

**Les airs de cour en espagnol du *Second livre d'airs mis en tablature de luth* par Gabriel Bataille (Paris, 1609) :
Un cas de transfert culturel ?**

par Ana Beatriz Mujica

Sous la direction de Prof. Philippe Canguilhem
Mémoire pour l'obtention du Master II en Musicologie

Université de Toulouse 2 - Jean Jaurès
UFR de Lettres, Philosophie et Musique
Département de Musique

Mai 2019

*Castellana es esta musa,
Y mucho más le valiera
Que ser musa castellana,
Ser una musa francesa;*

*Pues dicen que nada es bueno
Como de París no sea,
Y hasta la misma herejía,
Si es de París, será acepta.*

José Villarroel

Remerciements

En premier lieu, je voudrais adresser toute ma gratitude à mon directeur de recherche, Prof. Philippe Canguilhem, pour m'avoir aidé, conseillé et guidé dans mon travail.

Je souhaite aussi remercier Prof. Stefan Keym pour tous ses conseils concernant le transfert culturel et Nicolas Andlauer pour ses apports dans les analyses du rythme.

Un grand merci à Frédéric Bernard pour ses observations sur les transcriptions de la tablature de luth et à Aitana García pour son aide précieuse dans leur édition informatique.

Merci aux professeurs Inga Groote et Álvaro Torrente qui m'ont accordé du temps pour discuter sur mes recherches.

Je voudrais aussi remercier Floréal Parra, Ariane Mujica et Romain Clary pour leur aide à la relecture de ce mémoire.

Finalement, je souhaite exprimer ma reconnaissance à toute l'équipe pédagogique du département de musique pour leur soutien ainsi qu'au personnel administratif, et notamment à Sony pour sa bonne disposition et collaboration.

Sommaire

37 airs en espagnol ont été inclus dans les recueils d'airs de cour français (1578-1629). Les dix airs « espagnols » du livre de Gabriel Bataille (Paris, 1609) étudiés dans ce mémoire reflètent une mode ibérique coexistant en France avec de la propagande antiespagnole.

À travers l'analyse musicale et la recherche bibliographique nous déterminerons quel est le rapport entre ces pièces « espagnoles » et le répertoire en français du même livre, et comment le processus de « transfert culturel » opère dans ce répertoire en termes de réception, d'adaptation et d'assimilation.

Les « airs espagnols » de Bataille partagent des caractéristiques avec les airs en français du même recueil, comme la mélodie simple d'ambitus restreint et la mise en musique syllabique. Cependant, d'autres éléments les différencient, notamment le traitement rythmique. Ces différences peuvent se relier à leur origine espagnole, mais aussi au genre du vaudeville. Le cas particulier d'une traduction de Guédron d'un des « airs espagnols » de Bataille illustre l'existence de différents niveaux d'assimilation des mélodies d'origine espagnole au répertoire de l'air de cour.

Tout cela témoigne d'un processus de « transfert culturel » où des chansons espagnoles sont adaptées au genre de l'air de cour pour répondre à une demande de musique espagnole, mais aussi de musique de caractère populaire, du « type » vaudeville.

Introduction

Le 17^e siècle est une période de changements très forts dans la pensée musicale occidentale. Dans la musique vocale, le passage d'une pratique polyphonique à une monodique, ainsi que l'apparition de la basse continue, amène au développement de l'opéra en Italie. La voix soliste prend de l'importance, et ce phénomène sera diffusé dans toute l'Europe mais la France est réticente. Le développement de la monodie accompagnée en France ne passe alors pas par l'opéra mais à travers l'air de cour.

L'air de cour est la manifestation de musique vocale profane la plus importante en France au 17^e siècle. Il est présent dans l'édition musicale pendant 80 ans (de 1571 à 1650 environ) durant lesquels près de 3000 pièces ont été recueillies dans plus d'une centaine de livres imprimés. L'air de cour, dont l'histoire est intimement liée au vaudeville, a joué un rôle central dans le monde culturel et social de la cour. Une définition précise du genre est difficile à établir, du fait de la multiplicité de formes et de styles dans lesquels il apparaît. Il s'agit cependant de pièces strophiques courtes, écrites soit en monodie accompagnée, très majoritairement pour le luth, soit en polyphonie vocale, fréquemment à quatre ou cinq parties¹.

Dans les recueils d'airs de cour, nous retrouvons quelques pièces en langue étrangère ou en dialecte, avec une prédominance d'airs italiens et espagnols. Il y a 37 airs en espagnol dans les recueils d'airs de cour français entre 1578 et 1629. Ces airs font partie de tout un corpus existant en France au 17^e siècle ; ils renvoient à la musique ibérique et à l'Espagne à travers le style musical employé, les thématiques traitées et l'utilisation de la langue espagnole. En effet, des danses d'origine espagnole ainsi que des airs en espagnol sont présents dans les ballets de cour. Par ailleurs, la musique pour guitare espagnole (à cinq cordes) est introduite dans la cour de France au 17^e siècle avec la méthode de Luis de Briceño².

Cette présence affirmée au 17^e siècle de musiques et d'instruments espagnols est frappante du fait des circonstances historiques du moment. Il ne faut pas oublier que l'Espagne a été la

¹ Pour une définition, histoire et analyse d'airs par époque et par compositeur : DUROSOIR, Georgie, *L'air de cour en France 1571-1655*, Liège, 1991. Pour l'évolution du genre : PAQUETTE, Daniel, « Regard sur l'évolution de l'air de cour », dans JAMBOU, Louis et GUILLO, Pierre (éd.), Paris, 1997, p. 163-177. Pour le rapport du genre avec le système de la cour : BROOKS, Jeanice, *Courtly song in late sixteenth-century France*, Chicago, University of Chicago Press, 2000. Pour la deuxième moitié du 17^e siècle : GOULET, Anne-Madeleine, *Poésie, musique et sociabilité au XVII^e siècle : les « Livres d'airs de différents auteurs » publiés chez Ballard de 1658 à 1694*, Paris, 2004.

² BRICEÑO, Luis de, *Metodo mui facillissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, Paris, BALLARD, Pierre (éd.), 1626. Pour le nombre d'airs en langue étrangère dans les recueils d'airs de cour voir DUROSOIR, *L'air de cour*, p. 47, 121 et 206. Airs en espagnol répertoriés grâce à l'aide de : GUILLO, Laurent, *Pierre I Ballard et Robert III Ballard. Imprimeurs du roy pour la musique (1699-1673)*, Liège, 2003 ; RICO OSES, Clara, « Los airs de cour en español publicados en Francia : 1578-1629 », *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 27, 2014, p. 49-69 et CŒURDEVEY, Annie (éd.), *Étienne Moulinié, L'œuvre profane*, Versailles, Centre de musique baroque de Versailles, 2011.

première puissance européenne pendant tout le 16^e siècle. Henri IV, roi de France entre 1589 et 1610, a mené une politique fortement anti-espagnole pour faire face à l'Espagne et la Maison d'Autriche et à leurs vellétés expansionnistes en Europe. Le nouveau roi, protestant converti au catholicisme, a cherché à se définir en tant que « vrai français » et appelait des « Français Espagnols » ceux qui soutenaient la ligue catholique et le roi d'Espagne. Dans cette période tumultueuse en Europe, l'identité et la culture française se déterminaient en opposition à « l'autre » espagnol, mais aussi devant d'autres cultures comme l'italienne. C'est ainsi que l'on peut déceler, déjà dans les débuts de la modernité en Europe, le processus conflictuel de construction d'identités et de définitions culturelles qui finira par aboutir à la naissance des nations et des états modernes. Des sources musicales ainsi que d'autres manifestations culturelles de l'époque montrent la construction et le développement de cette identité.

Après l'assassinat d'Henry IV, le double mariage issu de la paix de Fontainebleau, en 1615, de Louis XIII avec Anne d'Autriche et d'Isabelle de Bourbon avec Philippe IV, ouvrit la porte de la cour française à des Espagnols. Les nouveaux arrivés et leur culture étaient pourtant ridiculisés au travers de pamphlets et de caricatures, dans la littérature et dans les ballets de cour³. Mais cette hostilité n'a pu empêcher l'échange culturel avec l'Espagne ni, paradoxalement, l'admiration des Français pour la langue, la littérature et la musique espagnoles.

L'étude des airs de cour en cette période de l'histoire française constitue un terrain intéressant pour examiner des problèmes qui reflètent le contexte culturel et social de l'époque. D'une part, c'est une forme de musique profane où les expressions des conflits religieux du moment pourraient être explorées ; d'autre part, ce sont des pièces enracinées dans des traditions populaires qui se sont installées dans les milieux de la noblesse et de la cour à Paris. En fin, les airs de cour en espagnol sont la manifestation d'une mode qui a prospéré curieusement en temps de guerre et de propagande contre le peuple espagnol. Autant de pistes ouvertes à la recherche pour aider à comprendre les importantes transformations vécues par la société française à cette époque-là.

Parmi la littérature spécialisée sur les airs de cour nous pouvons mentionner notamment les études de Géorgie Durosoir. À propos du rôle de l'air de cour dans la définition d'une identité, Jeanice Brooks a étudié la construction des idéaux courtois à la cour française de la fin du 16^e siècle, consacrant un chapitre aux airs en italien publiés en France à cette époque. Concernant

³ Voir à ce sujet : RICO OSES, Clara, *L'Espagne vue de France à travers les ballets de cour du XVIIe siècle*, Genève, 2012

les airs de cour en espagnol, les publications ne sont pas nombreuses. Nous pouvons particulièrement citer les travaux de Clara Rico Osés, dont ses contributions pour répertorier les airs en espagnol et les sources concordantes existantes dans d'autres pays européens ont été importantes pour le développement de notre étude. Des questions relevant de l'éventuel processus d'adaptation et d'assimilation de ce répertoire au genre de l'air de cour français, n'ont pas encore été traitées. À ce propos, dans ce mémoire nous avons consulté les travaux de Michel Espagne et Michael Werner ainsi que d'autres auteurs pour adopter une approche où le « transfert culturel » est compris, non pas comme un simple déplacement ou une circulation des biens culturels, mais plutôt comme un processus où il est en jeu la réinterprétation et la transformation de ces biens dans un contexte complexe⁴. Les études concernant les transferts culturels vus sous cette optique dans l'Europe prémoderne ne sont pas nombreuses. Nous pouvons citer quelques publications sur des cas de « transfert culturel » dans d'autres disciplines⁵, mais aucune bibliographie n'a été repérée à propos de transferts musicaux entre l'Espagne et la France dans la période étudiée. Le besoin d'approfondir sur ces sujets a été une motivation pour continuer avec ce travail.

Dans ce mémoire nous essayerons donc de répondre des questions à propos de la présence de la musique espagnole en France, et plus précisément des pièces « espagnoles » dans les recueils d'airs de cour français : Dans un contexte de conflits politiques, religieux et identitaires, comment se fait-il que des pièces en espagnol aient été incluses dans les livres d'airs de cour en France ? Quelles sont les rapports réciproques entre ces pièces « espagnoles » et le répertoire en français des mêmes livres ? Comment le processus de « transfert culturel » opère-t-il dans cette musique, en termes de réception, d'adaptation et d'assimilation ?

De ces questions principales en découlent d'autres : quelles sont les caractéristiques espagnoles ou françaises présentes dans ce répertoire ? Quel a été le modèle espagnol « original » connu par les compositeurs français ? Ont-ils adapté le modèle espagnol au style de l'air de cour ? Si oui, comment caractériser ce processus de transfert culturel ? Comment les airs espagnols coexistent avec les airs français du même recueil ? Y a-t-il des airs français inspirés par cette musique « espagnole » ?

⁴ « [...] transférer, ce n'est pas transporter, mais plutôt métamorphoser [...] C'est moins la circulation des biens culturels que leur réinterprétation qui est en jeu » ESPAGNE, Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres [en ligne]*, 2013, p. 1, <http://rsl.revues.org/219> (consulté le 30.09.2017)

⁵ Par exemple, COUDERC, Christophe (éd.), *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France. De la traduction au transfert culturel.*, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012.

Notre travail s'attachera à répondre aux questions énoncées à partir de l'étude d'un recueil en particulier : le *Second livre d'airs de différents auteurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille* (Paris, Pierre Ballard, 1609). Il s'agit du premier livre d'airs de cour pour voix et luth contenant des airs en espagnol, mais aussi du recueil d'airs avec la plus grande quantité de pièces dans cette langue (dix airs en espagnol).

Dans le premier chapitre nous chercherons à établir quel est le contexte d'accueil des pièces en espagnol étudiées. Nous examinerons la situation historique des relations franco-espagnoles et le contexte musical qui a encadré la réception du corpus en étude. Nous commenterons les définitions sur la forme musicale de l'air de cour et son évolution dans l'histoire. Nous discuterons notamment les formes de présentation de l'air de cour et son rapport étroit avec le vaudeville. Puis, nous commenterons les 37 airs de cour publiés en Espagnol à Paris, pour finalement proposer un recensement de la littérature existante sur ce répertoire.

Le deuxième chapitre est consacré à l'analyse détaillée des airs en espagnol dans le recueil ainsi que ses rapports avec les autres airs du même livre. Nous avons proposé des transcriptions pour neuf des dix airs en espagnol du recueil. Pour le dixième, nous avons utilisé la transcription de *Pues que me das a escoger* par Durosoir. Ces transcriptions sont présentées dans l'[annexe 2.3](#) avec une explication faisant référence à d'autres transcriptions dans la littérature consultée. Nous établirons d'abord dans ce chapitre quelles sont les caractéristiques poétiques des airs et notamment s'ils présentent des formes poétiques espagnoles, pour ensuite saisir leurs caractéristiques musicales.

En ce qui concerne la musique, nous étudierons les différentes formes utilisées, les caractéristiques mélodiques, les enchaînements harmoniques pour établir la ressemblance à des modèles européens existants ; nous étudierons aussi la relation texte-musique, notamment en ce qui concerne le figuralisme et le traitement des refrains ainsi que des accents de la langue espagnole ; puis enfin, qualifier le traitement rythmique des airs, s'ils sont libres (« mesure d'air ») ou si une division binaire ou ternaire du temps est possible. Les caractéristiques des airs étudiés seront mises en relation avec celles des airs français dans ce recueil et dans les 6 *livres d'airs de différents auteurs* de Bataille. En effet, des éléments musicaux partagés avec les airs français du recueil ont pu être cernés, tels que la mélodie simple et l'ambitus restreint, ou bien des éléments qui les différencient, notamment le traitement rythmique. En outre, des éléments considérés comme caractéristiques de la musique espagnole sont aussi commentés et

relativisés : d'autres airs dans le recueil en partagent certains, tels que le rythme ternaire et la présence d'un refrain.

Le troisième chapitre étudiera un air en particulier, *Pues que me das a escoger*. Cet air est d'autant plus intéressant que sa mélodie a été reprise par Pierre Guédron dans l'air *Le premier jour que je vis*, publié deux ans après. Ces deux airs représentent ainsi deux niveaux d'assimilation d'une même mélodie espagnole au genre de l'air de cour. En effet, nous allons déterminer dans ce chapitre comment Guédron n'a pas seulement « traduit » le poème en français, mais aussi sa musique. Finalement, nous soulignerons un point important dans l'étude de ces airs : le traitement du rythme et de la prosodie. Nous montrerons qu'il s'agit de préoccupations importantes dans le développement de l'air de cour menant à un répertoire hybride du début du 17^e siècle, dont certains airs partagent des caractéristiques avec *Pues que me das a escoger* et d'autres airs en espagnol du recueil de Bataille de 1609.

Pour conclure, le quatrième et dernier chapitre présentera les résultats de nos analyses en proposant un cadre théorique basé sur l'approche des transferts culturels. Nous commenterons d'abord la théorie des transferts culturels : comment a-t-elle été développée, quelle méthode propose-t-elle, et quels problèmes soulève-t-elle. Ensuite nous discuterons des possibles applications de cette théorie, développée initialement pour étudier des phénomènes du 18^e au 20^e siècle, dans des études sur des sujets avant l'existence des « nations ». Pour finir ce chapitre, nous évaluerons les résultats de notre étude à travers le prisme de cette théorie des transferts culturels en étudiant trois aspects centraux : la mobilité matérielle, les vecteurs ou acteurs, et les mécanismes de réception (le « socle commun » ou les « besoins » de la culture d'accueil).

En réponse à la problématique centrale de notre recherche, nous avons établi que la présence des dix airs en espagnol dans le recueil de Bataille se révèle être le résultat d'un processus de transfert culturel. Les conclusions de ce mémoire résument et organisent les résultats obtenus de façon à reconstruire ce processus.

Chapitre I : Les airs de cour en espagnol. Le genre, le contexte, l'état de la recherche.

La première moitié du 17^e siècle a été une période très troublée dans toute l'Europe avec la Guerre de Trente ans (1618-1648) et des épidémies. Dès la fin du 16^e siècle, dans un contexte de guerre et de destruction, la misère régnait dans le peuple en France, mais dans la cour, la vie artistique continuait. Le vaudeville et l'air de cour polyphonique puis monodique s'affirmaient dans la production musicale de l'époque. Dans ce chapitre nous présenterons un bref aperçu sur l'origine et le développement du genre de l'air de cour. Il sera question d'examiner les conditions historiques qui ont entouré la publication des airs en espagnol dans les recueils d'airs publiés en France entre 1578 et 1668. Dans la dernière partie, nous discuterons sur la bibliographie existante à propos des airs en espagnol répertoriés, l'état de la question et les antécédents de cette recherche.

L'air de cour : origine et définition

L'air de cour est la manifestation de musique vocale profane la plus importante en France au 17^e siècle. Il est chanté partout : « Du divertissement privé au spectacle de ballet, de la chambre du Cardinal au salon littéraire, l'air de cour est omniprésent. Art de chanteur, il est aussi pratique d'amateur, art de vivre et de plaire »⁶. Le terme « air de cour » a été présent dans l'édition musicale pendant 80 ans, de 1571 à 1650 environ⁷. Son histoire est rattachée à celle de la chanson et du vaudeville. Cela peut s'observer dans la dédicace du recueil d'*Airs de court miz sur le luth* d'Adrien Le Roy (Paris, 1571), où apparaît pour la première fois le terme « air de cour » :

À très excellente dame Catherine de Clermont, comtesse de Retz,

Ces jours prochains, Madame, facilité vous ayant présenté de l'instruction d'asseoir toute musique facilement en tablature de luth, qui était fondée exemplairement sur les chansons d'Orlande de Lassus, lesquelles sont difficiles et ardues comme pour rompre le disciple de l'art à franchir après toutes les difficultés ; je me suis avisé de lui mettre en queue pour le seconder ce petit opuscule de chansons de la cour beaucoup plus légères (que jadis on appelait voix de ville, aujourd'hui airs de cour), tant pour votre récréation à cause du sujet (que l'usage a déjà rendu agréable) que pour la facilité d'icelles plus grande sur l'instrument auquel vous prenez plaisir [...] si les harmonies musicales ne sont pareilles aux premières [celles de Lassus], au moins les lettres sont sorties de bonne forge, comme de Seig, Ronsard, Desportes, et autres de plus gentils poètes de ce siècle [...]

⁶ DUROSOIR, *L'air de cour*, 7.

⁷ DUROSOIR, *L'air de cour*, 15.

Dans cette dédicace il est possible de relever, d'un côté, la différence principale entre chanson et vaudeville. Les chansons d'Orlande de Lassus sont « difficiles et ardues » tandis que les vaudevilles, ou voix de ville, sont « beaucoup plus légères ». Le côté récréatif du dernier vient du fait qu'ils sont simples à jouer, et que les « sujets » sont déjà connus.

D'un autre côté, on relève la filiation de deux genres : ce qui avant s'appelait « voix de ville » sera appelé « air de cour » par la suite. Les deux mots désignent donc la même musique. Cependant, les poèmes d'airs du recueil sont sortis « de bonne forge ». C'est-à-dire, ils ont été écrits par les plus grands poètes. Une mise au point terminologique est donc nécessaire afin de définir les caractéristiques de l'air de cour et en quoi il se différencie de la chanson et du vaudeville⁸.

La chanson polyphonique, au 16^e siècle, est un genre où le texte est mis en musique avec l'ambition de sublimer et rehausser la qualité littéraire du sonnet. En effet, la musique s'adapte à la prosodie du texte et tient compte de la rhétorique. Normalement de contrepoint linéaire, il s'agit d'un genre de facture érudite.

Les vaudevilles sont des « chansons que l'on dance & que l'on chante ordinairement par les villes »⁹ n'ayant pas vraiment d'auteur. Le genre est représenté par trois sources principales, publiées à Paris entre 1556 et 1576¹⁰. Il s'agit d'un genre sans grande ambition littéraire. Il est de forme strophique et, à différence de la chanson, chaque strophe du vaudeville est chantée sur exactement la même musique¹¹. L'alternance de rimes masculines et féminines dans chaque strophe est souvent prévue par les poètes pour permettre ce phénomène. Lorsqu'il se présente sous forme polyphonique, le vaudeville est mis en musique strictement note contre note, en s'appuyant sur la diction¹². Il partage souvent des caractéristiques avec la danse, comme l'indique l'avis au lecteur du recueil de Chardavoine de 1576 :

[...] declarer pour ceste fois, les différences qu'il y a des uns aux autres desdites voix de ville :
assavoir de la pavane double, à la simple, & de la commune à la rondoyante & à l'héroïque, &

⁸ Pour une explication approfondie des mutations éditoriales, musicales et terminologiques de la chanson à l'air de cour, voir KHATTABI, Nahéma, *De la chanson à l'air de cour : édition et mutations du répertoire profane en France (1555-1624)*, Thèse, Université de Poitiers, 2014.

⁹ CHARDAVOINE, Jehan, « Avis au lecteur », *Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville*, Paris, Micard, 1576.

¹⁰ LE ROY, Adrian, *Second Livre de Guitarre contenant plusieurs chansons en forme de voix de ville, nouvellement mises en tabulature*, Paris, Le Roy et Ballard, 1556 ; LE ROY, Adrian, *Premier Livre de chansons en forme de vau de ville composé à quatre parties*, Paris, Le Roy et Ballard, 1573 ; CHARDAVOINE, *Recueil des plus belles*. Cités dans KHATTABI, Nahéma, « Du voix de ville à l'air de cour : les enjeux sociologiques d'un répertoire profane dans la seconde moitié du XVI^e siècle », *Seizième Siècle*, Librairie Droz, 2013, p. 157-170, p. 158.

¹¹ Les strophes étaient variées lors de l'interprétation, mais la musique notée est la même pour chaque strophe.

