRENK, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2003.
- FUENTE FERNÁNDEZ, Francisco Javier, « Duración de los estudios de grado superior en el siglo XVI (las carreras universitarias de hoy); (2) Grados universitarios en la Universidad de Salamanca en 1538 » (2018), en ligne dans : <<https://literaturayotrosmundos.wordpress.com/2018/03/17/duracion-de-los-estudios-de-grado-superior-en-el-siglo-xvi-las-carreras-universitarias-de-hoy-2-grados-universitarios-en-la-universidad-de-salamanca-en-1538/>>.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, y Teresa Hernández Fernández, *Ut Poesis Pictura: Poética del Arte visual*, Madrid, Tecnos, 1988.
- GONZÁLEZ Y FRANCÉS, Manuel, *Góngora, racionero. Noticias auténticas de hechos eclesiásticos del gran poeta. Sacadas de Libros expedientes capitulares por el Dr. D...*, Cordoue, Imprenta y Librería del Diario, 1896.
- HERNÁNDEZ VISTA, E., « Menéndez Pelayo ante la poesía de Góngora », *Revista de Literatura*, 14, 1958, pp. 45-59.
- HUERTA CALVO, Javier, «Formas de la oralidad en el teatro breve», *Edad de Oro*, 7, 1988, pp. 105-117.
- ÍÑIGUEZ, Benigno, *A Góngora. Himno escolar*, Cordoue, Unión Musical Española, 1927. Paroles de Benigno Íñiguez; musique du maître Mariano Gómez Camarero.
- JAMMES, Robert, *Études sur l'œuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.

- , *Comprendre Gongora : Anthologie bilingue français-espagnol*, Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2009.
- JOSA, Lola, et Mariano Lambea, « Las trazas poético-musicales en el romance lírico español », *Edad de Oro*, XXII, 2003, pp. 29-78.
- , « Góngora y la música », dans Joaquín Roses Lozano (coord.), *Góngora: la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*, Sociedad Estatal Madrid, Acción Cultural Española, 2012, pp. 147-157.
- LAMBEA, Mariano, Lola Josa et Francisco A. Valdivia, *Nuevo Incipit de Poesía Española Musicada (NIPEM)*, 2011. Disponible en ligne dans : Digital CSIC <<http://digital.csic.es/handle/10261/30826>>.
- , éd., *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo xvii (1). Libro de Tonos Humanos*, Barcelone, CSIC, 2000, vol. 1.
- , *Nuevo Incipit de Poesía Española Musicada (NIPEM)*, 2011. Disponible en ligne dans : Digital CSIC <<http://digital.csic.es/handle/10261/30826>>.
- LORING, Salvador, *La poesía religiosa de don Luis de Góngora (Discurso inaugural 1961-1962)*, Cordoue, Centro de Estudios de Humanidades de la Compañía de Jesús. Colegio-Noviciado de S. Francisco de Borja, 1961.
- LY, Nadine (coord.), *Lectures d'une œuvre : La Dorotea, de Lope de Vega*, Paris Éditions du Temps, 2001.
- MAÍLLO GARCÍA, Adolfo, *Cancionero Español de Navidad*, Madrid, Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular, 1942.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelone, Ariel, 1975.
- MARTÍNEZ BARA, José Antonio, « Algunos datos más sobre la familia de Góngora », *Revista de Filología Española*, XLIV, 1961, pp. 351-382.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, *Cuestiúnculas gongorinas*, México, De Andrea, 1955.
- MICÓ, José María, *De Góngora*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
- MILLÉ Y JIMÉNEZ, Juan, *Sobre la génesis del Quijote. Cervantes, Lope, Góngora, el «Romancero general», el «Entremés de los romances»*, Barcelone, Araluce, 1930.

- MOLINA Jiménez, María Belén, *Literatura y música en el Siglo de Oro español. Interrelaciones en el Teatro Lírico*, thèse dirigée par D. Manuel Martínez Arnaldos et D. Juan Miguel González Martínez, soutenue en décembre de 2005 à l'Université de Murcia.
- MONCAYO, Pedro de, (*Flor de romances nuevos*, Huesca, 1589), dans *Las fuentes del Romancero General* (Madrid, 1600), XIII, Madrid, RAE, 1971. Éd. de Mario Damonte, f. 1v.
- MONTERO PADILLA, José, « Elementos pictóricos y musicales en la poesía de Góngora », *Bellas Artes*, VII, 40, 1975, pp. 10-13.
- MONTESINOS, José F., « Algunos problemas del Romancero nuevo », dans Joseph H. Silverman, éd., *Ensayos y estudios de la literatura española*, Madrid, Revista de Occidente, 1970, pp. 109-139.
- MONTOLÍU, Manuel de, « El sentido arquitectónico, decorativo y musical en la obra de Góngora », *Boletín de la Real Academia Española*, XXVIII, 1948, pp. 69-87.
- NEUBAUER, John, *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor, 1972.
- OROZCO, Emilio, *El teatro y la teatralidad en el Barroco*, Barcelone, Planeta, 1969.
- , *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973.
- , *Introducción a Góngora*, Barcelone, Crítica, 1984.
- OROZCO PARDO, José Luis, « Fiesta barroca », *Gazeta de Antropología*, 4, 1985.
 Disponible en ligne dans : <http://www.ugr.es/~pwlac/G04_05JoseLuis_Orozco_Pardo.html>.
- PASTOR COMÍN, Juan José, « Música y literatura en la obra de Góngora: el espejo barroco », *Edad de Oro*, XXII, 2003, pp. 147-204.
- PAZ, Amelia de, « Góngora en entredicho, o la superstición del *codex optimus* », dans Begoña López Bueno, éd., *El poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, Saragosse, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2011, pp. 57-81.
- PEDRELL, Felipe, *Diccionario técnico de la música*, Valladolid, Maxtor, 2009 [1897].

- PÉREZ LASHERAS, Antonio, « Acercamiento a los romances gongorinos: Aspectos métricos », dans J. Roses, éd., *Estudios sobre Góngora*, Cordoue, Instituto de Estudios Gongorinos, 1996, pp. 133-154.
- , « Góngora y su influencia en los villancicos cantados: el caso aragonés », dans *Piedras preciosas... Otros aspectos de la poesía de Góngora*, Grenade, Editorial Universidad de Granada, 2009, pp. 177-215.
- , *Ni amor ni constante. Góngora en su Fábula de Píramo y Tisbe*, Valladolid, Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones, 2012.
- POGGI, Giulia, « Ruiseñores y otros músicos ‘naturales’ : Quevedo entre Góngora y Marino », *La Perinola : Revista de investigación quevediana*, 10, 2006, pp. 257-270.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Cancionero Musical de Góngora. Recopilación, transcripción y estudio*, Barcelone, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1975.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...] [Diccionario de Autoridades]*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1726-1739, 6 vols.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO, *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (siglo XVII)*, Madrid, Castalia, 1977. T. I.
- RUIZ COCA, Fernando, « Músicas nuevas para Don Luis de Góngora », *La Estafeta Literaria*, 220 1961, p. 11.
- SALVADOR PLANS, Antonio, « Los lenguajes “especiales” y de las minorías en el Siglo de Oro », dans Rafael Cano, éd., *Historia de la lengua española*, Barcelone, Ariel, 2004, pp. 771-797.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, « La batalla del romancero: Lope de Vega, Los romances moriscos y *La villana de Getafe* », *Anuario Lope de Vega. texto, literatura*,