¹² Selon la définition de DUROSOR, *L'air de cour*, 32-33.

de la gaillarde semblablement double commune, rondoyante, moyenne ou héroïque : du bransle gay, du bransle simple, du bransle rondoyant, du tourdion [...] ¹³

Le vaudeville a eu tant de succès en France qu'il sera ennobli, apprivoisé par la classe supérieure de la société, et les grands poètes de la cour ont commencé à écrire des airs pour qu'ils soient mis en musique dans le même style, comme le montre la dédicace de *Le Roy* présentée plus haut. L'air de cour naît ainsi.

Au début, l'air de cour présente les mêmes caractéristiques musicales du vaudeville. Les deux « prennent souvent leurs sources dans les mêmes textes et timbres et [...] pour les contemporains, la différence entre les uns et les autres apparaît souvent négligeable » ¹⁴. Ainsi, la définition donnée par Mersenne du vaudeville en 1636 est aussi applicable aux premiers airs de cour :

La chanson que l'on appelle vaudeville est la plus simple de tous les airs et s'applique à toute sorte de poésie que l'on chante note contre note sans mesure réglée et seulement selon les longues et les brèves qui se trouvent dans les vers, ce que l'on appelle mesure d'air, sous laquelle sont compris le plain chant de l'Eglise, les faux-bourbons, les airs de cour, les chansons à danser et à boire et les vaudeville ¹⁵

La distinction entre vaudeville et air de cour était donc plutôt d'ordre social :

La terminologie *voix de ville* place en effet la ville au cœur d'un système de circulation musicale et poétique tandis que la dénomination *air de cour* cherche à restreindre le fait musical au monde des courtisans. De la ville à la cour, deux espaces qui se succèdent dans les intitulés de volumes musicaux, se joue pourtant essentiellement une comédie des apparences. Le *voix de ville* et l'air de cour sont en effet deux genres très similaires [...] ¹⁶

Après le recueil de *Le Roy* utilisant le terme d'air de cour en 1571, de plus en plus de publications utilisent le terme « air » (à partir de 1576) puis « air de cour » (à partir de 1596) ¹⁷. Le terme « vaudeville » de son côté prend progressivement une connotation péjorative.

Là où Chardavoine définissait le *voix de ville* comme un répertoire urbain, Mersenne le présente davantage comme un genre « populaire » auquel il associe la figure de l'artisan comme chanteur. L'écart des discours entre Chardavoine et Mersenne laisse poindre une distorsion dans la

¹³ CHARDAVOINE, « Avis au lecteur », *Recueil des plus belles*.

¹⁴ DUROSOIR, *L'air de cour*, 33.

¹⁵ MERSENNE, Marin, « Proposition XXIII du Livre Second des Chants », *Harmonie Universelle*, Paris, 1636. Édition en fac-similé avec préface de LESURE, Paris, C.N.R.S., 1975 citée dans DUROSOIR, *L'air de cour*, 6.

¹⁶ KHATTABI, « Du *voix de ville* à l'air de cour », 159.

¹⁷ CAIETAIN, Fabrice, *Airs mis en musique à quatre parties*, Paris, Le Roy et Ballard, 1576 et BALLARD, Pierre, *Livre d'airs de cour mis en musique à quatre et cinq parties de plusieurs auteurs*, Paris, Pierre Ballard, 1596.

définition du voix de ville selon que l'on se place dans les années 1570 ou en 1630. Dans le premier cas, la culture urbaine semble encore partagée par toutes les classes sociales tandis que dans le second, le cloisonnement plus important entre une culture urbaine, devenue plus ou moins synonyme de « populaire », et une culture d'élite classerait le voix de ville au rang de répertoire indésirable dans les cercles raffinés¹⁸.

Le passage d'un terme à l'autre reflète donc deux réalités parallèles. D'un côté, des changements culturels ayant lieu à la fin du 16^e siècle en France, où la cour cherche à se distinguer du reste, du commun de la société. Au même temps, ce phénomène reflète les politiques et les techniques des éditeurs cherchant à vendre leurs imprimés : relancer le genre de chanson strophique en le détachant de son association avec une « poésie jugée désuète », et du terme, maintenant négatif, du « vaudeville »¹⁹.

Une définition précise de l'air de cour est difficile à établir, du fait de la multiplicité de formes et de styles dans lesquels il apparaît²⁰. Au début coexistent dans les mêmes recueils des chansons, des airs qui gardent les caractéristiques de danse et les thématiques populaires du vaudeville, et des airs dont le rythme est modifié pour s'adapter à celui du texte, influencés par les principes de l'académie de Baïf. Progressivement, la « mesure d'air », très libre et impossible de diviser en mesures, deviendra caractéristique du genre. Les airs de rythme régulier deviendront plus rares.

De plus, les airs de cour apparaissent publiés sous plusieurs formats : airs polyphoniques (de 1576 à 1664), airs monodiques avec accompagnement de luth (1608-1643) ou airs à une voix (1515-1628)²¹.

Il n'est pas toujours aisé d'établir l'antériorité d'une formule sur l'autre. La tablature est souvent publiée la première [avant la version polyphonique], alors que, dans la tradition musicale, la logique consiste plutôt à élaborer l'écriture instrumentale à partir du modèle vocal polyphonique²².

¹⁸ KHATTABI, « Du voix de ville à l'air de cour », 165.

¹⁹ « Celle de Mellin Saint-Gelais notamment » dans KHATTABI, « Du voix de ville à l'air de cour », 170.

²⁰ Pour une synthèse sur l'air de cour voir DUROSOIR, *L'air de cour*. Pour l'évolution du même voir PAQUETTE, « Regard sur l'évolution ». Pour la deuxième moitié du 17^e siècle voir GOULET, *Poésie, musique et sociabilité*.

²¹ Airs polyphoniques : de *Airs mis en musique à quatre parties par Fabrice Marin Caiétain*, Paris, Le Roy et Ballard, 1576 à *Airs à 4 de Jean Mignon*, Paris, Robert Ballard, 1664. Airs monodiques : à partir de *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille*, Paris, Pierre Ballard, 1608 - sans tenir compte du *Livre d'Airs de Cour miz sur le luth par Adrien Le Roy*, Paris : 1571, seul publié sous ces formats avant 1608 -. Le dernier livre d'airs monodiques n'est pas indiqué. Airs à une voix : Neuf livres d'*Airs de cour et de différents auteurs* publiés par Pierre Ballard reprenant « presque systématiquement les contenus des tablatures parues peu de temps avant, mais avec le seul dessus vocal ». Cités dans DUROSOIR, *L'air de cour*, 8-9.

²² DUROSOIR, *L'air de cour*, 8.

Le genre de l'air de cour peut donc se définir comme une pièce strophique courte, en langue vernaculaire et de thématique profane, dont le but ultime était le divertissement²³. Lors de l'interprétation se pratiquait l'improvisation ornementale, les strophes ne se chantant jamais deux fois de la même manière. Les airs apparaissaient soit dans des formats de monodie accompagnée, très majoritairement pour voix aiguë et luth, soit en polyphonie vocale, fréquemment à 4 ou 5 parties.

Cette présence, pour un même corpus musical, de trois versions possibles et souvent réelles, nous ramène à un phénomène déjà ancien dans l'histoire de la musique [...] : c'est celui de l'utilisation d'un 'timbre', cet air préexistant aux paroles qui lui sont adaptées pour constituer une nouvelle chanson²⁴.

« L'âge classique » de l'air de cour, dont la fonction courtisane est affirmée, commence vraiment avec Guédron en 1602. Il laissera sa place aux chansons à boire et à danser progressivement à partir de 1643²⁵.

Image de l'Espagne en France

Pendant toute la deuxième moitié du 16^e siècle la France est dévastée par les guerres de religion entre catholiques et protestants (1562-1598). La misère régnait dans le peuple et le roi, Henri III, était détesté. Cependant, dans la cour, la vie artistique continuait et les imprimeurs Adrien Le Roy et Robert Ballard assuraient une production musicale où la chanson polyphonique continuait à exister, mais se voyait peu à peu remplacée par le vaudeville et l'air de cour polyphonique. Sous ce règne naît aussi le ballet de cour :

En 1581, à l'occasion des fêtes données lors du mariage du Duc de Joyeuse avec Mademoiselle de Vaudémont. Cet événement artistique [...] marque le point de départ de l'histoire d'un genre auquel l'air de cour est intimement lié et qui devait s'illustrer à la cour de France jusqu'à la naissance de l'Opéra²⁶.

La prise du pouvoir par Henri IV, roi de Navarre protestant, a été compliquée. La ligue catholique, soutenue par l'armée espagnole de Philippe II, avait pris Paris et souhaitait imposer un nouveau roi. Henri IV doit renoncer au protestantisme et négocier avec les villes tenues par la ligue avant de pouvoir entrer à Paris et devenir roi légitime. « Paris vaut bien une messe ! ». Le nouveau roi de France mène par la suite une politique fortement antiespagnole afin de

²³ « Hormis quelques récits, surtout ceux de Pierre Guédron, l'air de cour n'a pas de registre expressif ou dramatique. L'art musical, dans la société française du XVII^e siècle, n'est autre chose qu'un divertissement » DUROSOIR, *L'air de cour*, 10.

²⁴ DUROSOIR, *L'air de cour*, 79.

²⁵ DUROSOIR, *L'air de cour*, 7 et 34.

²⁶ DUROSOIR, *L'air de cour*, 20.

« déjouer les prétentions de Philippe II et de la Maison d'Autriche à la monarchie universelle »²⁷.

Pendant le règne d'Henri IV l'imprimerie musicale continue sa production avec les éditeurs Adrien Le Roy d'un côté et Pierre Ballard (associé à sa mère depuis 1600) de l'autre. Les recueils d'airs polyphoniques de Pierre Guédron ainsi que la collection de livres d'airs avec tablature de luth commencée par Gabriel Bataille dominent la production²⁸.

Après l'assassinat d'Henri IV (1610), Marie de Médicis, régente à la place de Louis XIII, signe la paix de Fontainebleau (1611) avec l'Espagne. Une nouvelle période de relations entre les deux pays commence alors. Le double mariage en 1615 de Louis XIII avec Anne d'Autriche et d'Isabelle de Bourbon avec Philippe IV ouvre la porte de la cour française à des intellectuels espagnols. Malgré ce rapprochement, la « maison espagnole » de la nouvelle reine de France, soupçonnée d'espionnage, est assez vite renvoyée en Espagne²⁹.

Ce fait illustre bien l'hostilité existant en France contre les Espagnols, résultat de l'inimitié entre les deux pays, qui se déclareront la guerre en 1636. Les Espagnols étaient souvent ridiculisés à travers des pamphlets, des caricatures et des gravures ainsi que dans la littérature et dans les ballets de cour. Des caractéristiques telles que « l'orgueil démesuré, l'esprit de conquête, l'imposture militaire, la grandeur factice, la bravoure de façade et l'incapacité d'être galant par excès de grossièreté »³⁰ étaient reprochées aux Espagnols et ont mené à la création de clichés, tels que les *rodomonts* et les *capitans*³¹. Même à l'extérieur de la cour « ils ne sont pas toujours bien reçus. Les gens du commun, les domestiques, et les passants, qui sont les premiers contacts du voyageur, se moquent d'eux, les insultent ou leur jettent des pierres »³².

En ce qui concerne la production musicale sous le règne de Louis XIII, le fils de Pierre Ballard, Robert, hérite du privilège de son père et continue à monopoliser l'imprimerie musicale. L'air de cour devient presque le seul genre imprimé à cette époque. C'est sous le règne de Louis XIII

²⁷ RICO OSES, *L'Espagne vue de France*, 54.

²⁸ DUROSOIR, *L'air de cour*, 23.

²⁹ OLIVAN SANTALIESTRA, Laura, « Retour souhaité ou expulsion réfléchie ? La maison espagnole d'Anne d'Autriche quitte Paris (1616-1622) », in CALVI, Giulia et CHABOT, Isabelle (éd.), *Moving Elites : Women and Cultural Transfers in the European Court System*, San Domenico di Fiesole, European University Institute, 2010, p. 21-32.

³⁰ RICO OSES, *L'Espagne vue de France*, 207.

³¹ L'adjectif *rodomont* apparaît pour la première fois dans première moitié du 17^e siècle pour désigner « un personnage orgueilleux et vaniteux un guerrier qui se vante de sa force mais auquel sa lâcheté fait perdre toutes les batailles. Son comportement envers les femmes est aussi reconnu : il se proclame le plus estimé des dames, mais il apparaît toujours le cœur brisé et dédaigné par sa belle. » À l'origine, Rodomont est un héros dans *Orlando Innamorato* (1486) de Mateo-maria Boiardo. *Capitans* est une autre incarnation du *rodomont*. RICO OSES, *L'Espagne vue de France*, 99.

³² CIORANESCU, Alexandre, *Le masque et le visage du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983, p. 36.

que prolifèrent les salons (aristocratiques ou bourgeois) tenus par des femmes, et avec eux l'image de l'honnête homme. Le salon littéraire le plus important est celui de l'Hôtel de Rambouillet (1630-1648).

Ces relations politiques et sociales entre la France et l'Espagne se reflètent dans la production musicale de l'époque, notamment dans les ballets et les airs de cour. Dix airs de cour (en français) font allusion aux relations franco-espagnoles. Les thèmes traités sont la paix de Fontainebleau et le double mariage de 1615, les « sympathies » de Gaston d'Orléans (frère du Roi de France) vis-à-vis des espagnols, le siège d'Arras contre les Espagnols (1654) et la trahison du prince de Condé (qui a défendu les Espagnols durant les conflits de La Fronde)³³.

D'autres airs de cour témoignent de l'image antiespagnole en France. Notamment le recueil d'Étienne Moulinié de 1629 contient un dialogue entre un Espagnol et une Parisienne³⁴. L'Espagnol est ridiculisé dans ses efforts galants, devant la française qui le méprise. Dans cet air sont montrés tous les clichés antiespagnols de l'époque³⁵.

L'image négative de l'Espagne, présente en France pendant toute la première moitié du 17^e siècle, est nourrie par une grande campagne de propagande contre les Espagnols. Par la suite, les victoires de la France face à l'Espagne ont rendu inutiles ces campagnes de propagande. Sous le règne de Louis XIV (1643-1715), après son mariage avec Marie-Thérèse d'Autriche (fille de Philippe IV, roi d'Espagne) et la signature de la paix des Pyrénées, « l'Espagne sera vue dans les spectacles de la cour comme une ancienne puissance mondiale qui a été réduite ; les allusions seront constantes mais dépourvues de malice et d'animosité »³⁶.

Mode espagnole et guitare en France

L'hostilité des Français envers les Espagnols ne peut empêcher l'échange culturel et, paradoxalement, l'admiration de la part des Français pour la langue, la littérature et la musique ibérique. Cela se traduit dans une mode espagnole à la cour, conséquence d'un 16^e siècle où l'Europe était dominée par l'Espagne :

³³ RICO OSES, *L'image de l'Espagne*, 274.

³⁴ MOULINIÉ, Étienne, « Souffrez beaux yeux pleins de charmes », *3^{ème} livre d'airs de cour mis en tablature de luth et de guitare*, Paris, Pierre Ballard, 1629, f. 22.

³⁵ RICO OSES, *L'image de l'Espagne*, 283.

³⁶ RICO OSES, *L'Espagne vue de France*, 81.

Tous les satiriques du temps ont parlé de ces *matamoros* (...) Le ridicule n'empêche pas la mode, il la prouve même. En se moquant des espagnols, on les imitait d'autant plus. [...] On marcha, on se vêtit, on parla, on écrivit espagnolesquement³⁷.

En effet, des produits espagnols étaient importés en France : l'or américain, les gants d'Espagne parfumés d'essences, le rouge d'Espagne, les draps de Ségovie, la cire espagnole et la laine, ainsi que des manufactures de Tolède³⁸. De plus, l'étude de la langue espagnole ainsi que la figure du professeur d'espagnol prennent de l'importance : « En France, ni homme ni femme ne manque à apprendre la langue castillane » écrit Cervantes³⁹. Des grammaires espagnoles sont publiées ainsi que des nouvelles et des romans espagnols traduits en français. L'œuvre de Cervantes, et notamment son *Don Quijote*, a été le sujet de plusieurs éditions et traductions. Il est donc logique de trouver des pièces en espagnol dans les recueils d'airs de cour. L'incorporation de danses d'origine espagnole dans les ballets de cour, telles que la sarabande et la chacone, illustre également cette mode. La guitare et les castagnettes, instruments espagnols, ainsi que la harpe (très utilisée en Espagne) ont aussi été incorporés dans les ballets de cour.

La guitare est connue en France depuis le 16^e siècle ; il existe un répertoire important avec tablature de guitare à quatre cordes, dont Adrien Le Roy a publié le premier ouvrage. La guitare espagnole à cinq cordes a été introduite en France au 17^e siècle avec la méthode de Luis de Briceño, publiée à Paris en 1626 et contenant surtout des danses avec des textes en espagnol⁴⁰. Il est possible que Briceño ait fait partie d'une délégation envoyée à Paris pour préparer le mariage de Louis XIII avec Anne d'Autriche (1615)⁴¹. La préface de sa méthode fait allusion à une querelle entre les partisans du luth et ceux de la guitare. Au cours du 17^e siècle le style du luth sera incorporé à la musique de guitare et des luthistes français commenceront à jouer et à écrire pour la guitare à cinq cordes⁴². Par exemple, le recueil d'airs de cour d'Étienne Moulinié de 1629 contient onze airs avec accompagnement de guitare.

Pendant le règne de Louis XIII, la guitare est utilisée tant dans la chambre du roi comme dans les ballets de cour, qui représentent tous deux « partie vitale des rituels sociaux et politiques établies

³⁷ FOURNIER, Edouard, « L'Espagne et ses comédiens en France au XVII^e siècle », *Revue Hispanique*, 1911, p. 21-31, p. 5. Cité dans KIHÉL, *Relaciones hispano-francesas en el siglo de oro*, <https://sites.google.com/site/enclavedepalabras/mis-publicaciones/relaciones-hispano-francesas-en-el-siglo-de-oro> (consulté le 03/12/2017).

³⁸ RICO OSES, *L'Espagne vue de France*, 118-120.

³⁹ « En Francia, ni varón ni mujer deja de aprender la lengua castellana », Miguel de Cervantes, *Persiles y Sigismunda*, Lib. III, cap. 13. Cité dans KIHÉL, *Relaciones hispano-francesas*. Traduction propre.

⁴⁰ BRICEÑO, *Metodo mui facillissimo*.

⁴¹ TYLER, James et SPARKS, Paul, *The Guitar and its music, from the renaissance to the classical era*, New York, Oxford University Press, 2002, 100.

⁴² TYLER et SPARKS, *The Guitar and its music*, 102.

par le roi et son conseil »⁴³. Pendant la première moitié du 17^e siècle la guitare dans le ballet de cour, fréquemment accompagnée des castagnettes, fait référence aux Espagnols, souvent dans des rôles moqueurs et des clichés tels que les rodomonts. Mais, « lorsque la guitare apparaît dans les mains de vrais Espagnols, et à côté d'un autre instrument comme la harpe, elle cesse d'être considérée comme sujet de moquerie et gagne son statut d'instrument de cour »⁴⁴. C'est sous le règne de Louis XIV que la guitare est vraiment acceptée par la cour : le roi lui-même apprend à en jouer.

L'hégémonie de l'Espagne en Europe au 16^e siècle et les relations politiques compliquées entre l'Espagne et la France au 17^e siècle, avec des moments de guerre et de paix intermittents et des mariages entre les souverains des deux pays, ont mené à la coexistence dans la cour de France de sentiments contradictoires vis-à-vis des espagnols : haine, mépris, moquerie mais aussi admiration et curiosité.

L'image antiespagne est largement exploitée dans les livrets des ballets, alors qu'en parallèle, les auteurs des airs de cour cherchent à imiter cette musique et que le public se divertit aux dépens du capitain rodomont, réputé sentir l'ail, pour applaudir peu après un air en espagnol accompagné au luth ou à la guitare et intégrer cette pratique à sa très exigeante notion du bon gout⁴⁵.

Cette situation est le résultat d'un enjeu de pouvoir politique. En effet, une fois la France ayant assuré sa victoire face à l'Espagne et toute ambition de cette dernière pour l'hégémonie universelle s'étant écroulé, son image négative chez les Français commence à disparaître. A partir de 1660, les *capitans* et *rodomons*, ainsi que les personnages issus de la littérature espagnole, disparaissent des livrets des ballets de cour. Les danses espagnoles intégrées à ce genre, la sarabande et la chacone, ne sont plus rattachées à l'Espagne. Les pièces en espagnol disparaissent des recueils d'airs.

Airs de cour en espagnol : présentation et état de la question

Dans les recueils d'airs de cour ont été souvent incluses quelques pièces en langue étrangère ou en dialecte, généralement regroupées à la fin des recueils. Ainsi, des airs napolitains,

⁴³ TYLER et SPARKS, *The Guitar and its music*, 107.

⁴⁴ RICO OSES, *L'Espagne vue de France*, 126.

⁴⁵ RICO OSES, *L'Espagne vue de France*, 212.

gascons et même turcs et suisses peuvent être retrouvés dans quelques-uns de ces recueils ; mais ce sont surtout les airs italiens et espagnols qui prédominent ⁴⁶.

Il y a 37 airs en espagnol dans les recueils d'airs de cour français imprimés entre 1578 et 1629⁴⁷. Dans le [tableau 1.1](#) sont répertoriés tous les airs en espagnol publiés dans des livres d'airs de cour en France. Les recueils postérieurs ne contiennent guère d'airs en espagnol, à l'exception des rééditions des recueils précédents et d'un air présenté dans le recueil de Moulinié de 1668⁴⁸.

Les airs en langue étrangère ou en dialecte, très présents dans la première moitié du 17^e siècle dans les recueils français, ont en effet beaucoup diminué dans la deuxième moitié du siècle. Les éditeurs « optèrent [...] pour illustrer la richesse de la poésie lyrique et de la musique françaises »⁴⁹.

Tableau 1.1 : Les airs en espagnol dans les recueils d'airs de cour publiés en France

Livre	Airs de cour en espagnol	Formation
Fabrice Marin Caietain, <i>Second livre d'airs</i> (Paris : Le Roy et Ballard, 1578)	<i>Madre à l'amor quiéro</i> <i>Falsa més la spiga de ruela</i>	Quatre voix
Guillaume Tessier, <i>Premier livre d'airs</i> (Paris : Le Roy et Ballard, 1582)	<i>No ay en la tierra tal brio</i> <i>Como haran dos</i> <i>De unos ojos bellos</i>	Quatre voix
Charles Tessier, <i>Airs et villanelles</i> (Paris : Le Roy et Ballard, 1604)	<i>Alla nel monte</i> <i>Una pastor hermosa</i>	Quatre voix Cinq voix
Gabriel Bataille, <i>Airs de différents auteurs</i> (Paris : Pierre Ballard, 1608)	<i>Passava amor suarco dessarmado</i>	Une voix et luth
Gabriel Bataille, <i>Second livre d'airs de différents auteurs</i> (Paris : Pierre Ballard, 1609)	<i>Aver mil damas hermosas</i> <i>El baxel esta en la playa</i> <i>Vuestros ojos tienen</i> <i>Rio de Sevilla</i> <i>Claros ojos bellos</i> <i>De mi mal nace mi bien</i> <i>En el valle Ynes</i>	Une voix et luth

⁴⁶ Voir DUROSOIR, *L'air de cour*, 47, 121 et 206 pour le détail d'airs en langue étrangère dans les recueils d'airs de cour.

⁴⁷ Répertoriés grâce à l'aide de : GUILLO, *Pierre I Ballard et Robert III Ballard* et RICO OSES, « Los airs de cour en español ».

⁴⁸ MOULINIÉ, Étienne, *VI. Airs à 4 & 5 parties avec la basse continue*, Paris, Robert Ballard, 1668. À cette époque on parle plutôt d'airs sérieux.

⁴⁹ GOULET, *Poésie, musique et sociabilité*, 62. Voir « le refus des langues étrangères et des dialectes », 60-62.

	<p><i>Dezid como puede ser</i></p> <p><i>Pues que me das a escoger</i></p> <p><i>Quien quiere entrar</i></p>	
Pierre Ballard, <i>airs à quatre de différents auteurs</i> (Paris : Pierre Ballard, 1613)	<i>Si sufro por ti morena</i>	Quatre voix
Gabriel Bataille, <i>Cinquième livre d'airs de différents</i> (Paris : Pierre Ballard, 1614)	<p><i>Si sufro por ti morena</i></p> <p><i>Pasacalle, la folie : yo soy la locura</i></p>	Une voix et luth
Antoine de Boesset, <i>Airs de cour à quatre et cinq parties</i> (Paris : Pierre Ballard, 1617)	<i>Una musica le den</i>	
Antoine de Boesset, <i>Quatrième livre d'airs de cour à quatre et cinq parties</i> (Paris : Pierre Ballard, 1624)	<i>Frescos ayres del prado</i>	Cinq voix
Antoine de Boesset, <i>12e livre d'airs de cour mis en tablature de luth</i> (Paris : Pierre Ballard, 1624)	<i>Frescos ayres del prado</i>	Une voix et luth
Étienne Moulinié, <i>Airs de cour à quatre et cinq parties</i> (Paris : Pierre Ballard, 1625)	<i>Embía me mi madre</i>	Trois voix
Pierre Ballard, <i>Septième livre d'Airs de cour et de différents auteurs</i> (Paris : Pierre Ballard, 1626)	<p><i>Si negro tengo la mano</i></p> <p><i>Si me nacen colores morena</i></p> <p><i>Digame quanto ha</i></p> <p><i>Ojos si quieréis vivir</i></p> <p><i>Repicavan las campanillas</i></p> <p><i>Si matais cuando mirais</i></p>	Une voix
Étienne Moulinié, <i>Troisième livre d'airs de cour mis en tablature de luth et de guitare</i> (Paris : Pierre Ballard, 1629)	<p><i>Quando borda el campo verde</i></p> <p><i>Ribericas del rio mansanares</i></p> <p><i>Repicavan las campanillas</i></p> <p><i>Por la verde orilla del claro Tormes</i></p> <p><i>Orilla del claro Tajo</i></p>	Une voix et guitare
Étienne Moulinié, <i>Sixième livre d'Airs à 4 & 5 parties avec la basse continue</i> (Paris : Robert Ballard, 1668)	<i>Clori sobr'el lido del mar</i>	Deux ou trois voix ⁵⁰

⁵⁰ On pourrait supposer que cet air est à 2 ou 3 parties puisque la partie de haute-contre contient des portées vides. CŒURDEVÉY, Étienne Moulinié, 115.

Il est important de signaler que ces airs ont été publiés à des moments où les relations franco-espagnoles étaient différentes. Ceux de Caiétain et G. Tessier ont été publiés pendant les dernières décennies d'hégémonie espagnole. Ceux de C. Tessier et les premiers de Bataille apparaissent pendant le règne d'Henri IV, période de guerre entre les deux pays. Ceux de Bataille de 1614, après la paix de Fontainebleau mais avant l'arrivée d'Anne d'Autriche. Et, finalement, ceux de Boesset et ceux de Moulinié, sous le règne d'Anne d'Autriche, pendant lequel la tension entre les deux pays augmentait avant que la guerre ne soit déclarée en 1635⁵¹.

Il peut être observé que cinq airs en espagnol sont répétés : *Si sufro por ti morena* est présent dans le recueil de Pierre Ballard de 1613 et dans celui de Gabriel Bataille de 1614. *Repicavan las campanillas* apparaît dans le septième livre d'airs de différents auteurs de 1626 à une voix seule et ensuite avec tablature pour guitare dans le recueil d'Étienne Moulinié de 1629. *Frescos ayres del prado* existe en version polyphonique et version monodique dans les deux recueils d'Antoine de Boesset parus en 1624.

Presque tous ces airs ont été conservés dans leur intégralité, mais quelques parties de certains recueils polyphoniques ont été perdues. La partie d'alto manque pour le recueil de Caiétain de 1578 (contenant *Madre à l'amor quiéro* et *Falsa més la spiga de ruela*), pour celui de Guillaume Tessier de 1582 (contenant *No ay en la tierra tal brio*, *Como haran dos* et *De unos ojos bellos*) et pour le recueil polyphonique de Boesset de 1624 (contenant *Frescos ayres del prado*). Du recueil de 1625 d'Étienne Moulinié (contenant *Embia me mi madre*) on n'a conservé que la partie de dessus. De celui de 1668 du même compositeur (contenant *Clori sobr'el lido del mar*) on a seulement conservé les parties de dessus et de haute-contre.

La plupart de ces airs et leurs poésies sont anonymes. Il y a quelques exceptions : tous les airs en espagnol dans le *Septième livre d'airs de cour de différents auteurs* de 1626 sont attribués à Étienne Moulinié, et l'air *Pasacalle, la folie: yo soy la locura* dans le recueil de Gabriel Bataille de 1614 est attribué à Le Bailly.

Sur la partition de ce dernier air est indiqué qu'il appartient à un ballet. C'est le seul des airs en espagnol à appartenir à un ballet de cour. Malheureusement le titre du ballet en question

⁵¹ RICO OSES, « Los airs de cour en español », 68.

n'est pas indiqué sur la partition et son texte n'apparaît dans aucun livret de l'époque⁵². On ne peut donc savoir de quel ballet il s'agit.

Dans aucun de ces airs, il n'est question ni de clichés ni des thèmes antiespagnols. Rico Osés affirme que les airs en espagnol présentent un modèle stylistique différent des airs français « qui les rapproche davantage des compositions espagnoles de la Renaissance et du premier baroque » et qu'« il semble évident que ce répertoire, déjà existant, parvient en France où les compositeurs de la cour, le trouvant assez séduisant ou assez 'moderne', décident de l'introduire dans leurs recueils »⁵³. Elle propose des voix d'entrée de ce répertoire en France : les musiciens royaux, les musiciens du duc de Pastrana lors de son entrée à Paris afin de négocier la Paix de Fontainebleau, les troupes de théâtre espagnoles installées dans des foires à Paris, la littérature espagnole, et finalement, par voie de l'Italie ou les Flandres⁵⁴.

Les airs de cour en langue espagnole publiés en France entre 1578 et 1668⁵⁵ n'ont pas encore fait l'objet d'une étude exhaustive. Seule Clara Rico Osés leur consacre un chapitre dans sa thèse publiée en 2005⁵⁶, où elle répertorie les airs en espagnol publiés dans les recueils d'airs de cour entre 1608 et 1629 ; elle en propose aussi des transcriptions dans les annexes de sa thèse. Rico Osés établit comme hypothèse que ce répertoire existait déjà avant son apparition dans les recueils français. Pour soutenir cette idée elle relève des sources littéraires et/ou musicales, espagnoles ou en langue espagnole, présentant des concordances avec ce répertoire. Le même auteur a publié un article à ce sujet en 2014⁵⁷.

Avant elle, un mémoire de maîtrise datant de 1994 avait traité des correspondances de ce répertoire avec la poésie espagnole de l'époque et avait proposé des transcriptions pour les airs polyphoniques⁵⁸.

D'autres auteurs se sont intéressés à ce répertoire, en mentionnant son existence et son intérêt. Louis Jambou, dans un article paru en 2007, mentionne l'existence des airs en espagnol et

⁵² LACROIX, Paul (éd.), *Ballets et Mascarades de Cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, Genève, J. Gay et fils, 1868. Cité dans RICO OSES, « Los airs de cour en español », 58.

⁵³ RICO OSES, *L'Espagne vue de France*, 129.

⁵⁴ RICO OSES, *L'image de l'Espagne*, 291-296 : Anne d'Autriche n'a pu amener en France une troupe espagnole dû aux relations négatives entre les deux pays, mais il paraît vraisemblable que les musiciens de la cour aient cherché un répertoire pour faire plaisir à la reine. Cinq musiciens, quatre joueurs de hautbois et deux trompettes ont accompagné le Duc de Pastrana dans son voyage à Paris, mais leurs noms sont inconnus. Des références à des troupes de théâtres espagnoles en 1604, 1613, 1618 et 1634 ont été repérées et signalées par Rico Osés, mais leurs répertoires ne sont pas connus. Des sources contenant quelques-uns des airs en espagnol ont été repérées en Italie, elles sont mentionnées dans les chapitres II et III de ce mémoire.

⁵⁵ Premier (1578) et dernier (1668) air de cour en langue espagnole retrouvés dans les recueils d'airs de cour français.

⁵⁶ RICO OSES, *L'image de l'Espagne*.

⁵⁷ RICO OSES, « Los airs de cour en español ».

⁵⁸ CANALES RUIZ, José, *L'air de cour Espagnol en France (1578-1629)*, Mémoire de master, Université de Paris IV Sorbonne, 1994.

présente leurs compositeurs, notamment Étienne Moulinié⁵⁹. Álvaro Torrente évoque dans son livre sur la musique espagnole du 17^e siècle l'existence d'une « trentaine de compositions en espagnol recueillies en anthologies imprimées étrangères [en dehors de l'Espagne], surtout françaises »⁶⁰. Il cite les recueils de Gabriel Bataille publiés entre 1608 et 1614 et ceux d'Étienne Moulinié de 1624 et 1629. Il déduit du traitement rythmique de l'air *Por la verde orilla del claro Tormes* (Moulinié, 1629) qu'il s'agit de « l'adaptation par un musicien français [Moulinié] des complexités rythmiques de la musique espagnole prises à l'oreille »⁶¹.

Georgie Durosoir, dans son livre sur l'air de cour publié en 1991 consacre une petite partie aux airs de cour en espagnol, notamment ceux d'Étienne Moulinié. Elle affirme que « comme la plupart de ceux qui les ont précédés, les airs de Moulinié résultent de textes en espagnol mis en musique à la française », mais que, « sans que l'on puisse parler de caractère espagnol des mélodies, il existe un certain nombre d'éléments qui concourent à donner à ces airs une légère couleur locale : ce sont essentiellement les rythmes de l'accompagnement et le timbre de la guitare »⁶². Elle transcrit en mode d'exemple l'air *Repicavan las campanillas* de Moulinié⁶³.

D'autres transcriptions de quelques-uns de ces airs ont été proposées. John Baron a transcrit trois airs de cour en espagnol dans son ouvrage *Spanish art songs in the XVIIth Century*⁶⁴ : *Dezid como puede ser*, *Si sufro por ti morena* et *Yo soy la locura*. Le même auteur, dans un article publié en 1977, compare quelques airs de cour en Espagnol publiés en France avec des sources italiennes comportant les mêmes titres⁶⁵.

Théodore Gérold, dans sa thèse publiée en 1921, et Miguel Querol Gavaldá, dans son ouvrage sur la musique espagnole du 17^e siècle publié en 1988, signalent la présence d'airs en espagnol dans les recueils d'airs de cour français et transcrivent l'air *El baxel esta en la playa*⁶⁶.

⁵⁹ JAMBOU, Louis, « Los ejes de la música francesa de la primera mitad del siglo XVII. Parámetros para estudios comparativos entre Francia y España », *Recerca Musicològica XVII-XVIII*, 2007, p. 93-120.

⁶⁰ « [...] treintena de composiciones en castellano recogidas en antologías impresas extranjeras, sobre todo francesas ». TORRENTE, Álvaro (éd.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 3. La música en el siglo XVII*, Madrid, Fondo de cultura económica, 2016, Traduction propre.

⁶¹ « [...] la adaptación por un músico francés de las complejidades rítmicas de la música española tomadas de oído » TORRENTE, *Historia de la música en España*, 257-258. Traduction propre.

⁶² DUROSOIR, *L'air de cour*, 272-273.

⁶³ Durosoir, *L'air de cour*, 273-274.

⁶⁴ BARON, John H., *Spanish Art Songs in the XVIIth Century (Recent Researches in the Music of the Baroc Era)*. Vol. XLIX., Madison, A-R Edition, 1985.

⁶⁵ BARON, John H., « Secular Spanish Solo Song in Non-Spanish Sources, 1599-1640 », *Journal of the American Musicological Society*, n° 1, 1977, p. 20-42.

⁶⁶ GÉROLD, Théodore, *L'art du chant en France au XVIIIe siècle*, Thèse, Université de Strasbourg, 1921 ; QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Canciones a sólo y dúos del siglo XVII, música barroca española*, vol. IV, Barcelona, CSIC, 1988.

Henri Prunières transcrit dans son ouvrage sur le ballet de cour publié en 1914 l'air *Yo soy la locura*⁶⁷. Cet air a aussi été transcrit et analysé par Thomas Walker dans son article sur les origines de la *Ciaccona* et la *Passacaglia*⁶⁸.

Tous les airs datant de 1608 à 1629 ont été transcrits dans la thèse de Rico Osés. Des éditions modernes de tous les airs dans les recueils d'Étienne Moulinié et ceux qui lui sont attribués ainsi que pour les airs de Charles Tessier ont été publiés⁶⁹. L'air *Pues que me das a escoger* du recueil de Bataille de 1609 est inclus dans l'édition d'airs de Guédron de Durosoir, de même que sa « traduction » en français, *Le premier jour que je vis*⁷⁰.

Le processus d'assimilation d'airs espagnols dans le corpus d'airs de cour français reste encore un sujet à explorer. Rico Osés soutient que le répertoire est importé et que les auteurs français « se sont limités à l'adapter au goût français pour donner une touche exotique à leurs œuvres »⁷¹. Cependant, l'auteure n'étudie pas comment ces airs ont été adaptés ou modifiés. Elle affirme aussi, de façon presque contradictoire, que « les airs en espagnol proposent un modèle stylistique qui s'éloigne complètement de l'art courtois français du moment »⁷². Pourquoi affirme-t-elle que les airs ont été adaptés au goût français s'ils s'éloignent complètement du style français ? Cette contradiction apparente s'explique par un processus d'assimilation non encore étudié. En effet, cette auteure liste dans son analyse seulement des éléments « français » ou des éléments « espagnols » (se basant sur des travaux analytiques sur des chansonniers espagnols du 17^e siècle⁷³) présents dans quelques airs, sans proposer de réflexion sur le processus de transfert culturel qui a eu lieu⁷⁴.

En somme, si les airs en espagnol ont déjà été étudiés par d'autres auteurs, notamment par Rico Osés, une analyse exhaustive et une réflexion sur l'assimilation des airs espagnols en France reste à établir. Ce mémoire propose une contribution pour approfondir ce sujet.

⁶⁷ PRUNIERES, Henry, *Le ballet de cour en France avant Benesrade et Lully*, Paris, Laurent, 1914.

⁶⁸ WALKER, Thomas, « Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early History », *Journal of the American Musicological Society*, n° 3, University of California Press on behalf of the American Musicological Society, 1968, p. 300-320.

⁶⁹ COEURDEVÉY, Étienne Moulinié ; DOBBINS, Frank (éd.), *Œuvres complètes : chansons, airs et villanelles*, Turnhout, Brepols, 2006.

⁷⁰ DUROSOIR, Georgie, *Pierre Guédron. Les airs de cour*, Versailles, Centre de musique baroque de Versailles, 2009, p. 32.

⁷¹ « Estos autores se limitaron a adaptarlo al gusto francés para dar un toque exótico a su obra ». RICO OSÉS, « Los airs de cour en español », 49. Traduction propre.

⁷² « Los airs en español proponen un modelo estilístico que se aleja completamente del arte cortesano francés del momento » RICO OSÉS, « Los airs de cour en español », 68.

⁷³ Notamment les études du Cancionero de Sablonara et de Tonos castellanos-B pour les airs polyphoniques ETZION, Judith, *The Cancionero de la Sablonara. A Critical Edition.*, London, Tamesis Books, 1996; ARRIAGA, Gerardo et FRENK, Margit, « Romances y letrillas en el cancionero Tonos castellanos-B (1612-1620) », in *Música y literatura en la Península Ibérica 1600-1750 : actas del Congreso Internacional, (Valladolid, febrero, 1995, Villaloid, Uva, 1997*. Pour les airs monodiques : QUEROL GAVALDA, *Canciones a sólo y dúos*.

⁷⁴ Cette théorie sera définie et discutée de façon approfondie dans le chapitre IV de ce mémoire.

Chapitre II : Les airs en espagnol du livre de Bataille (1609)

Dans ce chapitre sont exposés les dix airs en espagnol du *Second livre d'airs de différents auteurs mis en tablature par Gabriel Bataille* (Paris, 1609). En premier lieu seront brièvement présentés Gabriel Bataille ainsi que ses six *livres d'airs de différents auteurs*, et plus précisément les contenus du livre de 1609. Ensuite seront commentées les caractéristiques des dix airs en espagnol de ce livre, remarquant le lien entre eux et le répertoire d'airs de cour français. Nous discuterons préalablement les caractéristiques poétiques des airs, puis leurs caractéristiques musicales relatives à la forme, la mélodie, l'harmonie, la relation texte-musique, et le rythme.

Gabriel Bataille et la série de livres d'airs de différents auteurs

Gabriel Bataille (1575-1630), Maître de la Musique de la Reine entre 1619 et 1630, publie chez Pierre Ballard les six premiers recueils d'*Airs de différents auteurs mis en tablature de luth*, entre 1608 et 1615. Dans ces recueils Bataille met en tablature plus de 400 pièces, dont des airs de cour français (329), des airs italiens (2) et espagnols (12), des airs de ballet (50), des récits (10), des dialogues (8) et des psaumes (12)⁷⁵. Les différents types de pièces contenus dans chaque recueil par Bataille sont illustrés dans le [tableau 2.1](#). Cette série de livres aurait été suivie de ceux de Pierre Ballard, Antoine Boesset, Etienne Moulinié et Louys de Rigaud, pour compléter une collection de 25 livres publiés entre 1608 et 1643.

Tableau 2.1: Contenus des six recueils d'*Airs de différents auteurs* par Gabriel Bataille (1608-1615)⁷⁶

	I 1608	II 1609	III 1611	IV 1613	V 1614	VI 1615	Total
Airs français	68	56	58	52	55	40	329
Airs espagnols	1	10			1		12
Airs italiens	1				1		2
Airs de ballet	6	5	9	10	10	10	50
Récits			2	3			5
Récits de ballet				1		4	5
Dialogues			2	2	2	2	8
Psaumes	3	1	2	4	1	1	12
Divers*			2	1			3
Total	79	72	75	73	70	57	426

*Spécifiés : odes, plaintes, vers mesurés

⁷⁵ DUROSOIR, *L'air de cour*, 121.

⁷⁶ Source : DUROSOIR, *L'air de cour*, 121

Les auteurs des airs ne sont généralement pas cités dans ces livres. Bataille le fait seulement de façon très sporadique et surtout dans ses cinquième et sixième recueils. Quelques auteurs des airs des quatre premiers livres de Bataille ont été identifiés⁷⁷. Entre les auteurs les plus présents dans l'ensemble des recueils des airs mis en tablature par Bataille ressort Guédron en premier (51 airs), suivit de Bataille lui-même (35 airs). Le [tableau 2.2](#) montre les auteurs identifiés dans les six recueils de Bataille.

Ces livres ne contiennent pas de pièces liminaires : aucune dédicatoire, ni avis au lecteur, ni hommage à Bataille ou aux auteurs des airs ne sont présents.

Tableau 2.2: Auteurs identifiés dans les six recueils d'*Airs de différents auteurs* par Bataille⁷⁸

	I 1608	II 1609	III 1611	IV 1613	V 1614	VI 1615	Total
Bataille	5	5	5	7	5	8	35
Besard	1						1
Boesset	1			1	6	5	13
Castro			1				1
Chevalier		1					1
Courias						1	1
Courville					3	2	5
Guédron	18	1	1	9	11	11	51
Le Bailly					3	2	5
Le Blanc				1			1
Le Fevre						2	2
Mauduit					2		2
Salmon	1					1	2
Sauvage					4		4
Savorny	1				1	1	3
C. Tessier							
G. Tessier		1		1			2
Vincent	1			1	5	6	13

Le deuxième recueil de Bataille (1609) contient un total de 72 pièces, dont 56 airs français, 10 airs en espagnol, 5 airs de ballet et 1 psaume. Il s'agit du livre avec la plus grande quantité d'airs en espagnol, non seulement dans cette collection, mais dans tous les recueils d'airs de cour conservés (voir [tableau 1.1](#) pour une liste de tous les airs en espagnol dans des recueils

⁷⁷ Par A. Verchaly et Th. Gérold, cités dans DUROSOIR, *L'air de cour*, 121

⁷⁸ Source : DUROSOIR, *L'air de cour*, 121.

français). Les airs en espagnol sont réunis à la fin du recueil, suivis d'un dernier air et du psaume. Dans la table de contenus ils sont listés sous le titre « airs espagnols ». Ce titre semble indiquer une vraie « origine » espagnole des airs, du moins pour l'éditeur. Les auteurs des airs identifiés dans ce recueil sont Bataille lui-même (5 airs), Chevalier (1), Guédron (1) et Guillaume Tessier (1). Aucun d'entre eux n'a été signalé par l'éditeur dans la source.