- cultura*, XX, 2014, pp. 159-186 (disponible en ligne dans : <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.89>>
- SANTOS DOMÍNGUEZ, Luis Antonio, « El lenguaje teatral del morisco », *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 63, 1987, pp. 5-16.
- STEWART, Robert, *An Introduction to Sixteenth-Century Counterpoint and Palestrina's Musical Style*, Ardsley House, 1994.
- THOMPSON, Colin, « Góngora como poeta religioso: los tres romances “Al Nacimiento de Cristo Nuestro Señor” », *Caliope*, 13, 2007, pp. 5-21.
- TORRENTE, Álvaro (coord.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica 3 : La música en el siglo XVII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2016.
- VALCÁRCEL, Carmen, « ” Salgan los músicos y cante una mujer ” (Influencia de la música en la dinámica textual de la poesía renacentista) », *Edad de Oro*, 12, 1993, pp. . 333-347. Disponible en ligne dans <https://repositorio.uam.es/xmlui/bitstream/handle/10486/670485/salgan_valcarcel_edo_1993.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- , « Música y seducción.El tratamiento del amor cortés en la poesía musicada española de los siglos XV y XVI », dans Virginie Dumanoir (coord.), *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid, Casa de Velázquez, 2003, pp. 93-106. Disponible en ligne dans : <https://repositorio.uam.es/xmlui/bitstream/handle/10486/670485/salgan_valcarcel_edo_1993.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- VÁZQUEZ DODERO, José Luis, « Lope y Góngora frente a frente. Duelo entre un grande y un titán », *Arbor*, XC, 351, 1975, pp. 107-112, 426-432.
- VERES D'OCÓN, Ernesto, « Juegos idiomáticos en las obras de Lope de Rueda », *Revista de Filología Española*, 34, 1950, pp. 195-237.
- VICENTE GARCÍA, Luis Miguel, « Notas sobre la imagería musical y el amor en la poesía de Góngora », *Edad de Oro*, XXII, 2003, pp. 205-219.
- WARDROPPER, Bruce W., « La poesía religiosa del Siglo de Oro », *Edad de Oro*, IV, 1985, pp. 195-210.

Sitographie

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, disponible en ligne dans <<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>> (dernière consultation le 6 mai 2019).

CIVIL CASTELVÍ, Francisco, « Compositores y organistas gerundenses en el siglo XVII ». Disponible en ligne dans <<https://www.raco.cat/index.php/AnnalsGironins/article/view/53801/64240>>.

COPPINI, archive de madrigaux en ligne dans : <<https://web.archive.org/web/20060626002810/http://www.jpj.dk/coppini.htm>> (dernière consultation le 10 avril 2019).

DANZA, Esteban, *El Parnaso*, 1576. Disponible en ligne dans <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000161355&page=1>>.

—, « Exécution des différentes parties d'une musique, à l'unisson ou à l'octave », dans Dictionnaire Larousse. Disponible en ligne dans <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/homophonie/40299>>.

GÓNGORA, *Todo Góngora*. Página web de la Universidad Pompeu Fabra, dirigida por José María Micó : <<https://www.upf.edu/todogongora/poesia/>> (dernière consultation le 6 mai 2019).

—, *Obras Completas*, dans Cervantes Virtual. Disponible en ligne dans <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/todas-las-obras-de-don-luis-de-gongora-en-varios-poemas>> (dernière consultation le 9 mai 2019).

JOSA, Lola, y Mariano Lambea en el portal *Aula Música Poética*. Dans le site web <<http://aulamusicapoetica.info/corpus-2.html>> (dernière consultation le 9 mai 2019).

—, « Góngora y la música ». Disponible en ligne dans <http://www.bne.es/export/sites/BNWEB1/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora/resources/img/gongora_estudios_11.pdf> (dernière consultation le 7 mai 2019).

LAMBEA, Mariano, *Música para Góngora*, en ligne, Digital CSIC : <<http://hdl.handle.net/10261/35720>> (dernière consultation le 9 mai 2019).

- LAMBEA, Mariano, Lola Josa et Francisco A. Valdivia, *Nuevo Incipit de Poesía Española Musicada (NIPEM)*, 2011. Disponible en ligne dans Digital CSIC <<http://digital.csic.es/handle/10261/30826>> (dernière consultation le 9 mai 2019).
- MELÓMANOS, « El madrigal », site web spécialisé en musique. Disponible en ligne dans <<http://www.melomanos.com/la-musica/formas-musicales/el-madrigal/>> (dernière consultation le 15 avril 2019).
- MICÓ, José María, dans <<https://www.upf.edu/todogongora/poesia/madrigales/291/comentario>> (dernière consultation le 9 mai 2019).
- MONSON, Craig A., « The Council of Trent Revisited », *Journal of the American Musicological Society*, 55, 2002; pp. 1-37. Disponible en ligne dans <<http://jams.ucpress.edu/content/55/1/1>> (dernière consultation le 9 mai 2019).
- NADAL, PEDRAZA ET ROJAS CASTRO, « CABIGO: Catálogo Bibliográfico sobre Góngora (2000-2014) », 2014. Disponible en ligne dans <<http://www.upf.edu/todogongora/documentos/bibliografia.html>> (dernière consultation le 7 mai 2019).
- NARVÁEZ, Luis de, avec *Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela*, Ce livre-là peut être trouvé en ligne dans le site de la Bibliothèque Nationale Espagnole, dans <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000134585&page=1>> (dernière consultation le 9 mai 2019).
- PAZ, A. de, « Vida del poeta ». Disponible en ligne dans <http://www.bne.gob.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora/resources/img/gongora_estudios_02.pdf> (dernière consultation le 9 mai 2019).
- Ramillete de flores o colección de varias cosas curiosas*, il s'agit du manuscrit 6001 (Ant. Q. 231) de la Bibliothèque Nationale Espagnole, qui se trouve à Madrid. Il peut être consulté en ligne dans <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000145094&page=1>> (dernière consultation le 9 mai 2019).
- SOTO VÁZQUEZ, José, et Hanna V. L. Martens, « Algunas contribuciones literarias de Adolfo Maíllo al sistema educativo: Cancionero español de Navidad », en ligne dans <https://www.dip-badajoz.es/cultura/ceex/reex_digital/reex_LXIX/2013/T>.

[%20LXIX%20n.%202%202013%20mayo-ag/64191.pdf](#)> (dernière consultation le 10 mars 2019).

VALDERRÁBANO, Enrique de, avec son *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*, de 1547, En ligne dans <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000108275&page=1>> (dernière consultation le 9 mai 2019).

VICTORIA, Tomás Luis de, *Missae Magnificat, motecta psalmi & alia quã plurima : quæ partim octonis, alia nonis, alia duodenis vocibus concinuntur*, daté de 1600. Disponible en ligne dans la Bibliothèque Nationale Espagnole, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?lang=es&pid=d-202982>> (dernière consultation le 9 mai 2019).

Autres références sonores

IBÁÑEZ, Paco, *Poèmes de Federico García Lorca et Luis de Góngora*, Paris, Polydor, 1964. Produit et réalisé par Moshé-Naïm.