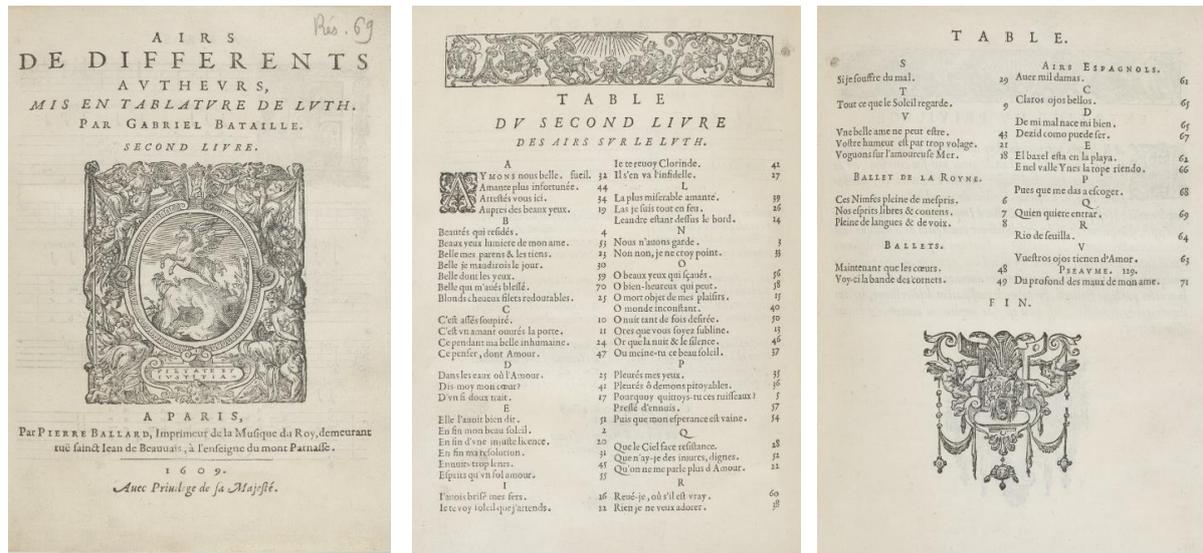


Figure 2.1 : Livre d'airs de différents auteurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille, Pierre Ballard, 1609

Il serait intéressant de rechercher dans l'histoire du recueil pour apporter des réponses à propos des propriétaires de ce livre, des personnes qui ont chanté ce répertoire et s'il s'agissait de Français qui parlaient l'espagnol. Nous savons par exemple que, au-delà des musiciens professionnels, Richelieu, Louis XIII et Anne d'Autriche apprenaient à jouer le luth⁷⁹. Anne d'Autriche, entrée en France six ans après la publication de ce livre, chantait elle-aussi ces airs en espagnol ? Les réponses à ces quelques interrogations qui échappent aujourd'hui à la portée limitée de ce travail, pourraient être adressées dans le futur pour aider à comprendre les mécanismes de réception de cette musique.

Les airs en Espagnol de Bataille (1609)

Les dix airs en espagnol contenus dans ce recueil sont listés en ordre d'apparition dans le tableau 2.3.

⁷⁹ DUROSOIR, *L'air de cour*, 115.

Tableau 2.3: *Airs en espagnol dans le recueil de Bataille (1609)*

Airs en espagnol (Bataille, 1609)	Feuillet
<i>Aver mil damas hermosas</i>	60v
<i>El baxel esta en la playa</i>	61v
<i>Vuestros ojos tienen</i>	62v
<i>Rio de Sevilla</i>	63v
<i>Claros ojos bellos</i>	64v
<i>De mi mal nace mi bien</i>	65r
<i>En el valle Ynes</i>	66v
<i>Dezid como puede ser</i>	66v
<i>Pues que me das a escoger</i>	67v
<i>Quien quiere entrar</i>	68v

L'analyse poétique et musicale des airs en espagnol permet d'établir des liens entre les pièces et de définir leur langage musical, ainsi que leur rapport avec les autres airs contenus dans ce recueil.

Poésie

Dans cette section nous allons en premier lieu proposer les définitions des formes poétiques les plus utilisées en Espagne à la fin du 16^e et le début du 17^e siècle, dont quelques-unes sont présentes dans les airs en espagnol de Bataille. Ensuite nous commenterons les caractéristiques poétiques des dix airs étudiés, concernant notamment les thématiques utilisées et la forme.

Formes poétiques espagnoles : contexte et définitions

La fin du 16^e siècle amène en Espagne une profonde rénovation poétique. Les thématiques épiques sont remplacées par l'amour et le pastoral, de caractère plus léger et même humoristique. Quant aux formes, le *villancico* traditionnel, le *romance* classique et les formes poétiques italiennes (*sonetos*, *estancias*, *liras* et *octavas reales*) sont remplacées à partir de 1580 par de nouvelles formes, ou des formes traditionnelles renouvelées, avec la génération de Lope de Vega et Luis de Góngora. Ainsi, le nouveau *romance*, la *letrilla*, et la *seguidilla* passent à dominer le répertoire espagnol⁸⁰. Les types de strophes et de formes poétiques espagnoles qui seront mentionnées dans ce chapitre sont définis par la suite⁸¹.

- **Letrilla** : selon Góngora, la *letrilla* est une composition poétique sur thématiques lyriques (amoureuses), satiriques, burlesques, ou sacrées⁸². Il existe au 17^e siècle beaucoup de variations de la forme *letrilla*, toutes basées sur le schéma du *villancico* du 16^e. La distinction entre le *villancico* et la *letrilla* au 17^e siècle est plutôt de contenu

⁸⁰ TORRENTE, Álvaro (éd.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 3. La música en el siglo XVII*, Madrid, Fondo de cultura económica, 2016, p. 196.

⁸¹ Définitions à partir de QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Barcelone, Ariel, 1996; BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1969; ETZION, Judith, *The Cancionero de la Sablonara. A Critical Edition.*, London, Tamesis Books, 1996, p. xxxix - xlvi; et TORRENTE, *Historia de la música*, 196-245.

⁸² Cité dans ETZION, *The Cancionero de la Sablonara*, xli.

et non de forme. À partir de la réforme poétique de 1580, le premier serait plutôt consacré aux genres paraliturgiques, et le deuxième aux thématiques profanes, souvent satiriques ou burlesques. La *letrilla* de base est composée de trois parties :

1. La *cabeza*, ou la « tête » : strophe d'un nombre variable de vers (souvent entre deux et quatre), dont les derniers font office de refrain.
2. La *copla* : strophe d'un nombre variable de vers, contenant une *mudanza* (plusieurs vers, souvent rimant entre eux sous schémas variables de rime, mais de rime différente à celles de la *cabeza*), *enlace* (vers rimant avec le dernier vers de la *mudanza*) et *vuelta* (vers rimant avec les derniers vers de la *cabeza*, faisant le lien avec la *represa*)
3. La *represa* : refrain composé par les derniers vers de la *cabeza*

Dans une *letrilla*, il peut avoir plusieurs *coplas* alternées avec des *represas*. Il existe de variations de cette forme, comme par exemple, le *romance-letrilla*.

- **Quintillas** : strophe composée par cinq vers octosyllabes de rime consonante avec des dispositions de rimes variables, respectant pour la plupart quelques conditions ; il ne doit pas avoir trois vers consécutifs avec la même rime, les deux derniers vers ne doivent pas présenter la même rime, et aucun vers doit être libre (sans rime). Les possibilités sont donc : ababa, abaab, abbab, aabab, aabba.
- **Redondilla** : quatrain composé de vers de *arte menor*, normalement octosyllabes, et de rime consonante. Selon la disposition des rimes on distingue plusieurs types, dont la *redondilla de rima abrazada* (de rime embrassée), utilisée surtout à partir du Siècle d'Or espagnol.
- **Romance** : la *romance* traditionnel au 16^e siècle était une longue série de vers octosyllabes (souvent groupés musicalement en quatrains). À partir de 1580 il existe de *romances corridos* (sans refrain) ou de *romances con estribillo* (avec refrain, plus récurrent dans les textes à chanter). Ces nouveaux *romances* se différencient des précédents par une segmentation plus claire en quatrains octosyllabes, en qu'ils évitent l'utilisation de rimes consonantes, et par l'utilisation de procédés poétiques, tels que l'effet d'écho, l'énumération, et des diverses techniques descriptives.
- **Seguidilla** : le terme *seguidilla* peut se référer à un type de vers, à une strophe ou à une danse. Concernant la strophe, il s'agit d'un quatrain alternant des vers heptasyllabes ou hexasyllabes et des vers pentasyllabes, avec rime assonante dans les vers pairs (7-5a-7-5a ou 6-5a-6-5a). La longueur des vers peut cependant varier : on retrouve d'octosyllabes dans les vers impairs, et de façon plus exceptionnelle, des hexasyllabes

ou d'octosyllabes dans les pairs. Chanson médiévale stylistiquement transformée au 16^e siècle, la *seguidilla* est l'une des strophes les plus utilisées dans le Siècle d'Or espagnol. Elle se retrouve surtout en tant que refrain dans les *romances* et *letrillas* ou, dans le répertoire du théâtre et paraliturgique, dans des longues séries de *seguidillas*.

- **Sextilla de pie quebrado** : la *sextilla* est une strophe de vers de *arte menor* (8 ou moins syllabes) avec plusieurs combinaisons de rime possible (aabaab, abcabc, ababab, entre autres). La variante la plus utilisée est la *sextilla de pie quebrado*, dont les vers 1, 2, 4 et 5 sont octosyllabes, tandis que les vers 3 et 6 sont tétrasyllabes.
- **Terceto et Tercerilla** : les strophes de trois vers utilisées en Espagne à partir de la Renaissance proviennent des formes italiennes. Les *tercetos* sont composés par des vers de *arte mayor* (plus de huit syllabes) avec des schémas rimiques variés. Cette strophe serait ensuite adaptée aux formes espagnoles avec l'utilisation de vers de *arte menor*. Les tercets hexasyllabes sont appelés *tercerillas*, dont le schéma rimique le plus commun est a-a.
- **Zéjel** : il s'agit d'une forme populaire écrite normalement en octosyllabes. Sa structure à trois parties ressemble celle de la *letrilla* : un refrain (souvent composé d'un ou deux vers), une deuxième strophe contenant une *mudanza* (de trois vers monorimes) puis une *vuelta* (un vers rimant avec le refrain), et finalement une reprise du refrain.

Ces formes se retrouvent, avec plus ou moins de variations, dans les airs en espagnol de Bataille traités dans ce chapitre.

Les poèmes des airs espagnols de Bataille

Les textes de chaque air sont transcrits tels que dans la source dans l'[annexe 2.1](#). Les airs retranscrits en espagnol moderne, ainsi que leurs traductions en français, sont présentés dans l'[annexe 2.2](#). Afin de comprendre le compte syllabique de ces poèmes, il est important de noter la différence entre les syllabes métriques et les syllabes phonétiques. En effet, selon les règles de la métrique espagnole, lorsqu'un vers fini avec un mot dont l'accent tonique se trouve sur la dernière syllabe phonétique, une syllabe supplémentaire doit s'ajouter au compte syllabique pour des fins métriques et poétiques. De même, lorsque l'accent tonique se trouve sur l'antépénultième syllabe du vers, on doit supprimer une syllabe du compte phonétique. Finalement, lorsque l'accent tonique se trouve sur la pénultième syllabe du vers, le compte des syllabes métriques est égal au compte phonétique⁸³.

⁸³ Voir QUILIS, *Métrica española*, 28.

Il est intéressant à noter que quelques airs présentent des « francisements », c'est-à-dire, des mots ou des phrases écrits à la manière française dans des textes en espagnol. C'est le cas notamment des prépositions « à » accentuées (*Aver mil damas hermosas*, *Claros ojos bellos*, *De mi mal nace mi bien*) et des apostrophes entre les mots (« *m'ayude* » dans *Aver mil damas hermosas*, « *d'amor* » dans *Vuestros ojos tienen*, « *s'aveys d'acabarme* » dans *Claros ojos bellos*, « *d'un pino* » dans *En el valle Ynes*). Si l'on peut constater dans les textes des éléments de francisement, alors la question surgit : la musique de ces airs, a-t-elle aussi été « francisée » ? et si oui, comment ?

Des thématiques prédominantes dans ces airs peuvent être repérées. Il est question de l'amour non réciproque dans trois airs (*Aver mil damas hermosas*, *De mi mal nace mi bien* et *En el valle Ynes*). Dans trois autres airs il s'agit du regard de la bien-aimée (*Claros ojos bellos*, *Dezid como puede ser* et *Vuestros ojos tienen*). Six des dix airs en espagnol présents dans ce recueil traitent alors sur l'amour, thème prédominant dans les six livres d'airs de cour mis en tablature par Bataille. En effet, le thème de l'amour prédomine dans ces livres avec plusieurs tendances, telles que la cruauté de la dame, les jeux de séduction, les pleurs de l'amant, l'absence de la bien-aimée, entre autres⁸⁴. Il faut dire que dans les six airs en espagnol en étude, traitant sur l'amour, le thème prédominant est celui des jeux de séduction.

La thématique du bateau qui se fait à la mer est traitée dans deux des airs en espagnol étudiés (*El baxel esta en la playa* et *Quien quiere entrar*). Finalement, un air en espagnol traite sur la thématique de la fortune (*Pues que me das a escoger*) ; et un autre, la rivière en tant que frontière à franchir (*Rio de Sevilla*). Ces thèmes ne sont pas mentionnés par Durosoir comme des thèmes récurrents dans les six recueils de Bataille.

Des formes poétiques ibériques se retrouvent dans les airs en espagnol de Bataille (1609). Les deux airs portant sur la thématique du bateau présentent forme de *letrilla*⁸⁵ : *El baxel esta en la playa* et *Quien quiere entrar* (voir [tableau 2.4](#)).

⁸⁴ DUROSOIR, *L'air de cour*, 129.

⁸⁵ Rico Osés considère *Quien quiere entrar* comme étant un *villancico* (Voir RICO OSES, *L'image de l'Espagne*, 317). Cependant, vu que la thématique est profane, il est plus pertinent de l'appeler *letrilla*.

Tableau 2.4: La forme letrilla dans *El bajél está en la playa* et *Quién quiere entrar* (Bataille, 1609)⁸⁶

1	El bajél está en la playa	8a	Cabeza	Quién quiere entrar conmigo en el barco,	10a
2	Presto para navegar,	8b		Quién quiere entrar conmigo en el mar,	10b
3	Ay ay ay	3-		Qu'yo soy marinero y sé navegar,	11b
4	¿Ay quién se quiere embarcar?	8a		Qu'yo soy marinero y voy por el mar.	11b
5	Acudan a la marina	8c	Mudanza 1	Es el barco de firmeza,	8c
6	Los que fueren del amor,	8d		Y el árbol de sufrimiento.	8d
7	Para quitarles su ardor,	8d		Las antenas de tormento	8d
8	Pues que la vela se tira	8c		Y las velas de pureza.	8c
9	Al son de esta mi bocina	8c	Enlace	El timón de fortaleza	8b
10	Os quiero yo pregonar,	8a	Vuelta	Con que se ha de navegar.	8b
11	Ay ay ay	3-	Represa	Qu'yo soy marinero y sé navegar,	11b
12	¿Ay quién se quiere embarcar?	8a		Qu'yo soy marinero y voy por el mar.	11b
13	En pagar el homenaje	8e	Mudanza 2		
14	A los dioses del amor,	8d			
15	A quien quiera navegar	8a			
16	Sólo tenga buen coraje	8e	Enlace		
17	Cuando sentirá gritar.	8e	Vuelta		
18	Ay ay ay	3-	Represa		
19	¿Ay quién se quiere embarcar?	8a			

Les parties de la forme *zéjel* sont présentes dans *En el valle Ynes*, tel que le texte apparaît dans la source, avec quelques variantes : les vers ne sont pas octosyllabes et les strophes ne sont pas monorimes (voir [tableau 2.5](#)). Cependant, lorsque le poème est chanté, le refrain doit être répété après chaque vers du poème, la forme *zéjel* n'étant donc plus reconnaissable. Si l'on prend le poème tel qu'il est chanté, et l'on divise les vers de *arte mayor* en deux vers de *arte menor*, une structure de vers et de rimes beaucoup plus régulière apparaît, l'air prenant forme de *quintillas* hexasyllabes.

De mi mal nace mi bien est en forme de *quintillas* octosyllabes, suivant le schéma rimique abaab. Deux airs présentent une forme de *sextilla de pie quebrado* : *Aver mil damas hermosas*, dont les vers tétrasyllabes prennent fonction de refrain ; et *Pues que me das a escoger*, dont les vers 3 et 6 sont pentasyllabes et hexasyllabes respectivement, et non tétrasyllabes comme dans

⁸⁶ Dans ce schéma, quelques vers de *arte mayor* de *El bajél está en la playa* ont été divisés en deux vers de *arte menor*, afin d'illustrer la forme poétique : vers 1-2 ; 5-6 ; 9-10 ; 13-14 ; et 17-18. La répétition musicale de la *cabeza* dans cet air, ainsi que les répétitions du refrain dans *Quién quiere entrar* à la suite des vers 6 et 8, ont aussi été enlevées dans ce schéma.

la forme traditionnelle. D'autres formes poétiques sont présentes aussi : *tercerillos* (*Claros ojos bellos*), *redondillas* (*Dezid como puede ser*) et *seguidilla* (*Rio de Sevilla*⁸⁷). La transcription et traduction de chaque poème, incluant le type de vers, rime et forme poétique des mêmes, sont présentées dans l'[annexe 2.1](#).

Tableau 2.5: *En el valle Ynés*, forme poétique

Air tel qu'il est écrit dans la source		Forme zéjel	Air tel qu'il est chanté, structuré en quintillas	
En el valle Ynés la topé riendo	11a	Refrain	En el valle Ynés	6a
Si la ves Andrés, dile cuál me ves	10b		La topé riendo	6b
Por ella muriendo.	6a		Si la ves Andrés,	6a
Debajo de un pino se estaba peinando,*	12c	<i>Mudanza</i>	Dile cuál me ves	6a
Y al fresco trenzando trenzas de oro fino.*	12d		Por ella muriendo.	6b
Y de tres en tres las va componiendo	11a	<i>Vuelta</i>	Debajo de un pino	6c
Si la ves Andrés	6b		Se estaba peinando,	6d
Dile cuál me ves,	6b	Refrain	Si la ves Andrés,	6a
Por ella muriendo.	6a		Dile cuál me ves	6a
			Por ella muriendo.	6b
			Y al fresco trenzando	6d
			Trenzas de oro fino.	6c
			Si la ves Andrés,	6a
			Dile cuál me ves	6a
			Por ella muriendo.	6b
			Y de tres en tres	6a
			las va componiendo	6b
			Si la ves Andrés,	6a
			Dile cuál me ves	6a
			Por ella muriendo.	6b

*Lorsque l'air est chanté, le refrain se répète après chacun de ces vers. En effet, il n'est pas possible de chanter le texte avec la musique de Bataille sans ajouter le refrain à ces endroits⁸⁸.

Rico Osés classifie les airs *Aver mil damas* et *Pues que me das a escoger*, comme étant des *letrillas*, terme qu'elle définit comme « forme poétique avec refrain » de rimes consonantes et de vers octosyllabes ou heptasyllabes⁸⁹. Bien que ces deux airs contiennent un refrain, les parties caractéristiques de la *letrilla*, selon la définition de Quilis, Torrente et Etzion exposée au préalable, ne sont pas présentes.

Vuestros ojos tienen est le seul air à présenter une forme irrégulière, dictée plutôt par le schéma accentuel et le rythme. Il est composé de trois tercets irréguliers, de vers de *arte mayor* allant de 10 à 13 syllabes, avec des rimes soit assonantes soit libres. À l'intérieur des vers il y a des

⁸⁷ Les vers de *arte mayor* doivent se diviser en deux de *arte menor* pour voir une variante de *seguidilla* à cinq vers au lieu de quatre (6a-5b-5b-7a-5b).

⁸⁸ La répétition du refrain à ces endroits est une solution proposée dans la transcription de RICO OSES, *L'image de l'Espagne*, 602.

⁸⁹ RICO OSES, *L'image de l'Espagne*, 301, 306 et 316. Ses sources pour la définition des formes poétiques ne sont pas citées.

mots qui riment entre eux. Cela devient plus évident si l'on divise les vers en vers de *arte menor*, ce qui formerait deux sextets de vers majoritairement hexasyllabes avec une rime embrassée pour les derniers quatre vers de la première strophe et les premiers quatre vers de la deuxième. Cette division met les rimes en évidence, mais coupe le rythme anapestique des vers 3 et 4, indiqué en brèves (u) et longues (-) au-dessus des deux vers dans le [tableau 2.6](#).

[*Vuestros ojos tienen*] est [l'air] le plus inclassable de tous [les airs en espagnol de Bataille]. Il se fait l'écho d'une métrique accentuelle et non à pieds comptés : il s'agirait peut-être d'une sorte de *zapateado* avec un rythme anapestique à partir de *que me yelan*⁹⁰.

Tableau 2.6 : *Vuestros ojos tienen*, forme poétique

Original		Vers divisés en <i>arte menor</i>	
Vuestros ojos tienen de amor no sé qué	12a	Vuestros ojos tienen	6a
u u - u u - u u - u u - u		de amor no sé qué	6a
Que me hielan, me roban, me hieren, me matan,	13-	Que me hielan, me roban,	7b
u u - u u - u u -		me hieren, me matan,	6b
Que me matan me matan a fé.	10a	Me matan a fé.	6a
Porque me miráis con tanta aflicción,	12-	Porque me miráis	6c
		con tanta aflicción,	6d
Y a mi corazón me aprisionáis,	11-	Y a mi corazón	6d
		me aprisionáis,	6c
Que si vos me miráis, yo os acusaré.	13a	Que si vos me miráis	6c
		yo os acusaré.	6a

Une grande majorité d'airs en espagnol (sept airs sur dix) comportent un refrain, même s'ils ne sont pas écrits dans une forme caractérisée par la présence du même. En effet, il y a des formes qui en comportent toujours un, comme le *zéjel*, le *villancico* et la *letrilla* ; or, dans les airs analysés, des refrains sont aussi présents dans d'autres formes, dont l'usage du même n'est pas obligatoire. Seulement les airs *Claros ojos bellos*, *De mi mal nace mi bien* et *Vuestros ojos tienen* n'en comportent pas.

La présence d'un refrain n'est pas étrangère aux airs français. Au contraire, sa présence est « presque systématique » dans les airs des six recueils de Bataille, le plus souvent dans les

⁹⁰ RICO OSES, *L'image de l'Espagne*, 301.

quatrains⁹¹. Cependant, dans le livre de Bataille de 1609, seulement 11 sur 62 airs non espagnols comportent un refrain littéraire.

Les vers de *arte menor* sont largement majoritaires dans les airs en espagnol (huit airs sur dix) ; uniquement *Vuestros ojos tienen* et *Quien quiere entrar* présentent des vers de *arte mayor*. Parmi les airs aux vers de *arte menor* prédominent les octosyllabes (cinq airs sur huit) ; *Claros ojos bellos* et *En el valle Ynes* ont des vers hexasyllabes, et *Rio de Sevilla* a des vers de longueur irrégulière. Les proportions des modes de versification des airs en espagnol coïncident bien avec celles du recueil, où dominent très clairement les vers octosyllabes (39 airs), suivi des alexandrins (11), des vers irréguliers (9) et des décasyllabes (8). Seulement les deux airs en espagnol déjà mentionnés présentent des vers hexasyllabes dans ce livre⁹².

Concernant le nombre de strophes dans les dix airs en espagnol de Bataille, il varie de deux à cinq strophes. Dans les six recueils de Bataille, le nombre de strophes va de deux à quatorze, la moyenne se situant entre trois et six⁹³.

La rime consonante est majoritaire dans les airs en espagnol du livre (sept airs de dix). *El baxel esta en la playa* et *Vuestros ojos tienen* présentent des rimes assonantes avec quelques vers de rime libre. *Claros ojos bellos* présente aussi quelques vers de rime libre en plus de ceux à la rime consonante. *En el valle Ynes* présente des rimes consonantes et assonantes.

Les formes poétiques utilisées dans ces airs sont donc les mêmes que celles retrouvées dans les *cancioneros* espagnols. Effectivement, nous retrouvons l'une des formes les plus utilisées en Espagne à cette époque (la *letrilla*), mais aussi des formes « plus atypiques dans les *tonos humanos* » telles que les *tercerillos*, *sextillas de pie quebrado* et *redondillas*⁹⁴. Cela suggère une origine ibérique des poèmes tout en illustrant une différence de goût entre les deux pays. L'utilisation de la thématique de l'amour, du refrain, de vers octosyllabes et un nombre de strophes de trois à cinq par air, sont des éléments communs chez la majorité des airs des six livres de Bataille (soit les airs français ou les espagnols).

Musique

Dans cette section nous commenterons les caractéristiques musicales des dix airs étudiés, notamment en ce qui concerne la forme, la mélodie, l'harmonie, la relation texte-musique, et le rythme. Les caractéristiques des airs étudiés seront mises en relation avec celles des airs

⁹¹ DUROSOIR, *L'air de cour*, 132

⁹² DUROSOIR, *L'air de cour*, 132

⁹³ DUROSOIR, *L'air de cour*, 132

⁹⁴ TORRENTE, *Historia de la música*, 257.

français dans ce recueil et dans les six *livres d'airs de différents auteurs* de Bataille. Les transcriptions musicales des dix airs en espagnol de Bataille peuvent être consultées dans l'[annexe 2.3](#) de ce mémoire.

Forme Musicale

Les airs en espagnol, comme tous les airs français des six livres de Bataille, sont écrits pour voix aigüe et tablature de luth⁹⁵. La plupart des airs en espagnol de Bataille (huit sur dix) sont de forme musicale strophique. C'est-à-dire, toutes les strophes poétiques d'un air se chantent avec la même musique⁹⁶. La strophe musicale est écrite une seule fois dans la source, avec le texte de la première strophe poétique entre les portées. Les strophes poétiques suivantes sont écrites en dessous, ou sur la page suivante, sans musique, comme le montre la [figure 2.2](#). Dans *De mi mal nace mi bien* le texte est entièrement écrit dans la musique, entre les portées, pour que l'air puisse rentrer dans une seule page.

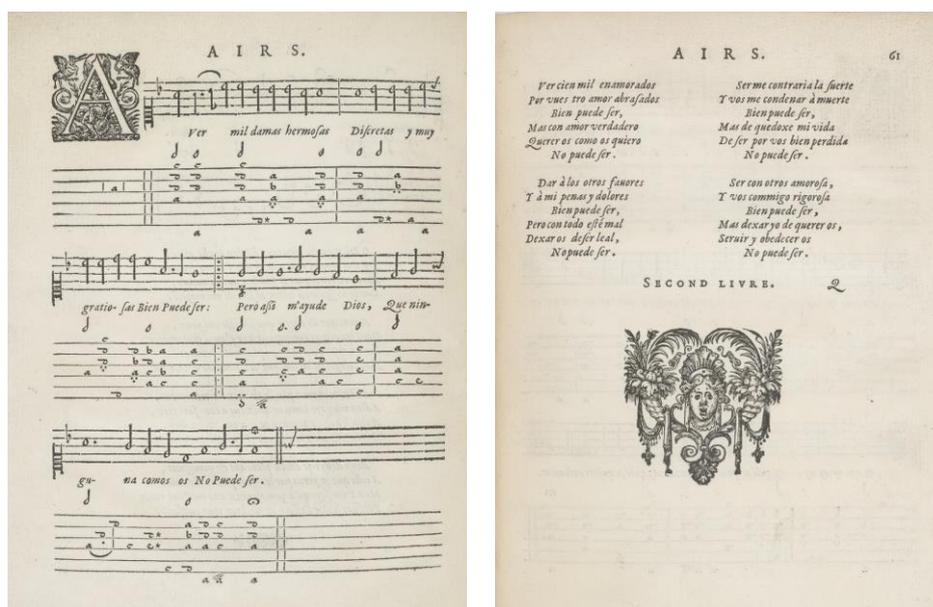


Figure 2.2: *Aver mil damas*, fac-simile

La musique présente généralement des signes de reprise, donnant à chaque strophe une forme musicale AABB (*Aver mil damas*, *Vuestros ojos tienen*, *De mi mal nace mi bien* et *Dezid como puede ser*), ABB (*Rio de Sevilla* et *Pues que me das a escoger*) ou AAB (*Claros ojos bellos* et *En el valle Ynes*). À l'intérieur de la forme musicale de la strophe, quelques vers sont répétés tel qu'illustré dans le [tableau 2.7](#) ci-après.

⁹⁵ Seulement les “duos”, présentant des tessitures différentes, sont des exceptions.

⁹⁶ Sans compter les ornements ajoutés lors de l'interprétation qui peuvent varier d'une strophe à l'autre. Pour des questions d'ornementation et interprétation voir DUROSOIR, « L'air de cour et ses interprètes » in *L'air de cour*, 305.

Tableau 2.7: forme des airs en espagnol

	Airs / Forme musicale	A	A	B	B
AABB	<i>Aver mil damas hermosas</i>	1-2-3	1-2-3	4-5-6	4-5-6
	<i>De mi mal nace mi bien</i>	1-2-3	1-2-3	4-5	4-5
	<i>Decid cómo puede ser</i>	1-2	1-2	3-4-4	3-4-4
	<i>Vuestros ojos tienen</i>	1	1	2-3-3-3	2-3-3-3
ABB	<i>Pues que me das a escoger</i>		1-2-3-4	5-6-6	5-6-6
	<i>Río de Sevilla</i>		1-2-2	3-4-3-4	3-4-3-4
AAB	<i>Claros ojos bellos</i>	1-2	1-2	3-3	
	<i>En el valle Ynés</i>	1-2	1-2	3-3-3	

Ce tableau indique la forme musicale de la première strophe de chaque air et les vers (indiqués en chiffres) correspondant à chaque partie musicale. La structure se répète pour chaque strophe poétique.

Ces formes sont celles typiques de l'air de cour. Dans le même livre de Bataille, sur les 62 pièces en français, 34 ont une forme ABB, 10 en AABB, 2 en AAB et 16 ne présentent pas de répétitions à l'intérieur de la strophe. Cependant, la répétition des derniers vers à l'intérieur de la forme musicale, présente dans la majorité d'airs en espagnol, n'est pas courante dans les airs français du même recueil : cela n'arrive que dans une des pièces en français du livre.

Seulement deux des dix airs en espagnol ont une forme musicale en couplets-refrain. Ce sont les deux *letrillas* : *El baxel esta en la playa* et *Quien quiere entrar*. Dans le premier, la forme musicale suit la forme poétique, tandis que dans le deuxième cette dernière est altérée. En effet, la *mudanza* est divisée afin d'en faire deux couplets dans *Quien quiere entrar*, et les vers de *enlace* et *vuelta* sont utilisés en tant que troisième couplet. Dans les deux airs, le refrain est tronqué lors de son retour entre les couplets. Les tableaux 2.8 et 2.9 présentent les formes schématisées de *El baxel esta en la playa* et *Quien quiere entrar* respectivement. Le texte dans ces deux airs est entièrement noté entre les portées dans la source (figure 2.3).

Les pièces en forme couplet-refrain sont aussi minoritaires dans le répertoire en français du même livre. En effet, seulement quatre sur les 62 pièces en français se servent de leur forme strophique pour faire des couplets-refrain à chaque strophe : deux pièces en AAB, une en ABB et une en AABB (A étant utilisé pour chanter les couplets, et B pour le refrain). Le traitement formel de ces pièces n'est donc pas le même que celui des *letrillas* mis en musique en couplets-refrain, où le refrain est troqué à chaque reprise. Cette forme a été adoptée seulement pour les deux *letrillas* des airs en espagnol de Bataille pour une raison : l'alternance d'un couplet (*copla*

de letrilla) avec seulement les derniers vers du refrain (*estribillo*) est la façon habituelle de mettre en musique les *letrillas* en Espagne⁹⁷.

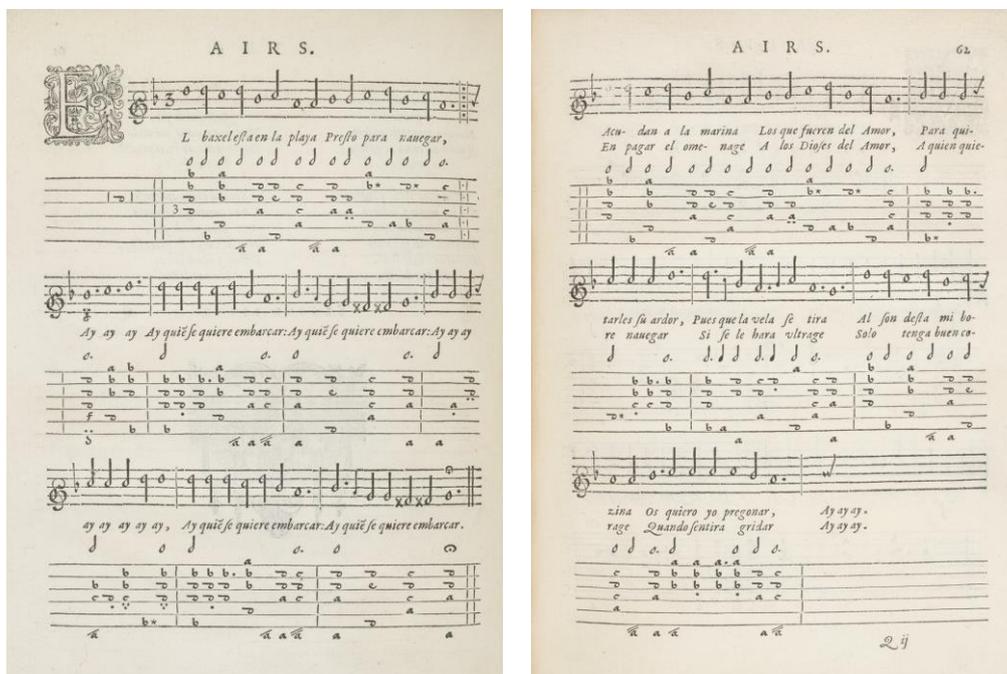


Figure 2.3: *El baxel esta en la playa*, fac simile

Tableau 2.8: Forme schématisée de *El baxel esta en la playa*

Forme poétique	Vers	Forme musicale	Cadence	Rythme caractéristique	Observations
Cabeza	1-2	A (refrain)	a	V sol	Trochée
	1-2		a	V sol	
	3-4-4		b	i sol	Tribraque
	3-4-4		b'	i sol	
Mudanza 1	5-6	B (1 ^e couplet)	a	V sol	Trochée
	7-8		b''	i sol	Tribraque
Enlace et Vuelta	9-10		a'	V sol	Trochée et tribraque
Represa	3-4-4	A' (refrain tronqué)	b	i sol	Tribraque
	3-4-4		b'	i sol	
Mudanza 2	13-14	B (2 ^e couplet)	a	V sol	Trochée
	15-16		b''	i sol	Tribraque
Enlace et Vuelta	17-18		a'	V sol	Trochée et tribraque
Represa	3-4-4	A' (refrain tronqué)	b	i sol	Tribraque
	3-4-4		b'	i sol	

Les numéros des vers indiqués correspondent à ceux du [tableau 2.4](#). La rubrique « cadence » indique le degré final de la phrase en chiffres romains et la tonique de la partie en lettres (majuscules = accords majeurs ; minuscules = accords mineurs).

Tableau 2.9 : Forme schématisée de *Quién quiere entrar*

Parties de la forme poétique	Vers	Forme musicale
------------------------------	------	----------------

⁹⁷ Voir TORRENTE, *Historia de la música*, 247 et Etzion, *The Cancionero de La Sablonara*, xlii.

<i>Cabeza</i>	1-2-3-3-4	A (Refrain)
<i>Mudanza 1</i> (1 ^e moitié)	5-6	B (Couplet 1)
<i>Represa</i>	3-3-4	A' (refrain tronqué)
<i>Mudanza 1</i> (2 ^e moitié)	7-8	B (Couplet 2)
<i>Represa</i>	3-3-4	A' (refrain tronqué)
<i>Enlace et Vuelta</i>	9-10	B (Couplet 3)
<i>Represa</i>	3-3-4	A' (refrain tronqué)

Les numéros des vers sont ceux du [tableau 2.4](#).

La mise en page et les formes musicales utilisées pour les airs en espagnol sont donc celles des airs français : forme strophique avec des répétitions à l'intérieur de chaque strophe. Cependant, les deux airs espagnols en forme de *letrilla* présentent une forme musicale différente à celle des quatre airs français du livre ayant des alternances couplets-refrain. En effet, les formes de ces deux airs ressemblent davantage à celles des *letrillas* des *cancioneros* espagnols par la reprise du refrain tronqué.

Mélodie

Les mélodies des airs en espagnol de Bataille sont très simples, avec un ambitus restreint et des mouvements majoritairement conjoints. En effet, l'ambitus des airs étudiés va de la quinte à l'octave, avec une majorité d'airs d'un ambitus de sixte (six airs). Deux airs ont un ambitus d'octave, et un air de quinte. L'air *Dezid como puede ser* dépasse l'octave dû à un changement de tessiture dans la dernière phrase qui élargie l'ambitus à une treizième ([figure 2.4](#)). L'ambitus des autres airs du recueil est aussi très restreint, se trouvant en général entre la sixte et l'octave, avec des rares exceptions d'airs de virtuosité.



Figure 2.4: Extrait de *Dezid como puede ser* (saut d'octave)

La plupart des airs en espagnol présentent des tournures mélodiques répétées. Parfois ce sont des petits « motifs » repris à la suite, comme dans le début de *En el valle Ynes* ou à la fin de *Pues que me das a escoger* et de *Dezid como puede ser*. Quelquefois des phrases entières sont reprises à l'identique (*Pues que me das a escoger*) ou de façon variée (*Vuestros ojos tienen*, *En el valle Ynes* et *El baxel esta en la playa*). D'autres fois des tournures mélodiques sont reprises mais transposées (*Aver mil damas hermosas*, *De mi mal nace mi bien* et *Dezid como puede*

ser). Cela est une caractéristique différenciant les airs en espagnol des autres airs du recueil : des tournures mélodiques répétées sont présentes seulement dans 5 des 62 pièces en français du même livre.

En el valle Ynes:

En el va - lle Y - nés la to - pé ri - en - do

El baxel esta en la playa:

Ay ay ay Ay quién se quie - re em - bar - car

Ay ay ay ay ay ay ay ay Ay quién se quie - re em - bar - car

De mi mal nace mi bien:

Vais pa - gan - do con des - dén Al que os sir - - - ve con ra - zón.

Figure 2.5 : reprise de tournures mélodiques

Les notes répétées sont aussi une caractéristique partagée par beaucoup des airs étudiés dans ce mémoire. En effet, huit des dix airs étudiés présentent des répétitions de notes, soit sur une même valeur rythmique (*De mi mal nace mi bien*, *Aver mil damas hermosas*), soit avec des rythmes variés (*En el valle Ynes*, *Quien quiere entrar*, *Rio de Sevilla*). Les répétitions de notes vont de trois à sept notes reprises d'affilées. La présence de notes répétées peut être sporadique, mais dans la plupart des airs celles-ci sont présentes tout au long de la pièce, formant ainsi partie essentielle de leur caractère (*El baxel esta en la playa*, *Vuestros ojos tienen*, *Pues que me das a escoger*). L'air *Pues que me das a escoger* présente tellement de notes répétées qu'il devient presque monotone, avec des mouvements mélodiques seulement pour les cadences.

Vuestros ojos tienen :



Pues que me das a escoger :



Figure 2.6 : Notes répétées

Des notes répétées (trois ou plus) sont présentes dans 15 des 62 pièces en français du recueil. Cependant, ces répétitions ne se succèdent pas les unes après les autres comme dans les airs en espagnol, mais il s'agit plutôt de cas sporadiques arrivant une ou deux fois par air.

La mélodie simple et l'ambitus retreint sont donc des caractéristiques communes entre les airs en espagnol et ceux en français de la série de Bataille. Cependant, nous remarquons que les airs étudiés comportent des mélodies encore plus simples que celles des airs français du même recueil, et présentent tant des répétitions de notes comme de formules mélodiques, phénomène absent de la majorité d'airs français du même livre.

Harmonie

Durosoir a listé les tons et les modes utilisés dans les six recueils de Bataille⁹⁸. Le mode mineur (256 pièces sur 374) domine l'ensemble, dont sol est nettement privilégié comme tonique (134), suivi de ré mineur (95) et de la mineur (27). En mode majeur dominant do (58) et fa (55). Seulement quatre airs sont en sol mode majeur et un air en sib mode majeur. Dans le recueil de 1609 domine le mode mineur, dont la majorité a aussi sol come tonique (24), suivi de ré (17) et de la (4). Seize airs sont en mode majeur, dix en do et six en fa⁹⁹.

Les airs en espagnol étudiés sont donc écrits dans les tonalités les plus utilisées dans le recueil les contenant et dans l'ensemble des livres de Bataille : sept des dix airs en espagnol sont en

⁹⁸ DUROSOIR, *L'air de cour*, 134

⁹⁹ Les modes et tons de ce recueils ont été déduits de la partie de chant car ils n'ont pas tous été transcrits.

mode mineur avec sol comme tonique ; et les trois restants, *Aver mil damas hermosas*, *Pues que me das a escoger* et *Quien quiere entrar*, sont en fa mode majeur.

Cette préférence pour sol dans les modes mineurs et pour do et fa dans les modes majeurs pourrait être due à la commodité d'écriture, car les notes rentrent ainsi toutes dans la portée. D'un autre côté il s'agit des restes de la tradition modale : sol mineur vient du mode dorien transposé, fa majeur du mode ionien transposé et do majeur de l'ionien.

En effet, le 17^e siècle constituant une époque d'expérimentation menant à la tonalité, des éléments modaux et tonaux coexistent dans les airs. Le passage vers la tonalité est d'avantage reconnaissable dans les airs en mode mineur, à travers les modulations et le traitement du VI^e degré. Effectivement, tous les airs en mode mineur modulent et présentent des cadences dans des tonalités autres que la tonique dans le corps de l'air, avant de revenir à la tonalité principale pour la cadence finale. Ils se rapprochent ainsi du discours circulaire caractéristique de la tonalité. Cinq des sept airs en sol mode mineur modulent en si \flat majeur, le ton relatif (*Claros ojos bellos*, *Dezid como puede ser*, *En el valle Ynes*, *Rio de Sevilla* et *Vuestros ojos tienen*) dont deux contiennent en plus des cadences dans d'autres tonalités (plusieurs cadences en fa majeur dans *Vuestros ojos tienen*, et une en ré mineur dans *En el valle Ynes*). *De mi mal nace mi bien* module en fa mode majeur.

Dans trois des airs en mode mineur la totalité des VI^e degrés sont abaissés (*Claros ojos bellos*, *El baxel esta en la playa* et *Rio de Sevilla*), à la manière du mode mineur tonal. Dans *Dezid como puede ser* le mi \natural est utilisé dans une montée vers la tonique, comme dans la gamme mélodique mineur ascendante (figure 2.7). Cependant, dans *De mi mal nace mi bien* et *En el valle Ynes*, le VI^e degré reste mobile, à la façon modale.

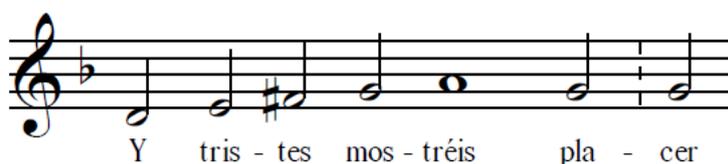


Figure 2.7 : *Dezid como puede ser*, mineur mélodique ascendante.

Des trois airs en fa mode majeur, seulement *Aver mil damas hermosas* présente des cadences dans une autre tonalité (une en sol majeur et une en ré mineur). L'avènement de la tonalité est

donc plus évident dans les airs en mode mineur. Cependant, la présence d'accords du III^e et VII^e degrés dans des phrases pas modulantes donnent encore une sonorité modale aux airs. De plus, la majorité des airs étudiés finissent avec un accord de quinte vide (*Aver mil damas hermosas*, *Claros ojos bellos*, *Dezid como puede ser*, *El baxel esta en la playa*, *En el valle Ynes*, *Pues que me das a escoger* et *Rio de Sevilla*). Il faudrait regarder si ce phénomène est aussi récurrent dans les airs en français.

En ce qui concerne les enchainements harmoniques utilisés, la ressemblance de quelques airs avec des modèles existants a été repérée. Par exemple, *Claros ojos bellos* et *Dezid como puede ser* utilisent les enchainements de l'*españolito*. L'enchainement i-VII-III du début de ce modèle est aussi présent dans *En el valle Ynes*, *Vuestros ojos tienen* et *El baxel esta en la playa*. L'air *Rio de Sevilla* présente un schéma harmonique proche de celui de *las vacas* ou de la *romanesca* ; et *El baxel esta en la playa* commence par l'enchainement III-VII-i, début de ces deux modèles. Le début de *De mi mal nace mi bien* a été harmonisé comme une *pasacaille* et celui de *Vuestros ojos tienen* comme un *passamezzo antico*. L'enchainement IV-I-V-I du *passamezzo moderno* est présent dans plusieurs airs en mineur (*Claros ojos bellos*, *De mi mal nace mi bien*, *Dezid como puede ser*, et *Vuestros ojos tienen*) et en majeur (*Pues que me das a escoger* et *Quien quiere entrar*). Finalement, l'utilisation de l'accord du VII^e degré bémolisé, sans sensible, dans *Quien quiere entrar* (en mode majeur) rappelle des formes plus anciennes comme les *bouffons*. Cependant l'enchainement typique du même (I-IV-I-V-I) n'est pas présent dans cet air. Voir le [tableau 2.10](#). A noter que si bien quelques enchainements rappellent ces danses, elles n'utilisent pas nécessairement le schéma caractéristique complet ni de façon réitérée. De plus, le rythme caractéristique des modèles n'est souvent pas utilisé dans les airs de Bataille correspondants.