—, *Paco Ibáñez en el Olympia*, Paris, Polydor, 1970. Produit et réalisé par Moshé Naïm.

Sigles et abréviations utilisés

Alonso :	Dámaso Alonso, <i>Góngora y el Polifemo</i> , Madrid, Gredos, 1994, 3 vols.
art. cit.	article cité.
Artigas :	Miguel Artigas, <i>Don Luis de Góngora y Argote: Biografía y estudio crítico</i> , Madrid, Real Academia Española, 1925.
Carreira, <i>Romances</i> :	Luis de Góngora y Argote, <i>Romances</i> , Antonio Carreira (éd.), Barcelone, Quaderns Crema, 1998., 4 vols.
Carreira (1986) :	Luis de Góngora y Argote, <i>Romances</i> , Antonio Carreira (éd.), Barcelone, Quaderns Crema, 1998., 4 vols.
Carreira (1999) :	Luis de Góngora, <i>Antología poética</i> , Madrid, Castalia didáctica, 1986.
Carreira, <i>Obras completas</i> :	Luis de Góngora, <i>Obras completas</i> , Antonio Carreira (éd.), Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2000, 2 vols.
Carreira (2009) :	Luis de Góngora y Argote, <i>Antología poética</i> , Antonio Carreira (éd.), Barcelone, Crítica, 2009.
Chacón :	<i>Obras de don Luis de Góngora [Manuscrito Chacón]</i> , Madrid, Real Academia Española-Caja de Ahorros de Ronda, 1991, 3 tomes, avec introductions de D. Alonso, A. Carreira y M. Sánchez Mariana.
Cov : Covarrubias :	Sebastián Covarrubias Orozco, <i>Tesoro de la lengua castellana o española</i> , Madrid, 1611. Edición moderna, Madrid, Turner, 1979. Disponible en ligne: < http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el—0/html/ >.
éd. :	édition.
éd. cit. :	édition citée.
f., fs., fol., fols. :	feuille, feuilles.
Foulché :	Luis de Góngora, <i>Obras poéticas de D. Luis de Góngora</i> , Raymond Foulché-Delbosc (éd.), New York, Hispanic Society of America, 1921, 3 vols.
Hoces :	<i>Todas las Obras de don Luis de Góngora en varios poemas. Recogidos por don Gonzalo de Hozes y Córdoba...</i> , Madrid, Emprenta del Reino, À charge d'Alonso Pérez, 1633. Disponible en ligne: < http://www.cervantesvirtual.com/obra/todas-las-obras-de-don-luis-de-gongora-en-varios-poemas—4/ >.

Jammes, *Études* : Robert Jammes, *Études sur l'œuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.

Jammes, *Letrillas* : Luis de Góngora y Argote, *Letrillas*, Robert Jammes (éd.), Madrid, Castalia, 1980.

op. cit. : *opus citatum*, ouvrage cité.

p., pp. : page, pages.

Pérez Lasheras y Micó : Luis de Góngora y Argote, *Poesía selecta*, Madrid, Taurus, 1991.

t. : tome.

vol., vols. : volume, volumes.

BAE : Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.

BNM : Biblioteca Nacional de España (Madrid).

CSIC : Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

DRAE : *Diccionario de la Real Academia Española*. Disponible en ligne : <<https://dle.rae.es/?w=diccionario>>.

HCLE : *Historia y crítica de la Literatura Española*, Barcelone, Crítica. Coordonnée par Francisco Rico, 1982.

RAE : Real Academia Española (Madrid).

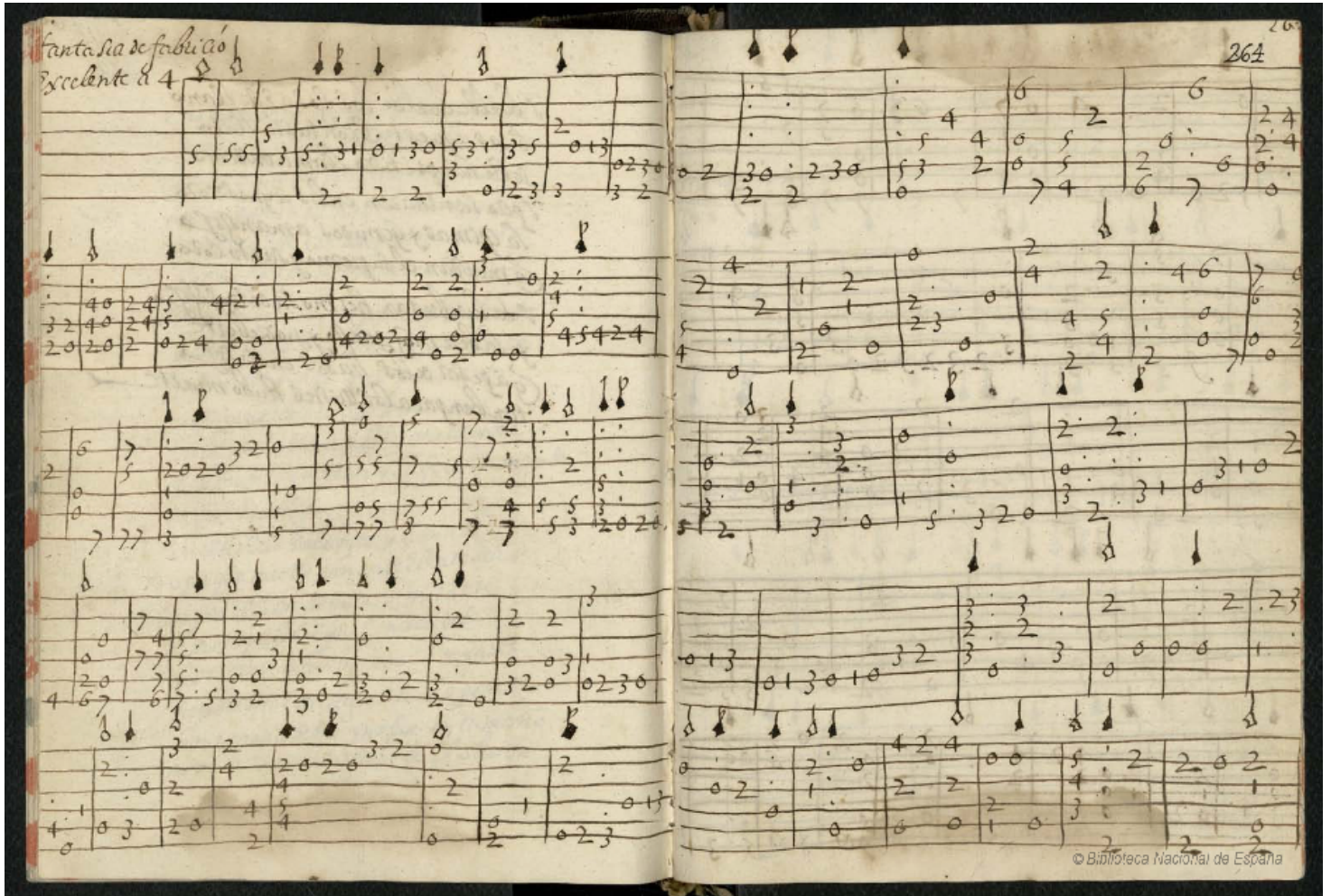
Table des illustrations

Figure 1. Libro de musica en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso : en el qual se hallara toda diuersidad de musica, assi motetes, sonetos, villanescas, en lengua castellana, y otras cosas, como fantasias del autor, Manuscrit R/14611, BNE.....	28
Figure 2. Manuscrit 749/24, Biblioteca de Catalunya, Barcelone	86
Figure 3. Manuscrit 749/24, Biblioteca de Catalunya, Barcelone	87
Figure 4. Manuscrit 749/24, Biblioteca de Catalunya, Barcelone	88
Figure 5. Manuscrit 749/24, Biblioteca de Catalunya, Barcelone	89
Figure 6. Manuscrit 749/24, Biblioteca de Catalunya, Barcelone	91

Table des annexes

Annexe 1	
Ramillete de flores o colección de varias cosas curiosas.....	167
Annexe 2	
Al tronco de un verde mirto: partition	168
Annexe 3	
¿A qué nos convidas, Bras?: partition selon Josa et Lambea.....	171
Annexe 4	
¿A qué nos convidas, Bras?: partition selon Querol	193

Annexe 1
Ramillete de flores o colección de varias cosas curiosas
Exemple de partition pour vihuela²⁷⁴



²⁷⁴ *Ramillete de flores o colección de varias cosas curiosas*, 1593, manuscrit 6001 (Ant. Q. 231) de la Bibliothèque Nationale Espagnole, qui se trouve à Madrid. Il peut être consulté en ligne dans <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000145094&page=1>>

Annexe 2
Al tronco de un verde mirto:
partition²⁷⁵

AL TRONCO DE UN VERDE MIRTO
 A 3
 Música: Fray Gerónimo. Letra: [Luis de Góngora]

- 1 -

The musical score is written for three voices: Tiple (Soprano), Alto (Alto), and Tenor. It is in 3/2 time and features a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Spanish and are written below the vocal staves. The score includes a 'Tribillo' section starting at measure 18, where the time signature changes to 2/2. The lyrics are as follows:

Tiple
 Al tron-co de un ver-de mir-to, e-na-mo-ra-do qui-
 Las pe-re-zo-sas ban-de-ras se-guí-an del tar-do

Alto
 Al tron-co de un ver-de mir-to, e-na-mo-ra-do qui-
 Las pe-re-zo-sas ban-de-ras se-guí-an del tar-do

Tenor
 Al tron-co de un ver-de mir-to, e-na-mo-ra-do qui-
 Las pe-re-zo-sas ban-de-ras se-guí-an del tar-do

7
 ja-no, dos es-cua-dro-nes vicar-ma- dos
 tien-to, ho-ras, en el mal pro-li- jas,

8
 ja-no, dos es-cua-dro-nes vicar-ma- dos
 tien-to, ho-ras, en el mal pro-li- jas,

13
 en la cam-pa-ña, en la cam-pa-ña, en la cam-
 di-as, en el bien, di-as, en el bien, di-as, en

8
 en la cam-pa-ña, en la cam-pa-ña de un
 di-as, en el bien, di-as, en el bien li-

18
 pa-ña de un sue-ño. ¡A e-llos, di-ce, di-ce a e-llos,
 el bien li-ge-nos. iA e-llos, di-ce, a e-llos,

8
 sue-ño. ¡A e-llos, di-ce, a e-llos,
 ge-nos. iA e-llos, di-ce, a e-llos, a e-llos,

²⁷⁵ Composition indexée dans Mariano Lambea, Lola Jose et Francisco A. Valdivia, *Nuevo Incipit de Poesía Española Musicada (NIPEM)*, 2011. En ligne dans < <http://hdl.handle.net/10261/30826> >.

22

a e- llos, a e- llos.

di- a, a e- llos, a e- llos, a e- llos, a

a e- llos, di- ce, a e- llos, a e- llos, a

26

Sue- ne la a- lan- ma, la a- lan- ma, la a- lan- ma.

e- llos. Sue- nen las trom- pe- tas,

e- llos.

30

pe- tas, sue- nen las trom- pe- tas. To- quen las ca- jas, to- quen las ca- jas.

sue- nen las trom- pe- tas. Gue- ma. To- quen las ca- jas. Sue- nen las trom- pe- tas.

e Sue- nen las trom- pe- tas. Gue- ma. To- quen las ca- jas, to- quen las ca- jas,

33

Gue- ma, gue- ma, gue- ma, gue- ma, gue- ma, gue- ma, gue- ma, gue- ma, gue- ma.

Gue- ma, gue- ma, gue- ma. To- quen las ca- jas, to- quen las ca- jas.

e to- quen las ca- jas. Gue- ma, gue- ma, gue- ma, gue- ma, gue- ma, gue- ma. Re-

[fin]

36

Re-tum- ben los ai- res. Gue-rra, gue-rra, gue-rra!
 Gue-rra, gue-rra, gue-rra. Re-tum- ben los ai- res!
 8 tum-ben los ai- res. Gue-rra, gue-rra, gue-rra, gue-rra, gue-rra, gue-rra!

39
Coflas

1ª A e- llos, di- ce, sol- da- dos, em- bes- tid- los, ad- vir- tien-
 2ª No ha- gáis vol- ver las es- pal- das a los e- ne- mi- gos nues-
 1ª A e- llos, di- ce, sol- da- dos, em- bes- tid- los, ad- vir- tien-
 2ª No ha- gáis vol- ver las es- pal- das a los e- ne- mi- gos nues-
 8 1ª A e- llos, di- ce, sol- da- dos, em- bes- tid- los, ad- vir- tien-
 2ª No ha- gáis vol- ver las es- pal- das a los e- ne- mi- gos nues-

42

do que lá- mi- nas son de plu- ma cuan- tas mien- ten
 tros; hu- yen- do quie- ro los dí- as, pe- no no re-
 do que lá- mi- nas son de plu- ma cuan- tas mien- ten
 tros; hu- yen- do quie- ro los dí- as, pe- no no re-
 8 do que lá- mi- nas son de plu- ma cuan- tas mien- ten
 tros; hu- yen- do quie- ro los dí- as, pe- no no re-

45

el a- ce- - ro. [D. C. y fin]
 tro- ce- dien- - do.
 el a- ce- - ro.
 tro- ce- dien- - do.
 8 el a- ce- - ro.
 tro- ce- dien- - do.

Annexe 3

¿A qué nos convidas, Bras?: partition selon Josa et Lambea²⁷⁶

¿ A QUÉ NOS CONVIDAS, BRAS?
A 8
Música: Tomás Sineru. Letra: [Luis de Góngora] -1-

CORO I

Cantus 1^o [6il] #
¿ A qué nos con- vi- das, Bras, a qué

Cantus 2^o

Altus

Tenoz

CORO II

Cantus

Altus

Tenoz

Bassus

5 Cantus 1^o #
nos con- vi- das, Bras, Bras? [Bras]

Cantus 2^o
Aun cor- de- no que cos-

12

to trein- ta di- ne- ros no más, no más, no más, y lue-

© AULA MÚSICA POÉTICA, 2011. © Lola JOSA - Mariano LAMBEA

²⁷⁶ Composition indexée dans Mariano Lambea, Lola Jose et Francisco A. Valdivia, *Nuevo Incipit de Poesía Española Musicada (NIPEM)*, 2011. En ligne dans <<http://digital.csic.es/handle/10261/30826>>.