Tableau 2.10 : Modèles harmoniques dans les airs en espagnol de Bataille

Airs de Bataille	Ryth. ¹⁰⁰	Binaire	Ternaire	Ternaire	Ternaire	Binaire	Ternaire	Binaire	Ternaire
------------------	----------------------	---------	----------	----------	----------	---------	----------	---------	----------

¹⁰⁰ La division rythmique indiquée est celle du début de l'air. Dans certains airs elle n'est pas maintenue tout le long de la pièce.

Modèles de danses			
Modèle	Schémas Habituels ¹⁰³	Airs	Schéma
<i>Españoleta</i>	: i-VII-III III-VI-VII-III : : III-VII VII-i-V-i : ou i-VII-i-III-VI- VII-i-III III-VII-i-V-i Rythme : Ternaire	<i>Claros ojos bellos</i> <i>Decid como puede ser</i> (Partie A) <i>El baxel esta en la playa</i> (phrase b'') ¹⁰¹ <i>Vuestros ojos tienen</i> (début)	: i-VII-III III-VI-III-VII-III : : III-VII-i-V i-iv-V-I : i-VII-iv-i-III-VI-III-VII-III : III-VII-III III-i-V-ii-V-I i-VII-III-iv-i-V-I
<i>Pasacalle</i>	I-IV-V-I Rythme : binaire ou ternaire	<i>De mi mal nace mi bien</i> (vers 2)	i-IV-III-VI-iv-i-V-I
<i>Romanesca</i>	III-VII-i-iv-V III-VII-i-iv-V-i Rythme : ternaire	<i>El baxel esta en la playa</i> (Début des phrases a) ¹⁰²	III-VII-i-iv-V
<i>Las Vacas</i>	III-VII-i-(VI)-V III-VII-i-(iv)-V-I Rythme : ternaire	<i>Rio de Sevilla</i>	III-VII-i-VII-VI-iv-V III-VII-III-VII-III-iv-V III-VII-v-i-iv-VI-iv-V-I
<i>Passamezzo per B molle</i>	i-VII-i-iv-V III-VII-i-iv-V-i Rythme : ternaire	<i>Vuestros ojos tienen</i> (partie A)	i-VII-III-iv-i-V-i

Les tons et modes utilisés dans les airs en espagnol sont donc aussi majoritaires dans les airs en français de Bataille. Il a été remarqué que l'avènement de la tonalité est plus visible dans les airs en mode mineur et que quelques-uns des airs en espagnol utilisent des enchaînements harmoniques de modèles préexistants.

¹⁰¹ Voir tableau 2.8

¹⁰² Voir tableau 2.8

¹⁰³ Schémas de l'*Españoleta* (premier), *Romanesca* et *Passamezzo* selon HUDSON, Richard, « The Concept of Mode in Italian Guitar Music during the First Half of the 17th Century », *Acta Musicologica*, 1970, p. 163-183. Schémas de l'*Españoleta* (deuxième) et *Las Vacas* selon VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso, *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*, Málaga, Universidad de Málaga, 2015, p. 114

Relation texte-musique

La mise en musique des airs en espagnol est presque entièrement syllabique, quelques airs ayant des mélismes très courts (de trois à six notes). Presque les deux tiers des airs dans les six livres de Bataille présentent une mise en musique « quasi syllabique » et 130 airs sur 400 environ contiennent des ornements notés¹⁰⁴. Les airs en espagnol contiennent encore moins de mélismes ou d'ornements notés que les airs français du même livre.

Deux des dix airs en espagnol comportent une forme musicale de couplets-refrain, comme déjà signalé auparavant. D'autres airs intègrent le refrain littéraire dans le discours musical : *Aver mil damas hermosas*, *Dezid como puede ser*, *En el valle Ynes*, *Pues que me das a escoger* et *Rio de Sevilla*. Dans *Aver mil damas hermosas*, les deux vers plus courts de la *sextilla de pie quebrado* riment et reviennent à chaque strophe, prenant tous deux fonction de refrain : « bien puede ser » et « no puede ser ». En musique, ces vers présentent la même formule rythmique et prennent fonction de cadence (figure 2.8)



Figure 2.8 : refrain littéraire dans *Aver mil damas hermosas*

La répétition du dernier vers de l'air est un élément récurrent dans les airs étudiés (*Claros ojos bellos*, *Pues que me das a escoger*, *En el valle Ynes*, *Vuestros ojos tienen* et *Rio de Sevilla*). Dans les airs de forme couplet-refrain, c'est le dernier vers du refrain qui est répété (*El baxel esta en la playa* et *Quien quiere entrar*). Il a été signalé plus haut que ce phénomène n'est pas courant dans les airs français du même recueil.

Certains airs présentent des figuralismes, notamment *Dezid como puede ser* et *Vuestros ojos tienen*. Dans *Dezid como puede ser*, le mot « *alegres* » est répété et mis en valeur à travers des montées de croches se promenant entre la voix et le luth (figure 2.9). Dans *Vuestros ojos tienen*, sur les mots « *aflicción* » et « *aprisionáis* » la tonique change de sol à fa, ce qui déplace le demi-ton de fa#-sol à mi-fa. Ce changement est mis en valeur par la répétition du fa# avant de passer directement au fa, avec seulement un sol en croche au milieu (ornement qui attire

¹⁰⁴ DUROSOIR, *L'air de cour*, 135

l'attention sur ce phénomène). D'autre part, la ligne mélodique de cet air descend dans l'énumération des effets causés par le regard de la bien-aimée, qui finit par « *me matan* » en descendant d'un demi-ton sur la note plus grave de l'air. Ces deux figuralismes sont montrés dans la [figure 2.10](#). De plus, dans les répétitions du vers « *que me matan a fé* », deux septièmes passent dans les cinquièmes degrés.

Le résultat [de cette série de notes courtes] est un épisode musical très vif sur texte syllabique : *que me yelan, me roban, me hieren* [...]. Ces effets procèdent du 'taconeo' populaire et urbain, sur douze temps¹⁰⁵.

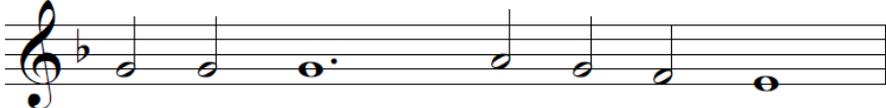
Ici la descente ne comporte pas douze temps, mais l'imitation de cet effet typiquement espagnol est très nette.

Figure 2.9: figuralisme dans *Dezid como puede ser*

Figure 2.10: figuralismes dans *Vuestros ojos tienen*

¹⁰⁵ RICO OSES, *L'image de l'Espagne*, 355.

Durosoir explique que les airs des recueils de Bataille « se présentent comme des mélodies simples, peu ou pas ornées, s'appuyant exclusivement sur la diction »¹⁰⁶. Si bien la diction est bien prise en compte dans les airs en espagnol, l'irrégularité métrique et accentuelle des vers dans certains airs pose des problèmes lors de la mise en musique. Quelques airs, par exemple, contiennent des vers avec plus de syllabes que de notes dans la mélodie : *Aver mil damas hermosas* (figure 2.11), *De mi mal nace mi bien*, *Dezid como puede ser* et *Pues que me das a escoger* (figure 2.12).



Más con a - mor ver - da - de - ro
 Más de que - dar - se mi vi - da
 Más de - jar - yo - de que - reros

Figure 2.11 : *Aver mil damas hermosas*, vers 4 des strophes 2, 3 et 4



U - na ca - sa que con venga
 U - na blan - ca y lin - da cama
 Des - pués que sean ce - le brados

Figure 2.12: *Pues que me das a escoger*, vers 1 des trois dernières strophes

Les syllabes accentuées de la langue espagnole sont plus ou moins respectées selon les airs, coïncidant dans la plupart avec les changements harmoniques, les valeurs rythmiques longues et les temps forts.

Les vers et les strophes [...] conditionnaient l'une des caractéristiques les plus fondamentales de toute œuvre musicale, qui est l'organisation de sons dans le temps. La séquence d'accents est le référent fondamental pour l'organisation métrique, tandis que les vers et les strophes conditionnent les phrases musicales¹⁰⁷.

Souvent les syllabes accentuées sont bien respectées dans certains vers, mais les schémas accentuels n'étant pas les mêmes dans les vers correspondant de chaque strophe, les accents de la langue se voient parfois déplacés (car la musique reste la même), par exemple, dans *Aver*

¹⁰⁶ DUROSOIR, *L'air de cour*, 134.

¹⁰⁷ "Los versos y las estrofas [...] condicionaban uno de los rasgos fundamentales de toda obra musical, que es la ordenación de los sonidos en el tiempo. La secuencia de acentos es el referente fundamental para la organización métrica, mientras que los versos y estrofas condicionan las frases musicales." TORRENTE, *Historia de la música*, 196, traduction propre.

mil damas hermosas. En effet, les premiers deux vers de la première strophe de cet air, schématisé dans la [figure 2.13](#), présentent un schéma accentuel typique des vers octosyllabiques de la poésie espagnole : o óo óoo óo¹⁰⁸.

The figure shows three stanzas of music with lyrics and chord symbols. The first stanza has four measures with lyrics: 'A - ver mil da - mas her - mo - sas', 'Ver cien mil e - na - mo - ra - dos', 'Ser - me con - tra - ria la suer - te', and 'Dar a los o - tros pla - ce - res'. The second stanza has six measures with lyrics: 'Dis - cre - tas y muy gra - ci - o - sas', 'Por vues - tro a - mor a - bra - sa - dos', 'Y vos me con - de - náis a muer - te', and 'Y a mi pe - nas y do - lo - res'. The third stanza has three measures with lyrics: 'Bien v pue - de ser', 'v VI', and 'iv V I]'. Chord symbols include I, Fa M, IV, and ii.

Figure 2.13: première partie de *Aver mil damas hermosas* schématisée

La distribution rythmique montrée dans la [figure 2.13](#) fonctionne seulement avec la première strophe en faisant un hiatus sur le mot *gra/ci/o/sas*, qui normalement comporte trois syllabes (*gra/cio/sas*). Dans les strophes suivantes le schéma accentuel des vers change et quelques accents naturels de la langue se voient donc déplacés.

Dans d'autres airs le schéma accentuel est presque identique pour chaque strophe, permettant que le placement des syllabes accentuées soit très bien réussi, par exemple, dans *Claros ojos bellos* (schématisé dans la [figure 2.14](#)), où seulement une syllabe accentuée est déplacée.

La distribution rythmique de *Claros ojos bellos*, montrée dans la [figure 2.14](#), fonctionne bien avec la totalité du poème car tous les vers suivent le même schéma accentuel : óo óo óo. Seulement le premier vers de la troisième strophe change : ó óo óo. La musique déplace alors sur ce vers l'accent du mot « *cla/ras* » sur la dernière syllabe.

¹⁰⁸ TORRENTE, *Historia de la música*, 203.

Musical notation for the song "Claros ojos bellos". The notation shows five lines of music with syllables and guitar fret numbers. The first line is in Sol m: (G major) with fret numbers i, VII, III, I. The second line is in Sib M: (F major) with fret numbers III, I, IVb, VII, III, I. The third line is in Sol m: with fret numbers III, VII, I, V. The fourth line is in Sol m: with fret numbers i, iv. The fifth line is in Sol m: with fret numbers V, i.

Figure 2.14 : *Claros ojos bellos* schématisé

Dans quelques airs où les schémas accentuels des vers changent entre les strophes, comme dans *Aver mil damas hermosas*, le placement des syllabes accentuées peut être aménagé avec l'utilisation d'hémioles afin que les syllabes soient placées sur les temps forts. Par exemple, dans les deuxièmes vers de la troisième et la cinquième strophe de cet air, représentées en hémioles dans la figure 2.15.

Musical notation for the second lines of strophes 3 and 5 of "Aver mil damas hermosas". The notation shows two lines of music with syllables and guitar fret numbers. The first line is in Sol m: with fret numbers Y, IV, ii, I, i, IV. The second line is in Sol m: with fret numbers Y, IV, ii, I, i, IV.

Figure 2.15 : vers 2 des strophes 3 et 5 de *Aver mil damas hermosas*

Pour que cela fonctionne pour le deuxième vers de la quatrième strophe de l'air, il faudrait garder la syllabe « mi » pendant deux blanches faisant une note répétée sur la même syllabe, comme le montre la [figure 2.16](#).

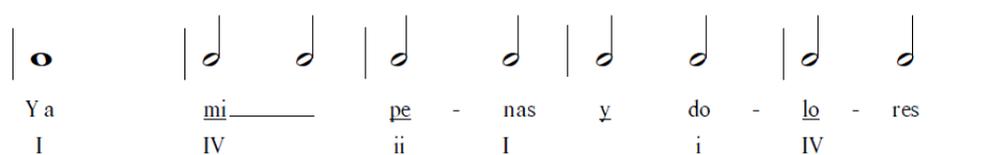


Figure 2.16 : vers 2, strophe 4 de *Aver mil damas hermosas*

L'interprète devait alors bien connaître l'espagnol pour pouvoir faire ce genre d'arrangements. On pourrait se demander si l'on s'attendait à ce genre d'aménagements de la part de l'interprète en France, ce qui semble être le cas en Espagne :

L'une des caractéristiques de la versification espagnole est que la régularité dans le nombre de syllabes d'un vers va de la main avec l'irrégularité dans les accents [...] ; c'est-à-dire, les accents de plusieurs vers consécutifs peuvent être, et en fait le sont, la plupart du temps, différents. À cause de cela, le chant strophique avec une mélodie répétée [...] obligeait soit à chanter plusieurs fois les accents déplacés soit était assujettie à la modification des interprètes afin de respecter l'accentuation de chaque vers. Il n'est pas possible de savoir comment se résout cette dichotomie dans la tradition orale du 17^e siècle, mais le plus probable est que [...] au moins les interprètes les plus capables adaptaient le rythme aux accents de chaque vers, comme l'indiquent quelques théoriciens¹⁰⁹.

Est-ce que les Français étaient capables d'adapter le rythme aux accents de chaque vers ? Est-ce que peut-être ils avaient lu des traités espagnols expliquant cette nécessité ? Pour trouver des réponses, il serait intéressant de rechercher dans un travail futur, des documents en français ou d'autres sources de l'époque, sur la musique espagnole, les techniques de chant et les compétences des chanteurs.

¹⁰⁹ “Una de las características de la versificación española es que la regularidad en el número de sílabas de un verso corre pareja a la irregularidad en los acentos [...]; o sea, los acentos de varios versos consecutivos pueden ser, y de hecho son, las más de las veces, diferentes. Por ese motivo, el canto estrófico con una melodía repetida [...], que obligaba a cantar muchas veces los acentos descolocados o bien estaba sujeta a la modificación de los intérpretes para respetar la acentuación de cada verso. No es posible saber cómo se resolvía esta dicotomía en la tradición oral del siglo XVII, pero lo más probable es que [...] al menos los intérpretes más capaces fueran adaptando el ritmo a los acentos de cada verso, como prescriben algunos teóricos” TORRENTE, *Historia de la música*, 196, traduction propre.

Dans certains des airs étudiés, même avec des aménagements rythmiques les accents espagnols ne peuvent coïncider avec les temps forts musicaux. Par exemple, dans *En el valle Ynes* (figure 2.17).

En el va - lle Y - nés la to - pé ri - en - do
Sol m: i V i V i VII

Si la ves An - drés di - le cuál me ves
VII i V

Figure 2.17: *En el valle Ynes*, première partie schématisée

Les accents de la langue coïncident avec les temps forts et les changements harmoniques dans la première partie de cet air si une hémiole est faite sur « *la topé ...* » (voir figure 2.17). Ce n'est pas toujours le cas pour les autres trois strophes, représentées dans la figure 2.18, car le schéma accentuel des vers change.

De - ba - jo de un pi - no se es - ta - ba pei - nan - do
Y al fres - co tren - zan - do tren - zas de o - ro pu - ro
Sol m: i V i V i VII

Y de tres en tres las va com - po - nien - do
i V i VII

Figure 2.18 : *En el valle Ynes*, première partie, dernières trois strophes

Dans les vers montrés dans la figure 2.18, quelques accents sont effectivement déplacés. Les accents des mots « *de/ba/jo* » et « *fres/co* » pourraient s'arranger en faisant une hémiole au début, mais l'accent de « *pi/no* » et de « *tren/zan/do* » restent déplacés. L'accent du mot « *tren/zas* » est aussi déplacé. Le vers « *de tres en tres ...* » est le seul à ne pas poser de problème en ce qui concerne le placement d'accents : sans faire d'hémiole toutes les syllabes accentuées dans ce vers sont placées sur un temps fort.

En ce qui concerne la relation texte-musique il a été montré que, tant les airs français comme ceux en espagnol, sont presque strictement syllabiques. Dans la plupart des airs espagnols le refrain littéraire est inséré dans le discours musical, comme dans les airs français, avec les deux *letrillas* comme exception. Le changement du nombre de syllabes grammaticales entre une strophe et l'autre (même s'il s'agit du même nombre de syllabes métriques) a comme conséquence que quelques vers aient plus de syllabes que de notes dans la mélodie. Finalement,

concernant le placement des accents de la langue, il a été montré que si bien dans la plupart d'airs, les accents sont respectés dans la première strophe, le changement de schéma accentuel entre les différentes strophes oblige soit à chanter les accents déplacés, soit à faire des aménagements rythmiques. Pour faire ces aménagements il faut bien connaître la langue espagnole et on peut se demander s'il était attendu des interprètes français d'avoir ces compétences.

Rythme

Les airs en espagnol, comme tous ceux du recueil, ne sont pas divisés en mesures. Les barres présentes dans la source marquent les fins des vers et non une division rythmique. Seulement dans deux des 10 airs en espagnol étudiés dans ce chapitre, un signe de mesure est indiqué : *El baxel esta en la playa* et *En el valle Ynes*. Il s'agit du chiffre 3 qui sert à indiquer une division ternaire du temps. Le traitement du rythme n'est pourtant pas le même dans les deux airs.

Dans *En el valle Ynes* une mesure ternaire ne peut être respectée tout le long de l'air, notamment dans les débuts et les fins de phrase, où des mesures binaires sont présentes (voir la [figure 2.19](#)). Parfois, la fin d'une phrase complète une mesure ternaire avec le début d'une autre ; mais d'autres fois il n'y a aucune manière de faire des mesures ternaires sans altérer le texte original (avec des silences ou en substituant des blanches par des blanches pointées). En effet, Torrente indique que la plupart de pièces espagnoles dans des recueils français sont ternaires, et que parfois « dans quelques endroits, ou bien il y a une erreur dans la notation ou il s'introduit une mesure binaire isolée »¹¹⁰. Cependant, le phénomène des mesures binaires dans les cadences d'un air ternaire étant récurrent dans les airs étudiés, ce changement rythmique semblerait être bien voulu et non une erreur à corriger.

¹¹⁰ « si bien en algunos puntos, o hay un error en la notación o se introduce un compás binario aislado. » TORRENTE, *Historia de la música*, 257, traduction propre.

En el va - lle Y - nes la to - pé ri - en - do
 Sol m: i V i V i VII

Si la ves An - drés di - le cuál me ves
 VII i V

Por e - lla mu - rien - do Por e - lla mu - rien -
 III VII III i iv ii v
 [Sib M: I V I]

do por e - lla mu - rien - do
 i VIb i iv V I

Por e - lla mu - rien - do Por e - lla mu - rien -
 III VII III VII i vi VII
 [Sib M: I V I V vi iv V]

do Por e - lla mu - rien - do
 III VIb i iv ii V i V I

Figure 2.19 : *En el valle Ynes* schématisé

Dans *El baxel esta en la playa* le rythme ternaire est maintenu du début jusqu'à la fin, sans exception, avec une alternance de rythme trochée et tribraque.

A part ces deux airs en espagnol, seulement trois autres airs du recueil étudié ont un signe indiquant la mesure (3), dont l'un est un air de ballet¹¹¹. Dans les autres cinq recueils les airs sans chiffre de mesure sont aussi majoritaires :

Les mélodies affectent en effet une grande liberté rythmique. Il n'est pas rare d'ailleurs qu'aucun chiffre de mesure ne soit indiqué et l'organisation selon les critères de la barre de mesure s'avère, la plupart du temps, impossible. Seuls échappent à cette souplesse les airs dont le rythme est celui, fixe, d'une danse, ou la carrure d'un air à boire ; mais ils sont sensiblement

¹¹¹ *Aymons belle aymons nous*, f. 31v ; *Belle je maudiois le jour*, 29v ; et *Nos esprits libres et contents* (air de ballet), f. 6v.

moins nombreux [...] Les airs franchement ternaires, d'un bout à l'autre, demeurent des exceptions¹¹².

En Espagne, au contraire, la rénovation poétique expliquée auparavant, coïncide avec une « éclosion de la mesure ternaire ». En effet, pendant une bonne partie du 16^e siècle, la mesure binaire a largement dominé le répertoire. Cela s'observe dans les livres pour *vihuela*, comme dans la *Recopilación de sonetos y villancicos* de Juan Vásquez, publiée à Seville en 1560 : seulement trois des 67 pièces ont une mesure ternaire. Trois décennies plus tard, un tiers des *Canciones y villanescas espirituales* de Francisco Guerrero, publiées à Venise en 1589, utilisent une mesure ternaire. La tendance s'accroît avec le temps tout au long du 17^e siècle : dans le *Cancionero de la Sablonara* (ca. 1625) 65 des 75 pièces utilisent une mesure ternaire ; dans le *Libro de tonos humanos* (1656) le pourcentage monte au 96% ; et dans le *Manuscrito de Guerra* (ca. 1680), le 92% des œuvres l'utilisent dans au moins une de ses sections¹¹³.

Parmi les airs en espagnol de Bataille ne présentant pas de signe de mesure, *Aver mil damas hermosas* est le seul entièrement ternaire (avec des fins de phrase binaires). Les airs *Claros ojos bellos*, *De mi mal nace mi bien*, *Pues que me das a escoger* et *Rio de Sevilla* sont clairement de rythme binaire. L'air *Quien quiere entrar* alterne un refrain ternaire avec des couplets binaires. Les airs *Dezid como puede ser* et *Vuestros ojos tienen* présentent un rythme plus irrégulier : le premier présente une première partie binaire et une deuxième plus irrégulière, avec quelques mesures à cinq temps ; et le deuxième présente une première partie ternaire et une deuxième dont les figures rythmiques de la mélodie (sentiment ternaire) et de la basse (sentiment binaire) créent une ambiguïté rythmique.

La moitié des airs commencent avec une anacrouse : *Aver mil damas hermosas*, *De mi mal nace mi bien*, *Dezid como puede ser*, *En el valle Ynes* et *Rio de Sevilla*. Les hémioles, suggérées par le placement des changements harmoniques et des syllabes accentuées, sont aussi très présentes : *Aver mil damas hermosas*, *En el valle Ynes*, *Quien quiere entrar* et *Vuestros ojos tienen*.

Durosoir affirme, à propos des airs du recueil de 1609, que :

Si les musiciens font peu de cas des mètres antiques et ne s'embarrassent pas des vers saphiques, anapestiques ou ioniques, ils considèrent cependant les données métriques de la poésie. Encore

¹¹² DUROSOIR, *L'air de cour*, 135

¹¹³ TORRENTE, *Historia de la música*, 200.

qu'ils ne s'accordent pas toujours avec la théorie, accommodant souvent à l'intérêt proprement musical les 'longues' et les 'brèves' selon leur fantaisie¹¹⁴.

Au préalable a été étudiée la mise en musique des airs en espagnol et le traitement des accents toniques caractéristiques de cette langue. S'il est vrai que les données métriques de la poésie sont considérées dans ces airs, il est aussi vrai que des formules rythmiques sont souvent répétées dans les airs, notamment dans *Aver mil damas hermosas* (uuu), *Claros ojos bellos* (-u-u--), *El baxel esta en la playa* (-u et uuu), *Pues que me das a escoger* (uu uu -), *Quien quiere entrar* (uuu -u et u- uuu) et *Vuestros ojos tienen* (-u et uuu). Ces répétitions de figures rythmiques n'ont pas lieu dans les airs français du même recueil. Il est justement la combinaison de ces formules avec la métrique poétique qui marque le rythme des airs en espagnol. Cette combinaison contribue à leur caractère populaire et espagnol, ou de moins à les différencier des airs français du même recueil.

Conclusions

Les analyses réalisées ont dévoilé des éléments poétiques et musicaux communs à la totalité des dix airs en espagnol étudiés dans ce chapitre, tels que l'utilisation de formes poétiques espagnoles, la mise en page, la forme strophique, l'ambitus restreint de la mélodie, et la mise en musique syllabique. Les caractéristiques prédominantes dans ces airs ont aussi été identifiées, notamment l'utilisation de notes répétées, la reprise des formules mélodiques et rythmiques, les formes poétiques avec refrain et des vers de *arte menor*, le choix du mode mineur sur sol, l'utilisation de quelques enchainements harmoniques typiques de modèles de danses, l'absence de chiffre de mesure, et le rythme majoritairement ternaire. Il a pu être déterminé que beaucoup de ces caractéristiques se trouvent aussi dans les airs non espagnols présents dans le recueil de 1609, ainsi que dans les cinq autres livres de Bataille.

Outre la langue, d'autres éléments différencient pourtant ces airs des airs français : les airs en espagnol présentent une simplicité mélodique plus accentuée que les airs français et un ambitus encore plus restreint, avec des mouvements des voix très majoritairement conjoints. Les vers répétés à l'intérieur de la forme musicale, les tournures mélodiques réitérées, ainsi que la répétition constante de notes repérés dans les airs en espagnol ne sont pas présentes dans les airs français du même recueil. Dans ce livre, la forme en couplets-refrain des *letrillas* apparaît aussi comme unique aux deux airs en espagnol concernés.

¹¹⁴ DUROSOIR, *L'air de cour*, 136.

Néanmoins, la différence la plus importante semble se trouver dans le traitement rythmique des airs en espagnol, car ils ne présentent pas la mesure d'air caractéristique de l'air de cour français : ce chapitre soulève en effet la présence de répétitions de formules rythmiques dans plusieurs airs et l'a présence d'un signe indicateur de mesure dans deux airs, dont l'un présente un rythme ternaire respecté dans la totalité de la pièce.

Il est par ailleurs intéressant de soulever les éléments qui rapprochent ces airs de la musique espagnole du moment. Rico Osés met en relation quelques éléments¹¹⁵. Elle liste comme caractéristique de la musique espagnole l'utilisation du rythme ternaire, l'alternance d'un refrain en rythme ternaire et des couplets en rythme binaire (*Quien quiere entrar*) et les commencements en anacrouse (*En el valle Ynes*). Elle affirme que la présence d'hémioles « nous introduit dans le monde hispanique et nous éloigne du monde français »¹¹⁶. Elle soutient également que la présence de refrains, « tellement utilisé dans les chansonniers espagnols »¹¹⁷, ainsi que la fidélité aux principes de la diction espagnole, écarte aussi ce répertoire de son entourage français. Nous avons aussi remarqué la mise en musique des formes *letrilla* et les changements de schéma accentuels de vers menant aux déplacements d'accents dans la forme strophique musicale.

Malgré cela, on ne saurait pas conclure de ce fait que les éléments mentionnés différencient catégoriquement les airs en espagnol des airs en français. En effet, quelques-uns sont aussi présents dans les airs de cour français du recueil de Bataille. Dans ce chapitre a été relevé, par exemple, le fait que trois airs français dans le recueil de 1609 de Bataille contiennent un signe de mesure indiquant un rythme ternaire (3). Un autre exemple est l'utilisation des refrains. Bien que le refrain soit très utilisé dans les chansonniers espagnols, comme l'affirme Rico Osés, son utilisation est aussi presque systématique dans les recueils d'airs de Bataille, et apparaît dans 11 des pièces du recueil de 1609.

Cette sorte d'hybridation et cohabitation d'éléments typiquement français et d'éléments espagnols et populaires dans les mêmes pièces, suggère une adaptation française de pièces populaires espagnoles au genre de l'air de cour, comme le laisse entendre le titre donné à les mêmes par l'éditeur : « airs espagnols ». Cette « adaptation » ne s'arrête pourtant pas là. Dans le chapitre suivant nous nous attacherons à montrer comment l'un de ces airs en espagnol a été par la suite réinterprété et publié en tant qu'air de cour « français ».

¹¹⁵ RICO OSES, *L'image de l'Espagne*, 352-358

¹¹⁶ RICO OSES, *L'image de l'Espagne*, 353

¹¹⁷ RICO OSES, *L'image de l'Espagne*, 354

Chapitre III : Deux niveaux d'assimilation d'une même chanson d'origine espagnole

Dans ce chapitre deux airs seront mis en relation : *Pues que me das a escoger* (Bataille, 1609) et *Le premier jour que je vis* (Guédron, 1611). Ces airs représentent différents niveaux d'assimilation et de réinterprétation française d'une même chanson espagnole. En effet, en 1609 Gabriel Bataille a publié une chanson en langue espagnole dans son recueil d'airs, tout en gardant le caractère populaire et espagnol de la pièce. Deux ans après, Pierre Guédron a « traduit » le poème en français et a « transformé » l'air de Bataille en un air plus érudit.

L'objectif de ce chapitre est d'illustrer la façon dont Bataille et Guédron ont traité et adapté cette mélodie espagnole au genre de l'air de cour. Pour ce faire, les sources existantes sont présentées en premier lieu, puis une analyse de chacun de ces airs est proposée, où nous soulignons les différences et similitudes qu'ils présentent par rapport aux airs de cour en français, ainsi qu'une réflexion sur les raisons à l'origine des différences. Le rythme et la prosodie étant des éléments clés, ils sont discutés par la suite.

Finalement, nous arriverons à des conclusions sur les deux niveaux d'interprétation et d'assimilation de la chanson espagnole.

Les sources : l'origine de *Le premier jour que je vis*

Il était habituel que les airs de cours soient publiés en plusieurs formats, notamment en version polyphonique et en monodie accompagnée. *Le premier jour que je vis* n'est pas une exception. En effet, Georgie Durosoir a identifié trois versions publiées de cet air, ici présentées dans le [tableau 3.1](#)¹¹⁸. Du fait de la publication en 1612 et 1613 de cet air dans deux recueils de Pierre Guédron, la version pour voix et luth publiée en 1609 dans le recueil de Bataille lui a été attribué aussi.

Tableau 3.1 : Sources de *Le premier jour que je vis*

Date	Sources	Format
1611	Gabriel Bataille, <i>Troisième livre d'airs de différents auteurs mis en tablature de luth</i> , (Paris : Pierre Ballard, 1611), f. 14v	Voix et luth
1612	Pierre Guédron, <i>Second livre d'airs de cour à quatre et cinq parties</i> , (Paris : Pierre Ballard, 1612), f. 13v	Quatre voix (seulement la basse-contre est conservée)
1613	Pierre Guédron, <i>Second livre d'airs de cour à quatre et cinq parties</i> , (Paris : Pierre Ballard, 1613), f. 17v [réédition]	Quatre voix

¹¹⁸ DUROSOIR, *Pierre Guédron*, 29

Pierre Guédron a été nommé compositeur de la Chambre du Roi en 1602. Il a servi Henry IV, Marie de Médicis et Louis XIII et a publié six livres d'airs pour 4 et 5 voix entre 1602 et 1620. Son œuvre est complétée par des airs à une voix avec accompagnement de luth publiés dans d'autres recueils. Ces airs étaient normalement imprimés avant que la version polyphonique soit publiée, mais quelques-uns d'entre eux existent seulement en format voix et lute¹¹⁹.

Malgré son titre, le *Second livre d'airs de cour à 4 & 5 parties* de Guédron (1612) est en réalité le troisième de la série, puisque l'auteur avait déjà publié deux livres en 1602 et 1608 respectivement. Ce recueil contient 36 pièces, dont 21 avaient déjà été publiées auparavant dans deux recueils de Bataille : six en 1609 et 15 autres deux ans plus tard¹²⁰. Ce livre ne contient guère d'airs en espagnol.

Les versions de *Le premier jour que je vis* des recueils de Bataille (1611) et de Guédron (1613) partagent la même mélodie et le même poème. Mais qui en est l'auteur ? Bataille, Guédron, ou un tiers ? Il a déjà été mentionné que les compositeurs ne sont normalement pas indiqués dans les livres d'airs de cour, et les poètes non plus. C'est l'une des raisons pour laquelle il est peut-être difficile d'identifier les origines d'un air. Cependant, dans le cas de *Le premier jour que je vis*, l'origine de la musique peut se tracer jusqu'à l'air *Pues que me das a escoger* (Bataille, 1609). En effet, les deux airs partagent la même mélodie.

Gabriel Bataille et son *Second livre d'airs* (1609) ont été présentés dans le chapitre précédent. *Pues que me das a escoger* est l'un des 10 airs en espagnol publiés dans ce recueil. Il semblerait que Guédron ait copié la mélodie de cet air de Bataille, elle-même inspirée par une chanson espagnole. Mais le fil s'arrête là. D'autres versions de *Pues que me das a escoger* n'ont pas été retrouvées dans aucune source musicale espagnole. Les sources concordantes identifiées semblent indiquer que la chanson a voyagé depuis l'Espagne jusqu'en France et en Italie de façon indépendante. Les sources concordantes de *Pues que me das a escoger* sont illustrées dans le [tableau 3.2](#).

L'apparition la plus ancienne enregistrée de cet air est dans le *Cancionero de Matheo Bezón*, un manuscrit italien contenant 29 chansons en *alfabeto*, dont 22 sont en espagnol (E Szayas A.IV.8). Il a été copié par deux personnes, le premier étant identifié comme Mathéo Bezón,

¹¹⁹DUROSOIR, *L'air de cour*, 77.

¹²⁰DUROSOIR, *L'air de cour*, 92

professeur de guitare d'origine espagnole, et le second étant très probablement son élève¹²¹. L'origine géographique de ce manuscrit n'a pas encore été établie, Naples et Florence ayant été proposés comme des possibilités.

Tableau 3.2: sources concordantes de *Pues que me das a escoger*

Date	Source	Format
ca. 1599	E Szayas A.IV.8, f. 21v	Texte et <i>alfabeto</i> de guitare
Début 17 ^e siècle	I FL Ashb 791, f. 392r	Texte et <i>alfabeto</i> de guitare
Début 17 ^e siècle	I Rvat ott. lat. 2882, f. 24v	Texte seul
1609	Gabriel Bataille, <i>Second livre d'airs de différents auteurs mis en tablature de luth</i> , (Paris : Pierre Ballard, 1609), f. 67v	Voix et luth
Début 17 ^e siècle	A KR MS L 64, f. 61r	Voix, luth et basse continue

Pues que me das a escoger est aussi concordant avec une pièce d'un autre manuscrit italien (I FL Ashb. 791), contenant 21 textes en espagnol et deux dialogues en espagnol et en napolitain, avec notation en *alfabeto*¹²².

Malgré la concordance avec le texte de ces sources italiennes, l'harmonie utilisée par Bataille est très différente, comme le montre la [figure 3.3](#). En effet, la mélodie de Bataille, même transposée, ne pourrait pas fonctionner avec l'harmonie des sources italiennes. Cela semble indiquer que cet air circulait en deux versions différentes. Les deux manuscrits italiens avec notation en *alfabeto* sont clairement issus de la même version, tandis que l'air de Bataille est écrit à partir d'une version différente.

Finalement, la dernière source musicale concordante retrouvée est dans le manuscrit A KR MS L 64. Ce manuscrit a été basé sur l'air de Bataille. Il inclut aussi d'autres airs copiés des livres de Bataille de 1608, 1609 et 1614. Il est intéressant de noter que, à la différence de la version de Bataille, ils incluent une partie de basse continue. Ni ce manuscrit ni les manuscrits italiens ont pu être consultés dans le cadre de ce mémoire.

Il est donc possible de suivre l'origine de l'air de Guédrón *Le premier jour que je vis* jusqu'à l'air en espagnol publié dans le recueil de Bataille en 1609. Cependant on ne peut desceller l'origine de ce dernier air. Aucune source musicale concordante antérieure n'a été retrouvée pour *Pues que me das a escoger*. L'existence de sources concordantes avec musique différente en Italie suggère que l'air espagnol circulait en deux versions différentes.

¹²¹ Pour une étude de ce manuscrit, voir ZULUAGA, "Spanish song"

¹²² ZULUAGA, "Spanish song"

E Szayas A.IV.8
[Transposed]
fols. 21v-22r

I Fl Asbh. 791
fols. 392r-393r

Ballard (1609)
fols. 67r-68r

Pues que me das a escoger Fortuna de tu poder sin com - pás lo primero es menest-er

Pues que me das a escoger Fortuna de tu poder entiende - ras lo primero es menest-er

Pues que me das a escoger Fortuna de tu poder en - tende - ras lo primero es menest-er

[h]

tener muy bien que comer y no quiero más tener muy bien que co - mer y no quiero más y no quiero más

[h]

Tener muy bien de comer Y no quiero más Y no quiero más

6

Figure 3.3: *Pues que me das a escoger*¹²³

Pues que me das a escoger: chanson espagnole ou air de cour ?

Le poème en espagnol *Pues que me das a escoger* a un ton humoristique. Le narrateur demande à sa fortune de lui accorder plusieurs vœux, qui deviennent de plus en plus ambitieux d’une strophe à l’autre. Il commence par demander de la bonne nourriture, puis une maison digne d’un seigneur, une femme qui satisfasse ses envies, et finalement, beaucoup d’argent. Le refrain « *y no quiero más* » à la fin de chaque strophe contribue à l’esprit comique de l’air parce qu’il installe une certaine ironie en insinuant qu’il ne demande pas beaucoup. Tout cela suggère une origine populaire. *Pues que me das a escoger* est le seul des airs en espagnol de Bataille étudié à traiter la thématique de la fortune tout en ayant un ton humoristique. Comme dit précédemment, le thème prédominant entre les dix airs en espagnol du recueil de Bataille est celui de l’amour.

¹²³ ZULUAGA, “Spanish song”

Pues que me das a escoger	8a	Puisque tu me donnes le choix
Fortuna de mi querer	8a	Ma chère fortune
Entenderás,	5b	Tu comprendras,
Que primero he menester	8a	Que d'abord ce dont j'ai besoin
Tener muy bien de comer,	8a	Est d'avoir bien à manger,
Y no quiero más.	6b	Et je ne veux plus rien.
Una casa que convenga	8c	Une maison appropriée
De gran señor y que tenga	8c	D'un grand seigneur et qu'elle ait
Puerta atrás,	5b	Une porte derrière,
Por donde entre y salga Menga	8c	Par laquelle entre et sorte du monde
Y gente que me entretenga,	8c	Et des gens qui me divertissent,
Y no quiero más.	6b	Et je ne veux plus rien.
Una blanca y linda cama,	8d	Un blanc et joli lit,
En ella una hermosa dama	8d	Sur lui une belle dame
Tú me darás,	5b	Tu me donneras,
Que sea de muy buena fama,	8d	Qu'elle soit de très bonne réputation
Con que se aplane mi llama	8d	Avec laquelle s'apaise ma flemme
Y no quiero más.	6b	Et je ne veux plus rien.
Después que sean celebrados	8e	Après qu'ils soient célébrés
Estos sabrosos bocados,	8e	Tous ces savoureux morceaux,
Tú me darás	5b	Tu me donneras
Cuatrocientos mil ducados	8e	Quatrecent mille ducats
Para aliviar mis cuidados,	8e	Pour soulager mes soucis,
Y no quiero más.	6b	Et je ne veux plus rien

Ce poème consiste en quatre strophes, chacune de six vers de *arte menor*¹²⁴. Les sizains sont hétérométriques, c'est-à-dire qu'ils ont tous la même structure : les vers 1, 2, 4 et 5 contiennent huit syllabes métriques, et les vers 3 et 4 sont plus courts, contenant respectivement cinq et six syllabes métriques. Il s'agit d'une variante de la forme de *sexillas de pie quebrado*. Une variante de cette forme se retrouve aussi dans l'air *Aver mil damas hermosas* du même livre, où les strophes ne sont cependant pas hétérométriques.

Il est important de noter la différence entre syllabes phonétiques et syllabes métriques dans ce poème. En effet, selon le système métrique espagnol, quand un vers finit avec un mot dont l'accent tonique est placé sur la dernière syllabe phonétique, une syllabe supplémentaire doit être comptée pour des fins métriques. Par exemple, le second vers de ce poème contient sept syllabes phonétiques, mais étant donné que l'accent tonique est placé sur la dernière syllabe, il est compté comme un vers octosyllabe (*for/tu/na/ de/ mi/ que/rer*). Dans d'autres vers le compte de syllabes phonétiques et métriques est le même, comme par exemple dans le premier vers de la deuxième strophe (*u/na/ ca/sa/ que/ con/ven/ga*). Ce phénomène a des conséquences problématiques lors de la mise en musique du poème : même si tous les vers ont le même nombre de syllabes métriques, le nombre de syllabes phonétiques change, et donc (puisque

¹²⁴ 8 ou moins de syllabes par vers

toutes les strophes sont chantées avec la même musique) il y a des vers avec plus de syllabes que de notes. Concernant la rime, chaque strophe de ce poème suit le même schéma : *aabaab*.

Rico Osés affirme dans sa thèse que *Pues que me das a escoger* est une *letrilla*, une forme poétique très populaire en Espagne à l'époque¹²⁵. Le poème partage en effet quelques caractéristiques avec la forme *letrilla*, telles que le ton humoristique et le fait qu'il contienne un refrain, mais les parties caractéristiques de cette forme (*cabeza*, *mudanza* et *vuelta*) ne sont pas présentes.

Il n'y a pas d'erreurs d'orthographe significatives dans le poème, excepté pour l'absence d'accent, qui peut être attribuée au processus d'impression. Cela soulève les questions du niveau de maîtrise de l'espagnol de Bataille, si quelqu'un ne l'a pas aidé avec la langue, ou s'il a eu accès au texte écrit d'origine.

Par rapport aux sources concordantes retrouvées, Zuluaga a noté que la version de *Pues que me das a escoger* de Bataille omet des répétitions de vers présents dans le manuscrit italien E Szayas A.IV.8, comme l'indique le [tableau 3.3](#)¹²⁶. Cependant, la version de Bataille inclut une répétition musicale. En tenant compte de cette répétition, le refrain « *y no quiero más* » est répété davantage dans l'air de Bataille que dans la version en *alfabeto* du manuscrit.

Tableau 3.3: *Pues que me das a escoger*, répétition de vers

E Szayas A.IV.8 ¹²⁷	Bataille (1609) : texte seul	Bataille (1609) : texte avec les répétitions musicales
Pues que me das a escoger fortuna de tu poder sin compás Lo primero es menester Tener muy bien que comer y no quiero más Tener muy bien que comer y no quiero más y no quiero más. y no quiero más.	Pues que me das a escoger fortuna de mi querer entenderás, que primero he menester tener muy bien de comer y no quiero más y no quiero más	Pues que me das a escoger fortuna de mi querer entenderás, que primero he menester tener muy bien de comer y no quiero más y no quiero más y no quiero más tener muy bien de comer y no quiero más y no quiero más

La présence de refrains et l'utilisation de formes poétiques typiques de la littérature espagnole du Siècle d'Or, semblent confirmer l'origine espagnole des airs de Bataille écrits en langue espagnole, dont *Pues que me das a escoger*. Cependant, la présence de refrains est aussi courante et presque systématique dans les airs de cour en français des six *livres d'airs de*

¹²⁵ RICO OSES, *L'image de l'Espagne*, 316.

¹²⁶ ZULUAGA, "Spanish song."

¹²⁷ Comme transcrit dans ZULUAGA, "Spanish song."

différents auteurs de Bataille¹²⁸. Avec cet exemple, nous pouvons donc constater le fait, déjà signalé dans le chapitre 2, que tous les éléments de ces airs ne sont pas étrangers au genre de l'air de cour. Une autre caractéristique partagée par les poèmes en espagnol et ceux en français est, par exemple, la prédominance de vers octosyllabes et l'utilisation de sizains, strophe préférée de Guédron après le quatrain¹²⁹.

La musique

Pues que me das a escoger est déjà une adaptation française d'une chanson espagnole. Les caractéristiques du poème correspondant à celles du Siècle d'Or espagnol, telles que la forme des strophes et l'utilisation d'un refrain, ont déjà été identifiées. Cependant, cet air suit aussi la tradition de l'air de cour, en ce qui concerne, par exemple, l'utilisation de refrains. Ce même phénomène peut très bien s'observer dans la musique.

L'élément le plus évident suggérant qu'il s'agit d'une adaptation française est le format dans lequel la pièce est publiée. En effet, elle est écrite comme tous les autres airs du même livre, de même que dans la collection de recueils d'*airs mis en tablature de luth* : une partie vocale en notation conventionnelle et un accompagnement de lute en tablature française. On peut présumer sans crainte qu'en Espagne cet air aurait été accompagné par une guitare, comme le suggère les manuscrits italiens avec *alfabeto*. Par conséquent, un accompagnement écrit pour le luth, l'instrument privilégié en France, est déjà une modification de la chanson espagnole « originale ».