18

- go se_a-me-pin- tió, se_a-me- pin- tió

Cantus 1º

quien lo ven- dió, quien lo ven-

Cantus 2º

quien lo ven- dió, quien lo ven-

Altus

quien lo ven- dió, quien lo ven-

Tenor

quien lo ven- dió, quien lo ven-

26 [Gil]

¿Bas- ta- rá a tan- - tos, a tan- - tos?

8 dí.

8 dí.

8 dí.

8 dí.

h Sí, Gil,

Sí, Gil,

Sí, Gil,

Sí, Gil,

35

[Bias]

yes de mo- do que lo co-me-rá u-no

sí, Gil,

sí, Gil,

sí, sí, Gil,

sí, Gil,

42

to- do, y no lo a-ca-ba-rán mil, y no lo a-

49

ca-ba-rán mil.

To-ca, to-ca el tam-bo-ri-l, to-ca,

To-ca, to-ca el tam-bo-ri-l, to-ca,

To-ca, to-ca el tam-bo-ri-l, to-ca, to-ca el

To-ca, to-ca el tam-bo-ri-l, to-ca, to-ca el

56

to-ca el tam-bo-ri-l, el tam-bo-ri-l, sue-ne, sue-ne el cas-ca-

to-ca el tam-bo-ri-l, tam-bo-ri-l, sue-ne, sue-ne el cas-ca-

tam-bo-ri-l, el tam-bo-ri-l, sue-ne, sue-ne el cas-ca-

tam-bo-ri-l, el tam-bo-ri-l, sue-ne, sue-ne el cas-ca-

63

bel, di-rin- dín, dín, dín, sue-ne el cas-ca- bel y va-
 bel, di-rin- dín, dín, dín, di-rin- dín, dín dín, sue-ne el cas-ca- bel #
 bel, di-rin- dín, dín, dín, di-rin- dín, dín, dín, sue-ne el cas-ca- bel y va-
 8 bel, dín, dín, dín, dín, sue-ne el cas-ca- bel y va-

70

- mos a co-mer de él, a co-mer de él.
 y va- mos a co- mer de él.
 - mos, y va-mos a co- - mer de él.
 8 - mos, y va-mos a co- - mer de él.

75 A 8

¿A qué nos con-vi-das, Bras, a qué nos con-vi-das, Bras, a qué

¿A qué nos con-vi-das, Bras, a qué nos con-vi-das, Bras,

¿A qué nos con-vi-das, Bras, a qué nos con-vi-das,

8 ¿A qué nos con-vi-das, Bras, a qué nos con-vi-das, Bras, a qué

¿A qué nos con-vi-das, Bras?

¿A qué nos con-vi-das, Bras?

8 ¿A qué nos con-vi-das, Bras?

¿A qué nos con-vi-das, Bras?

82

nos con- vi- das, con- vi- das, Bras? Aun Cor- de- no
a qué nos con- vi- das, con- vi- das, Bras? Aun Cor-
Bras? Aun Cor- de- no que cos- to, a[#]un Cor- de- ro,
8 nos con- vi- das, Bras, nos con- vi- das, Bras? Aun cor- de- no

95

de-no que cos- to

de-no que cos- to

(#)
de-no que cos- to

8
de-no que cos- to

to, que cos- to trin-ta di- ne-ros no más, no más,

o. o. trin-ta di- ne-ros no más, no

(#)
to, que cos- to trin-ta di- ne-ros no más, no más, no

to trin-ta di- ne-ros no más, no

107

no más, no más, no más, y luego sea-me-pin-
más, no más, no más, no más, y luego sea-me-pin-
más, no más, no más, no más, y luego sea-me-pin-
8 más, no más, y luego sea-me-pin-
y luego sea-me-pin-
y luego sea-me-pin-
8 y luego sea-me-pin-
y luego sea-me-pin-

114

tió. ¡Bas-ta-ná a tan-tos, a tan- -

tió. ¡Bas-ta-ná a tan-tos, a tan- -

tió. ¡Bas-ta-ná a tan-tos, a tan-tos, a tan- -

tió. ¡Bas-ta-ná a tan-tos, a tan- -

tió quien lo ven-dió.

tió quien lo ven-dió.

tió quien lo ven-dió.

tió quien lo ven-dió.

121

tos, bas-ta- rā? Sī, Gil.
 tos, bas-ta- rā? Sī, Gil.
 tos, bas-ta- rā? Sī, Gil.
 8 tos, bas-ta- rā? Sī, Gil.

 Sī, sī, Gil, yes de mo-do que lo co-me-rā
 Sī, sī, Gil, yes de mo-do que lo
 8 Sī, sī, Gil, yes de mo-do que lo co-
 Sī, sī, Gil, yes de mo-do que lo co-me-rā

128

To-ca,

To-ca,

u-no to- do, y no lo-a-ca- ba-rán mil,
#

co-me- rá u-no to- do, y no lo-a-ca- ba-rán mil.

8 me- rá u-no to- do, y no lo-a-ca- ba-rán mil.

u-no to- do, y no lo-a-ca- ba-rán mil.

135

to-ca_el tam-bo- ril, to-ca, to-ca, to-ca, to-ca el

To-ca, to-ca_el tam-bo- ril, to-ca, to-ca_el tam-bo- ril,

To-ca, to-ca_el tam-bo- ril, to-ca, to-ca_el tam-bo- ril,

to-ca_el tam-bo- ril, to-ca, to-ca_el tam-bo- ril, el

142

tam-bo- ril, to- ca, to- cael tam- bo- ril,
tam-bo- ril, to- ca, to- cael tam- bo- ril, di- nin-
tam-bo- ril, to- ca, to- cael tam- bo- ril, di- nin-
8 tam- bo- ril, to- ca, to- cael tam- bo- ril,
di- nin- dîn, di- nin- dîn, to- ca, to- cael tam- bo- ril,
di- nin- dîn, di- nin- dîn, to- ca, to- cael tam- bo- ril,
8 di- nin- dîn, di- nin- dîn, to- ca, to- cael tam- bo- ril,
dîn, dîn, dîn, to- ca, to- cael tam- bo- ril,

149

di-rin-din, di-rin-din, to-ca, to-ca el tam-bo-ril, sue-ne el cas-ca-
 din, di-rin-din, din, din, to-ca, to-ca el tam-bo-ril, sue-ne el cas-ca-
 din, din, din, din, di-rin-din, to-ca, to-ca el tam-bo-ril, sue-ne el cas-ca-
 di-rin-din, di-rin-din, to-ca, to-ca el tam-bo-ril, sue-ne el cas-ca-

sue-ne, sue-ne el cas-ca-
 sue-ne, sue-ne el cas-ca-
 sue-ne, sue-ne el cas-ca-
 sue-ne, sue-ne el cas-ca-

156

Handwritten musical score for a choir with four parts. The lyrics are: "bel, y va- mos, y va- mos, y va- mos a". The score is written on ten staves, with four staves per system. The first system contains the first four staves, and the second system contains the remaining six staves. The lyrics are written below the notes on each staff. The music is in a simple, repetitive style with a common time signature.

bel, y va- mos, y va- mos, y va- mos a

bel, y va- mos, y va- mos, y va- mos a

bel, y va- mos, y va- mos, y va- mos

bel, y va- mos, y va- mos, y va- mos, y

bel, y va- mos, y va- mos, y va-

bel, y va- mos, y va- mos, y va-

8 bel, y va- mos, y va- mos, y va-

bel, y va- mos, y va- mos, y va-

162

Fin

co-mer, y va- mos a co- mer de él.
co-mer de él, y va- mos a co- mer de él.
a co- mer, y va- mos, y va- mos a co-mer de él.
va- mos a co- mer de él, a co- mer de él.
mos a co- mer de él, a co- mer de él.
mos, y va- mos, y va- mos a co- mer de él.
mos a co- mer de él, y va- mos a co- mer de él.
mos a co- mer de él, a co- mer de él.

[Siguen Coplas]

Copla 1ª, a 4

168

De ro- di-llas in- cli- na- do, no con bá- cu- lo,

De ro- di-llas in- cli- na- do, no con bá- cu- lo,

De ro- di-llas in- cli- na- do, no con bá- cu- lo,

De ro- di-llas in- cli- na- do, no con bá- cu- lo,

175

no en pie, lle- ga al cor- de- ro que fue por el

no en pie, lle- ga al cor- de- ro que fue por el o- tro

no en pie, lle- ga al cor- de- ro que fue por el o- tro fi-

no en pie, lle- ga al cor- de- ro que fue por el

181

o- tro fi- gu- ra- do: có- me- lo, Gil, que me-

fi- gu- ra- do: có- me- lo, Gil, que me-

gu- ra- do: có- me- lo, Gil, que me-

o- tro fi- gu- ra- do: có- me- lo, Gil, que me-

188

De 5ª

cha-do de tres cla-vos lo-ha-lla-raás. quien lo ven-
 cha-do de tres cla-vos lo-ha-lla-raás. quien lo ven-
 cha-do de tres cla-vos lo-ha-lla-raás. quien lo ven-
 cha-do de tres cla-vos lo-ha-lla-raás. quien lo ven-

Copla 2ª a 4.

193

De hie-mo ins-tru-men-to no, de pa-lo sí,
 De hie-mo ins-tru-men-to no, de pa-lo sí,
 De hie-mo ins-tru-men-to no, de pa-lo sí,
 De hie-mo ins-tru-men-to no, de pa-lo sí,

200

lo-a-so ya; tan mal con el hie-mo es-tá quien
 lo-a-so ya; tan mal con el hie-mo es-tá quien de-llor
 lo-a-so ya; tan mal con el hie-mo es-tá quien de-llor nos
 lo-a-so ya; tan mal con el hie-mo es-tá quien

206

de-llor nos re-di-mió. A-mor dio el fue-go y jun-
nos re-di-mió. A-mor dio el fue-go y
re-di-mió. A-mor dio el fue-go y jun-
de-llor nos re-di-mió: A-mor dio el fue-go y jun-
213 to le-nos que el fe-nix ja-más. quien lo ven-
jun-to le-nos que el fe-nix ja-más. quien lo ven-
to le-nos que el fe-nix ja-más. quien lo ven-
to le-nos que el fe-nix ja-más. quien lo ven-
Al. 5. y Fin

Annexe 4

¿A qué nos convidas, Bras?: partition selon Querol²⁷⁷

XXXI. ¿A qué nos combidas, Bras?

Tomàs Cirera

Tiple Solo

¿A qué nos com-bi-das, Bras, a qué
nos com-bi-das, Bras, Bras? A un cor-de-ro que cos-
tó trein-ta di-ne-ros no más, no más, no más, y
lue-go se a-rre-pin-tiò, se a-rre-pin-tiò.

²⁷⁷ Miguel Querol Gavaldà, *Cancionero Musical de Góngora*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1975, pp. 96-118.

Coro I

Cantus I
¿A qué nos com- bi- das, Bras, a qué nos com-

Cantus II
¿A qué nos com- bi- das, Bras, a qué nos com-

Altus
¿A qué nos com- bi- das, Bras, a qué

Tenor
¿A qué nos com- bi- das, Bras, a qué nos com-

Coro II

Cantus I
¿A qué nos com- bi- das, Bras?

Altus
¿A qué nos com- bi- das, Bras?

Tenor
¿A qué nos com- bi- das, Bras?

Bassus
¿A qué nos com- bi- das, Bras?

26

bi - das, Bras, a qué nos com - bi - das, com - bi - das, Bras?
bi - das, Bras, a qué nos com - bi - das, com - bi - das
nos com - bi - das, Bras, a qué nos com - bi - das,
bi - das, Bras, a qué nos com - bi - das, Bras, nos com - bi - das,

The musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Spanish and are placed below the notes. The piano accompaniment is written in two staves, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The piano part features a steady accompaniment with chords and moving lines in both hands.

A un cor-de-ro que cos - tó, a un cor-de-ro que cos - tó,
 Bras? A un cor-de-ro que cos - tó, que cos - tó,
 Bras? A un cor-de-ro, a un cor-de-ro que cos - tó, que cos - tó,
 Bras? A un cor-de-ro que cos - tó, a un cor-de-ro que cos - tó,
 A un cor-de-ro
 A un cor-
 A un cor-
 A un cor-de-ro

a un cor-de-ro que cos - tó

a un cor-de-ro que cos - tó

a un cor-de-ro que cos - tó

a un cor-de-ro que cos - tó

que cos - tó, que cos - tó, que cos - tó trein-ta di - ne - ros, no más, no

de - ro que cos - tó trein-ta di - ne - ros, no

de - ro que cos - tó, que cos - tó trein - ta di - ne - ros, no más, no

que cos - tó, que cos - tó trein-ta di - ne - ros, no

The musical score consists of seven systems. The first four systems are vocal lines, each with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: 'a un cor-de-ro que cos - tó'. The fifth system is a vocal line with a treble clef and the lyrics: 'que cos - tó, que cos - tó, que cos - tó trein-ta di - ne - ros, no más, no'. The sixth system is a vocal line with a treble clef and the lyrics: 'de - ro que cos - tó trein-ta di - ne - ros, no'. The seventh system is a vocal line with a bass clef and the lyrics: 'de - ro que cos - tó, que cos - tó trein - ta di - ne - ros, no más, no'. The eighth system is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs) and the lyrics: 'que cos - tó, que cos - tó trein-ta di - ne - ros, no'. The piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

trein-ta di-ne-ros, no más, no
trein-ta di-
trein-ta di-ne-ros, no
trein-ta di-ne-ros, no más, no
más, no más, no más.
más, no más, no más, no más.
más, no más, no más, no más, no, no más.
más, no más, no más, no más, no más.
más, no más, no más, no más, no más.

más, no más, no más, no más, y
ne - ros, no más, no más, no más, no más, y
más, no más, no más, no más no más y
más, no más, no más y
y
y
y
y
y

lue - go se a - rre - pin - tió.
lue - go se a - rre - pin - tió.
lue - go se a - rre - pin - tió.
lue - go se a - rre - pin - tió.
lue - go se a - rre - pin - tió, quien le ven - dió.
lue - go se a - rre - pin - tió, quien le ven - dió.
lue - go se a - rre - pin - tió, quien le ven - dió.
lue - go se a - rre - pin - tió, quien le ven - dió.

¿Bas-ta- rá a tan - tos, a tan - - tos?

(Bas - ta- rá) y es de mo-do que co - me- rá u - no

to - do, y no lo a- ca - ba - rán

mil, y no lo a- ca - ba - rán mil.

Bas - ta - rá a tan - tos, a tan -

¿Bas - ta - rá a tan - tos, a tan -

¿Bas - ta - rá a tan - tos, bas - ta - rá a tan -

¿Bas - ta - rá a tan - tos, a tan -

27

Detailed description: This is a page of a musical score, page 27. It features a vocal line with four staves and a piano accompaniment with four staves. The vocal line includes lyrics in Spanish. The first staff of the vocal line has the lyrics 'Bas - ta - rá a tan - tos, a tan -'. The second staff has '¿Bas - ta - rá a tan - tos, a tan -'. The third staff has '¿Bas - ta - rá a tan - tos, bas - ta - rá a tan -'. The fourth staff has '¿Bas - ta - rá a tan - tos, a tan -'. The piano accompaniment consists of four staves, with the top two in treble clef and the bottom two in bass clef. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. There are repeat signs at the beginning of the vocal line and the piano accompaniment. The page number '27' is located at the bottom left of the page.

tos, bas-ta- rá? Sí, sí.

tos, bas - ra- rá? Sí, sí.

tos, bas - ta- rá? Sí, sí.

tos, bas - ta - rá? Sí, sí.

Sí, sí, sí, y es de mo-do que lo co - me -

Sí, sí, sí, y es de mo-do que lo

Sí, sí, sí, y es de mo-do

Sí, sí, sí, y es de mo-do que lo co - me -

The musical score consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are arranged in two pairs. The lyrics are: 'tos, bas-ta- rá? Sí, sí.' for the first two staves, 'tos, bas - ra- rá? Sí, sí.' for the next two, and 'Sí, sí, sí, y es de mo-do que lo co - me -' for the vocal parts in the second system. The piano accompaniment is at the bottom, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

rá u - no to - do, y no lo a - ca -

co - me - rá u - no to - do, y no lo a - ca -

co - me - rá u - no to - do, y no lo a - ca -

rá u - no to - do, y no lo a - ca -

To - ca, to - ca el tam - bo - ril, to - ca to - ca
 To - ca, to - ca el tam - bo - ril, to - ca
 To - ca, to - ca el tam - bo - ril, to - ca
 To - ca, to - ca el tam - bo - ril, to - ca, to - ca
 ba - rán mil.
 ba - rán mil.
 ba - rán mil.
 ba - rán mil.

The musical score consists of five systems. The first system has four staves with lyrics. The second system has four staves with lyrics. The third system has four staves with lyrics. The fourth system has four staves with lyrics. The fifth system has two staves (treble and bass clef) with lyrics. The music is in a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat).

to - ca, to - ca el tam-bor - ril, to - ca, to-ca el
toca el tam - bo- ril tam-bo- ril, to - ca, to-ca el
toca el tam- bo - ril, tambo - ril. to - ca, to-ca el
to - ca, to - ca el tam - bo- ril, to - ca, to-ca el
Di - rin- din, di - rin- din, to - ca, to - ca el
Di - rin- din, di - rin- din, to - ca, to - ca el
Di - rin- din, di - rin- din, to - ca, to - ca el
Din, din, din, to - ca, to - ca el

The musical score consists of ten staves. The first four staves are vocal lines with lyrics. The fifth, sixth, and seventh staves are instrumental lines, likely for a guitar or similar stringed instrument, with lyrics 'Di - rin- din, di - rin- din, to - ca, to - ca el' repeated. The eighth staff is a bass line with lyrics 'Din, din, din, to - ca, to - ca el'. The final two staves are piano accompaniment.

The image shows a musical score for a piece titled "tam - bo - ril". The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "tam - bo - ril. Di - rin- din, di- rin- din, to- ca to-ca el tam - bo- ril. Di - rin- din, di - rin - din, din, din, to- ca to-ca el tam - bo- ril. Di - rin- din, di - rin- din, di - rin- din, to- ca to-ca el tam - bo - ril. Di - rin- din, di- rin - din, to- ca to-ca el tam - bo- ril. Sue- se, tam - bo - ril. Sue- ne, tam - bo - ril. Sue - ne, tam - bo - ril. Sue - ne, tam - bo - ril. Sue - ne, tam - bo - ril." The piano accompaniment is written in a grand staff with a treble and bass clef and a key signature of one flat. The piano part features a simple harmonic accompaniment with a bass line and a treble line. The lyrics are: "tam - bo - ril. Sue- se, tam - bo - ril. Sue- ne, tam - bo - ril. Sue - ne, tam - bo - ril. Sue - ne, tam - bo - ril. Sue - ne, tam - bo - ril." The score is printed on a yellow background.

ril. Suene el cas-ca - bel y va - mos, y va - mos y

ril. Suene el cas-ca - bel y va - mos, y va - mos, y

ril. Suene el cas-ca - bel y va - mos, y va - mos, y

ril. Suene el cas - ca- bel y va - mos, y va - mos, y

sue-ne el cas - ca- bel y va - mos, y va - mos,

sue-ne el cas - ca- bel y va - mos, y va - mos,

sue-ne el cas - ca- bel y va - mos, y va - mos,

sue-ne el tam - bo- ril y va - mos, y va - mos,

Fin.

va - mos a co-mer, y va - mos a co - mer dél.
va - mos a comer, dél, y va - mos a co - mer dél.
va - mos a comer y va - mos, y va-mos a co-mer dél.
va - mos, y va - mos a co- mer, co - mer dél.
y va - mos a co - mer dél, a co-mer dél.
y va - mos y va - mos, y va-mos a co-mer dél.
y va - mos a co - mer dél, y va-mos a co-mer dél.
y va - mos a co - mer dél, a co- mer dél.

The musical score consists of eight staves. The first seven staves are vocal parts, and the eighth is a piano accompaniment. The lyrics are in Spanish and repeat the phrase 'va-mos a comer dél' (Let's eat, Lord). The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The piano part features a simple harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Cantus Solo

Pregunta

Cantus 2.

¿A qué ve - nís, Ni - ño a - ma - do?

Resposta

A un man - da - do. Pregunta

Bien de ma - la ga -

Resposta

An - tes llo - ro

na vays, pues llo - ráys.

de con - ten - to lo que sien - to.

Pregunta

Pues ¿có - mo llan - to tan jus - to es bien que

Resposta

ri - sa se nom - bre? Por - que en ha - zer bien al hom - bre,

por-que en ha - zer bien al hom - - bre, llo - ro,

llo - ro, llo-ro y cum - plo con mi gus - to.

Copla 1ª
Pregunta

¿Quién os man - da, pues soys Dios, y qué con -

This block contains the first system of the musical score. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: "¿Quién os man - da, pues soys Dios, y qué con -". The music is in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat).

Resposta

tiene el man- da - do? De mi Pa - dre es el re - ca -

This block contains the second system of the musical score. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The lyrics are: "tiene el man- da - do? De mi Pa - dre es el re - ca -". The music continues in the same 3/4 time signature and key signature.

- do y ben - go a mo - rir por vos, por vos.

This block contains the third system of the musical score. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The lyrics are: "- do y ben - go a mo - rir por vos, por vos.". The music continues in the same 3/4 time signature and key signature.

Pregunta

Pues ¿có - mo llan - to tan jus - to es bien que

This block contains the fourth system of the musical score. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The lyrics are: "Pues ¿có - mo llan - to tan jus - to es bien que". The music continues in the same 3/4 time signature and key signature.

Resposta

ri - sa se nom - bre? Por - que en mo - rir por el

hom - bre, por - que en mo - rir por el hom -

bre, llo - ro, llo - ro, llo - ro,

llo - ro y cum - plo con mi gus - to

Copla 2^a

Pregunta

De - zid - me ¿qué llo - ráys, si vos gus - táys

Resposta

de mo - rir? ¿No os he di - cho que es bi -

vir es - to que llan - to lla - máis?

Pregunta

Lue - go vos pe - náys dis - gus - to ¿es

Resposta

bien que ri - sa se nom - bre? Sí, que en mo -

rir por el hom - bre, sí, que en mo - rir por el hom -

- - bre, llo - ro, llo - ro

llo - ro y cum - plo con mi gus - to. Al %

Resposta

bien que ri - sa se nom - bre? Sí, que en mo -

rir por el hom - bre, sí, que en mo- rir por el hom -

- bre, llo - ro, llo - ro

llo - ro y cum - plo con mi gus - to. Al %

Table des matières

Remerciements	3
Sommaire	6
Introduction	8
I. État de la question	8
1. Études sur Góngora et la musique	8
II. Méthodologie adoptée et description du plan	12
III. Objectifs et développement	14
Première partie	
-	
La musique dans la formation de Góngora	19
Chapitre 1. La musique au temps de Góngora	20
1. La musique : dépendance par rapport au texte	21
2. Musique de la Renaissance	25
3. La musique du Baroque	31
Chapitre 2. La musique dans le parcours de vie du poète	33
1. Vie du poète	33
1.1. Enfance et formation	33
1.2. Cordoue et vie ecclésiastique	34
1.3. Crise personnelle et littéraire	35
1.4. Góngora : Prince du Parnasse espagnol	37
2. Formation musicale de Góngora	40
Deuxième partie	
-	
Góngora et la musique	43
Chapitre 3. Fonction de la musique au temps de Góngora	44
Chapitre 4. Les romances chantés	49
1. Le « Romancero nuevo »	49
2. Exemple : Al tronco de un verde mirto	54
2.1. Analyse de la partition	55
Chapitre 5. Les letrillas et les villancicos	58
1. Les letrillas	58
2. Les villancicos	59
Chapitre 6. Les poèmes de Góngora mis en musique	61
Chapitre 7. La poésie religieuse de Góngora et la musique	64
1. Corpus de la poésie religieuse gongorine	64
Troisième partie	
-	
Cycles de villancicos chantés à la cathédrale de Cordoue	68
Chapitre 8. Cycle du Corpus de 1609	69
1. Typologie de la fête	70
2. Corpus	71
2.1. Questionnement de la chronologie	73
Chapitre 9. Cycle du Noël et la Purification de 1615-1616	75
1. Corpus	76
Chapitre 10. Analyse et édition des textes	80
1. Éditions consultées	80
1.1. Objectif	81
2. Cycle du Corpus Christi de 1609 (17-18 juin)	82
2.1. « Mañana sa Corpus Christa »	82
2.2. « ¿A qué nos convidas, Bras? »	84
2.3. « El pan que veis, soberano »	94
2.4. « A la dina dana dina, la dina dana »	95
2.5. « ¿Qué comes, hombre? »	97
2.6. « Oveja perdida, ven »	98
2.7. « Alma, niña, ¿quieres, di »	99

3. Cycle de Noël-Purification de 1616 (24 décembre 1615, 2 février 1616).....	100
3.1. « Cuando toquen los maitines »	102
3.2. « No solo el campo nevado »	104
3.3. « Ven al portal, Mingo, ven »	108
3.4. « ¿A qué tangem em Castela? »	109
3.5. « ¡Cuántos silbos, cuántas voces! ».....	112
3.6. « ¿Cuál podréis, Judea, decir? ».....	116
3.7. « Al gualete, hijo »	117
3.8. « Niño, si por lo que tienes ».....	120
3.9. « Esta noche un Amor nace »	122
3.10. « ¡Oh, qué vimo, Mangalena! »	123
3.11. « ¿Qué gente, Pascual, qué gente? »	127
3.12. « La vidriera mejor ».....	128
3.13. « ¡Oh, qué verás, Carillejo! »	131
Chapitre 11. Quelques réflexions finales sur la musicalité des poèmes.....	134
1. Les refrains comme éléments créateurs du rythme et la sonorité	137
2. Éléments rythmiques et sonores.....	142
Conclusion	144
Bibliographie.....	149
Corpus	149
Bibliographie secondaire.....	150
Sitographie	159
Autres références sonores	162
Sigles et abréviations utilisés	163
Table des illustrations.....	165
Table des annexes.....	166
Annexe 1	
Ramillete de flores o colección de varias cosas curiosas.....	167
Annexe 2	
Al tronco de un verde mirto: partition	168
Annexe 3	
¿A qué nos convidas, Bras?: partition selon Josa et Lambea.....	171
Annexe 4	
¿A qué nos convidas, Bras?: partition selon Querol	193
Table des matières	217

MOTS-CLÉS : poésie, musique, Góngora, Siècle d'Or, Espagne.

RÉSUMÉ

Ce travail a pour objectif d'analyser la relation de Góngora avec la musique, soit dans les *romances* destinés à être chantés, soit dans les deux cycles de *villancicos* composés pour être représentés dans la Cathédrale de Cordoue en 1609 (Corpus) et en 1615-1616 (Noël-Purification), *romances* et *villancicos* que nous avons édité. Les partitions originales n'ayant pas été conservées, il a été nécessaire d'examiner celles qui l'ont été et de projeter ainsi nos réflexions sur les poèmes qui ne présentaient pas leur mise en musique. Aussi, il nous a semblé opportun d'analyser l'éducation musicale de Góngora et le rôle de la musique à cette époque, afin de comprendre comment ces poèmes, destinés à être chantés, furent composés. Nous avons en outre analysé brièvement le rôle de la fête après le Concile de Trente, et la fonction des chansons représentées. Nous tenterons de montrer que, parce que les textes étaient écrits dans le dessein d'être chantés, les poèmes et les *villancicos* vont proposer un sens nouveau et un nouvel intérêt pour les études littéraires.

KEYWORDS : poetry, music, Góngora, Golden Age, Spain.

ABSTRACT

This academic essay aims to analyze the relation between Góngora's poetry and music, focusing on his *romances*, which were written to be sung, or those two cycles of *villancicos*, edited by us, he wrote to also be sung at the Cathedral of Cordova in 1609 (*Corpus*) and in 1615-1616 (Christmas-Purification). As the original music sheets have not been preserved, we were obliged to examine those conserved and project their execution on the other case. At the same time, it was necessary to analyze Góngora's musical education and the role that music had in his day, so that we could understand how this poems were wrote, always with the objective of being sung. Therefore, we have briefly analyzed the role of the "fiesta" after the Trento Council and the fonction of the songs that were represented, taking into account that their goal was to be made music. Therefore, the poems, as the *villancicos*, will reach a new meaning.