De tous les airs de cour en espagnol publiés à Paris dont nous avons connaissance, seulement ceux d'Étienne Moulinié ont été écrits avec accompagnement de guitare¹³⁰. Ils ont cependant été publiés plus tard, en 1629, lorsque la France avait une reine espagnole (Anne d'Autriche), et après la publication de la première méthode pour guitare à cinq cordes en France¹³¹. Tous les autres airs de cour en espagnol ont été écrits soit pour voix et luth, soit en version polyphonique pour trois, quatre, ou cinq voix¹³².

La forme strophique de *Pues que me das a escoger* est aussi typique des airs de cour. Dans la source, la première strophe est placée en dessous de la notation musicale, tandis que les autres strophes sont notées sans musique comme le montre la [figure 3.4](#). Toutes les strophes sont alors

¹²⁸ DUROSOIR, *L'air de cour*, 197.

¹²⁹ DUROSOIR, *L'air de cour*, 81-83. Dans le livre de Guédron de 1613 : 18 quatrains, 12 sizains, 11 refrains, 5 divers.

¹³⁰ Il y a cinq airs en espagnol attribués à Étienne Moulinié dans BALLARD, Pierre (ed.), *3ème livre d'airs de cour mis en tablature de luth et de guitare*, Paris, Pierre Ballard, 1629.

¹³¹ BRICEÑO, *Metodo mui facillissimo*. Voir TYLER et SPARKS, *The Guitar and its music*, 100-120.

¹³² Voir tableau 1.1 pour la liste des airs en espagnol publiés en France

à chanter avec la même musique. Il s'agit de la présentation presque systématique des airs de cour écrits pour voix et accompagnement de luth. D'autres caractéristiques typiques de l'air de cour sont aussi présentes dans cet air : la mélodie simple, l'ambitus restreint et le fait qu'il est écrit pour voix aigüe (en clé d'ut 1).

Figure 3.4: *Pues que me das a escoger* (Bataille, 1609, f. 67v)¹³³

Toutefois, il y a quelques éléments distinguant cette pièce du style des airs de cour de Bataille, dont quelques-uns peuvent s'associer à la tradition espagnole de la même époque.

D'abord, l'écriture du luth semble imiter la guitare *rasgueada* espagnole. En effet, l'accompagnement des vers 1, 2 et 4 est une succession d'accords de Fa majeur (sans la tierce, qui est chantée) *rasgueados* sur une note fa pédale. Dans les autres vers, l'harmonie change pour des fins cadentielles, mais l'écriture reste presque exclusivement verticale. Seulement la basse, dans les vers 5 et 6, a un mouvement mélodique très succinct (trois notes descendantes) doublant la voix à la tierce inférieure.

¹³³ Source : Bibliothèque nationale de France (gallica.bnf.fr)

Figure 3.5: *Pues que me das a escoger* (Bataille, 1609)¹³⁴

Les répétitions de notes et de structures rythmiques ne sont pas habituelles dans les airs de cour, néanmoins elles sont le fondement de cette pièce. Cela rappelle le style du récitatif italien. En effet, la mise en musique syllabique, l’ambitus restreint et la répétition de notes sur une harmonie fixe sont des caractéristiques du récitatif. Cependant, la répétition des accords avec chaque syllabe ainsi que la répétition de structures rythmiques diffèrent du genre italien¹³⁵.

¹³⁴ DUROSOIR, *Pierre Guéron*, 32.

¹³⁵ John Hill propose que le style *rasgueado* de la guitare espagnole a pu servir de modèle au récitatif italien. En effet, bien que la plupart de musique vocale espagnole de la seconde moitié du 16^e siècle était accompagnée par des accords répétés de façon syllabique (comme dans *Pues que me das a escoger*), quelques-uns contenaient des accords de longue durée sur lesquels la même note était répétée pour chaque syllabe. Un exemple de cela sont trois chansons par Alonso Mudarra publiées en 1546. Ce phénomène n’est apparu dans les sources italiennes que dix ans plus tard (ca. 1555). Voir HILL, John Walter, “L’accompagnamento *rasgueado* di chitarra: un possibile modello per il basso continuo delle stile recitativo?” in VENEZIANO, Giulia (éd.), *Rime e suoni alla Spagnola*, Florence, Alinea, 2003, 35-58.

En ce qui concerne les structures rythmiques, la formule ♩. ♪♪♪♪♪ est utilisée trois fois pendant les quatre premiers vers, et le schéma ♪♪♪. ♪♪ est utilisé trois fois pendant les quatre derniers vers. De plus, un rythme binaire peut être maintenu pendant la totalité de la pièce. Cela n'est pas normalement le cas dans les airs de cour, dont la mesure d'air caractéristique ne permet pas une mesure régulière¹³⁶.

Tous ces éléments, tissés à un accompagnement très rythmique et d'écriture verticale, contribuent au caractère de danse de cet air, qui peut être attribué à son origine populaire espagnole. L'objectif de Bataille n'était clairement pas de « transformer » la chanson espagnole en un air plus élaboré. Il l'a « adapté » au genre de l'air de cour afin de l'inclure dans son recueil, tout en gardant des caractéristiques musicales pour qu'on reconnaisse l'origine populaire espagnole de la pièce, telles que l'accompagnement imitant la guitare et la régularité rythmique. Cependant, le schéma harmonique de cet air ne correspond à aucun modèle spécifique de danses espagnoles ou européennes, comme c'est le cas pour d'autres airs en espagnol dans le livre de Bataille de 1609.

Le premier jour que je vis : une mélodie espagnole formée « à la française »

Quand Guédron a adapté *Pues que me das a escoger*, il a écrit un texte différent, changeant la thématique de la fortune pour celle l'amour, à savoir, celle qui domine dans les pièces des six livres d'airs de différents auteurs de Bataille. Dans le poème de Guédron, l'homme amoureux se défend contre l'accusation d'être inconstant. En effet, l'objet de son amour peut changer, mais il reste toujours amoureux de la beauté. En ce sens, il est constant : l'homme amoureux reste prisonnier de son vrai maître, l'amour, et donc les effets sont toujours les mêmes.

Le premier jour que je vis	7a
celle en qui mon cœur ravi,	7a
se trouve pris,	4a
bien qu'amour d'un autre objet,	7b
paravant ¹³⁷ m'eut fait sujet,	7b
il ne laisse pas de me rendre épris.	10a
Au tour que fait le Soleil,	7c
il ne voit rien de pareil	7c
à sa beauté,	4b
que j'adore et que je sers,	7d
et de qui les nouveau fers	7d
me font du bien plus doux que la liberté.	11b

¹³⁶ La *mesure d'air* est discutée dans la section sur le rythme et la prosodie de ce chapitre.

¹³⁷ *Auparavant*. La première syllabe a été exclue par l'auteur sûrement pour s'adapter au compte de syllabes.

Amour maintenant armé	7b
de ses yeux qui m'ont charmé	7b
l'âme et les sens,	4e
me fait bien voir que l'ardeur	7f
des feux qui bruslaient mon cœur,	7f
n'étaient rien au prix de ceux que je sens.	10e
Que si quelqu'un veut oser	7b
d'inconstance m'accuser,	7b
c'est sans raison :	4g
car je suis toujours la loi	7h
d'amour, qui comme mon roi,	7h
me fait seulement changer de prison.	10g
Si toujours pour la beauté	7b
mon cœur s'est vu transporté	7b
et soupirer :	4b
en quelque part qu'elle soit,	7h
et que mon œil l'aperçoit,	7h
ce n'est pas changer que de l'adorer.	10b
Mais plutôt amour fait voir	7h
la grandeur de son pouvoir,	7h
et de ses faits :	4b
faisant qu'en ce changement	7j
je ne change aucunement,	7j
sinon en la cause et non aux effets.	10b

Avec ce texte Guédron modifie complètement le ton et le caractère de cet air. Il garde un côté satirique, justifiant l'inconstance amoureuse de l'homme, mais il utilise un registre beaucoup plus élevé que celui du poème espagnol. Guédron a cependant gardé la même structure poétique de l'air en espagnol afin que son poème puisse fonctionner avec la mélodie de Bataille. Quelques changements importants peuvent pourtant être observés, dont le plus évident est l'ajout de deux strophes en plus des quatre d'origine.

À l'exception de la deuxième strophe, dont le dernier vers a une syllabe de plus que le reste, les sizains de Guédron sont, comme ceux de Bataille, hétérométriques. Les vers 1, 2, 4 et 5 de chaque strophe sont des heptasyllabes ; les vers 3 sont des tétrasyllabes ; et les 6 sont des décasyllabes. Ces sizains ne suivent pas la forme de la *sextilla de pie quebrado* de la même manière que ceux de Bataille. En effet, dans cette version les vers 3 sont plus courts que le reste, mais les 6 sont plus longs. Ce changement peut se faire sans altérer la mélodie parce que le dernier vers du poème espagnol est répété dans la mise en musique de Bataille, comme le montre le [tableau 3.4](#). De plus, le dernier vers du poème de Guédron ne constitue pas un refrain, et la structure rimique n'est pas la même pour chaque strophe. Les strophes 2, 3, 4 et 6 suivent le schéma *aabccd* ; tandis que les strophes 1 et 5 suivent le schéma *aaabba*.

Tableau 3.4 : Compte syllabique de la première strophe

Bataille (1609)	Syllabes Phonétiques		Guédron (1611)
Pues que me das a escoger	7		Le premier jour que je vis
fortuna de mi querer	7		celle en qui mon cœur ravi,
entenderás,	4		se trouve pris,
que primero he menester	7		bien qu'amour d'un autre objet,
tener muy bien de comer	7		paravant m'eut fait sujet,
y no quiero más	5	10	il ne laisse pas de me rendre épris.
y no quiero más.	5		

Les changements thématiques et formels, incluant l'élimination du refrain et l'altération des strophes de *sextilla de pie quebrado*, élèvent le poème de Guédron et le déprivent du caractère populaire espagnol présent dans la version de Bataille. Cette volonté de transformer une *chanson à danser* espagnole en *chanson savante* française se reflète aussi dans la mise en musique de Guédron¹³⁸.

La musique

Le phénomène courant de la publication d'un même air en version monodique et polyphonique a déjà été mentionné. Normalement, la version polyphonique des airs de Guédron sont publiés quelques mois après et jusqu'à deux ans après la publication de la version avec luth¹³⁹. *Le premier jour que je vis* n'est pas une exception : la version polyphonique a été publiée un an après la version monodique avec tablature de luth (en 1611 et 1612 respectivement).

La réutilisation de matériel littéraire et musical était habituelle pendant le 17^e siècle. L'utilisation de Guédron de l'air de Bataille illustre ce fait. En effet, une note de Pierre Deimer confirme que Guédron a copié la mélodie de l'air *Pues que me das a escoger* de Bataille et l'a transformé en air à la française, pour lequel il a écrit le poème lui-même :

Cest austre couplet [...] qu'il fit sur la mesure de ceux d'une chanson espagnole, qui avoit un air du tout agreable : car l'esprit de cest air estant des plus beaux, il y fallu former et donner un corps à la française¹⁴⁰.

En quoi consiste "donner un corps à la française" à un air ? Tant dans la version polyphonique comme dans la version avec luth, Guédron a changé le rythme binaire de Bataille par une division ternaire. À part ce changement, la mélodie reste la même : seulement un Sib a été substitué par un Do dans la cadence à la fin du vers 3, et un ornement a été ajouté lors du dernier

¹³⁸ DUROSOIR, *Pierre Guédron*, 29.

¹³⁹ DUROSOIR, *L'air de cour*, 79.

¹⁴⁰ BORDEAULX, Jean de, *Académie de l'art poétique*, Paris, 1610. Cité dans DUROSOIR, *Pierre Guédron*, 29.

vers. La forme de l'air n'a pas changé non plus, les trois versions incluant la répétition des deux derniers vers (ABB : A inclus les vers 1 à 4 ; et B, les vers 5 et 6).

Figure 3.6 : *Le premier jour que je vis* (Guédron, 1611)¹⁴¹

Tout en gardant le même ton que *Pues que me das a escoger*, Guédron a changé le parcours harmonique de la pièce. En effet, le schéma harmonique de Bataille était très simple, consistant presque exclusivement en accords de fa et de do, avec d'autres accords seulement au moment des cadences. Guédron, au contraire, a construit un schéma harmonique plus complexe. Cela peut être observé au tout début : la version de Bataille commence avec un accord de fa, qui sera maintenu pendant deux vers ; tandis que Guédron passe par des accords de ré et de do avant d'introduire l'accord de fa pour la première fois, et il continue à changer d'accord

¹⁴¹ DUROSOIR, *Pierre Guédron*, 30.

syllabiquement pendant les deux premiers vers. De plus, même si la version de Bataille reste en fa tout le long, la version de Guédron contient un passage en ré.

Figure 3.7 : *Le premier jour que je vis* (Guédron, 1613)¹⁴²

Les différences entre les deux versions de Guédron sont celles qui viennent avec le changement d'effectif, tels que l'incorporation de quelques mouvements mélodiques dans la version polyphonique, ainsi que des changements de texture. En effet, le format polyphonique permet des changements de texture qui ne sont pas possible en version monodie accompagnée. Dans sa version de 1612, les vers 1 et 5 (première mesure de A et première mesure de B) sont écrits seulement pour trois des quatre voix, la basse ne chantant pas pendant le vers entier. Cela est

¹⁴² DUROSOIR, *Pierre Guédron*, 31.

typique de l'écriture de Guédron. Il utilise cette technique dès ces premiers livres d'airs, mais l'a particulièrement développée en 1612¹⁴³.

D'un autre côté, la comparaison entre les versions de monodie accompagnée au luth de Bataille et de Guédron montre deux approches très différentes : la première maintient un caractère « espagnol » et de danse, tandis que la seconde utilise la mélodie pour générer un « vrai » air de cour. Ce changement de caractère passe par les modifications rythmiques et harmoniques déjà discutées, ainsi que par l'écriture de l'accompagnement du luth. En effet, la partie de luth chez Guédron est dépourvue de l'allusion qu'il y avait chez Bataille au style *rasgueado* de la guitare espagnole. Les accords homorythmiques répétés sont remplacés chez Guédron par une écriture plus complexe résultant en des textures plus variées, des mouvements mélodiques et des harmonies plus complexes. Par exemple, au début du troisième vers une septième est jouée sur un accord de fa.

Rythme et prosodie

Il a été montré que quelques particularités des airs de cour en espagnol pouvaient être vinculées à leur origine ibérique, tout en gardant des caractéristiques essentielles de l'air de cour permettant leur inclusion dans le même livre. Le rythme et la prosodie étant des préoccupations centrales dans le développement de l'air de cour, il est intéressant d'étudier quel est leur traitement dans les deux airs traités dans ce chapitre et comment ils se positionnent par rapport à ces préoccupations.

Des influences du caractère de danse du vaudeville, de la technique de mesurer à la lyre de Ronsard, et les idéaux de l'académie de Baïf ont été plus ou moins présents dans des différents livres d'airs de cour et à des moments différents. Il a été montré que, lors de son apparition dans l'imprimerie musicale, l'air de cour partageait les mêmes caractéristiques musicales que le vaudeville, genre de caractère populaire lié à la danse¹⁴⁴. Pendant la première moitié du 17e siècle le genre de l'air de cour se séparera de ce genre : des structures rythmiques libres et les recherches prosodiques prendraient leur place et domineraient le répertoire, dû en partie à l'influence de l'académie de Baïf.

L'académie de Poésie et de Musique a été fondée par Jean Antoine de Baïf en 1567 et officiellement reconnue par Charles IX en 1571. Les membres de cette académie ont

¹⁴³ “Nombreux sont les airs dans lesquels une ou deux voix se taisent périodiquement, pour changer la couleur vocale de l'ensemble et réserver, à leur retour, un effet d'enrichissement” in DUROSOIR, *L'air de cour*, 93.

¹⁴⁴ Voir chapitre 1 de ce mémoire

expérimenté, entre autres sujets, des questions de rythme et de mètre. Ils ont adapté le système antique de longues et de brèves au français.

Les concepts de Baïf ont eu un grand impact sur la production de l'air de cour. Des compositeurs tels que Claude Le Jeune, Jacques Mauduit et Joachim Thibault de Courville ont transposé cette technique poétique à la musique. Cela a mené à une polyphonie très homophone et un système de rythme additif basé sur l'alternance de valeurs longues et brèves. Cependant, le français n'est pas une langue quantitative comme le latin. En effet, le français, comme l'espagnol, est une langue qualitative, basée sur des accents. Cela veut dire que les choix fait par les compositeurs en ce qui concerne les syllabes longues et brèves est arbitraire, ainsi que peut l'être leur mise en musique. La liberté rythmique est devenue caractéristique de l'air de cour et s'appelle usuellement « mesure d'air ».

Les airs de ce style ont coexisté avec les airs héritiers du vaudeville. Pendant les dernières décennies du 16^e siècle et le début du 17^e le répertoire de l'air de cour était alors mixte :

Si certains airs sont certes marqués par les recherches prosodiques de l'Académie et se font le reflet d'une attention particulière pour l'alliance de la poésie et de la musique, un grand nombre d'entre eux, à l'égal du voix de ville, empruntent leurs timbres au répertoire de la danse¹⁴⁵.

En effet, même si les airs de mesure libre vont peu à peu dominer le répertoire, quelques airs publiés dans cette période seraient encore caractérisés par les rythmes de danses et des allusions populaires du vaudeville, tel que *À paris sus petit pont* de Guédron¹⁴⁶. Cet air, publié en 1602 et réédité en 1608, a un rythme binaire régulier tenu tout le long, comme *Pues que me das a escoger*, très éloigné de la mesure d'air ainsi que de l'alternance de longues et de brèves. Il se trouve cependant dans un recueil « d'airs de cour ». La répétition de notes, bien que moins accentuée que dans l'air en espagnol de Bataille, est aussi très présente dans *À paris sus petit pont* (voir [figure 3.8](#)) L'origine populaire de cet air peut s'attester aussi dans la reprise en tête de strophe du dernier vers de la strophe précédente, procédé typique de chansons populaires.

Le répertoire de l'air de cour était donc mixte, et les airs de caractère de danse avaient une place dans les recueils d'airs de cour bien avant l'apparition de chansons espagnoles dans les mêmes. Le caractère populaire et de danse de *Pues que me das a escoger* peut alors non seulement se vinculer à son origine espagnole, mais aussi au vaudeville. En effet, la régularité

¹⁴⁵ KHATTABI, « Du voix de ville à l'air de cour », 168.

¹⁴⁶ GUEDRON, Pierre, *Airs de cour à 4 et 5 parties, Premier livre*, Paris, Veuve Robert Ballard et Pierre Ballard, 1602.

rythmique de l'air, avec une division en mesures binaires possible, le rapprochent des chansons à danser d'origine populaire, comme le vaudeville.

Rythme et prosodie dans *Le premier jour que je vis* de Guédron

Est-ce que Guédron garde ce caractère rythmique dans *Le premier jour que je vis* ? Ou est-ce qu'il a profité du changement rythmique et de l'accompagnement du luth pour se rapprocher de la mesure d'air caractéristique ?

[Dans son livre de 1612] Guédron semble avoir dès lors rompu toute attache avec les souvenirs de la musique mesurée. Qu'il adopte une mesure franche et régulière (une quinzaine d'airs) ou un style plus libre, voir déclamatoire, les valeurs de notes se diversifient, attentives à la démarche prosodique bien plus qu'antérieurement¹⁴⁷.

Dans *Le premier jour que je vis*, ni la mesure d'air libre ni l'alternance de valeurs longues et brèves de la mesure antique ont été préservés. En effet, les valeurs des notes vont de la noire à la ronde pointée. Et le rythme ternaire de l'air, indiqué par un signe de mesure, est respecté tout au long de la pièce. Cependant, le rythme marqué donnant le caractère de danse et d'air populaire chez Bataille n'a pas lieu ici non plus. La régularité rythmique est adoucie par l'utilisation de valeurs plus longues, de lignes mélodiques, et de notes tenues dans le contrepoint.

Puisqu'on sait que Guédron a écrit ce poème spécifiquement pour qu'il puisse se chanter avec la mélodie espagnole de l'air de Bataille il ne devrait pas y avoir de problèmes de compte de syllabes. Cependant, le dernier vers de la deuxième strophe contient une syllabe de plus que le dernier vers des autres strophes, et donc une syllabe de plus que notes dans la musique.

¹⁴⁷ DUROSOIR, *L'air de cour*, 93.

Figure 3.8: *A Paris sus petit pont* (Guedron, 1608)¹⁴⁸

En ce qui concerne la polyphonie, le style homophone de Guédron de 1608, avec peu à aucun ornement et de mesure libre, est encore présent dans ce livre. Cependant, il existe en parallèle à une polyphonie plus complexe ; « [...] mais d'une autre complexité que celle du XVI^e siècle : dans le cadre d'une recherche prosodique authentique et souvent couronnée de succès,

¹⁴⁸ Transcription dans DUROSOIR, *Pierre Guédron*, 5

le musicien varie les rythmes et les agencements vocaux, donnant à la version à quatre ou cinq voix un intérêt tout particulier et très différent de ceux de la version pour voix et luth »¹⁴⁹.

Conclusion

Dans ce chapitre nous avons étudié deux airs apparentés : *Pues que me das escoger* (Bataille, 1609) et *Le premier jour que je vis* (Guédron, 1611).

En ce qui concerne le premier, il a été observé que son format a été adapté à celui du répertoire de l'air de cour. En effet, des caractéristiques telles que la mise en musique pour luth et voix aigüe et la mélodie simple avec un ambitus restreint sont typiques des airs de cour français. Cependant, quelques caractéristiques séparent cet air de ses voisins français. Il s'agit surtout de l'accompagnement imitant le style *rasgueado* de la guitare et le caractère de danse. Ces éléments peuvent se relier à l'origine espagnole de l'air et reflètent la volonté de Bataille de garder le caractère originel de la chanson espagnole. Cela illustre bien le goût français pour la musique espagnole au 17^e siècle.

Or, des airs de caractère de danse ne sont pas étrangers au répertoire de l'air de cour français. Il a été discuté que, à ces origines, le genre était intimement lié au vaudeville, et les deux répertoires incluaient des chansons populaires à danser. Le ton populaire et humoristique du poème peut aussi se mettre en relation avec le vaudeville.

En tenant compte des changements que Bataille a dû faire à la chanson « originale » espagnole dont il a eu accès, aussi bien que de l'existence d'autres pièces populaires de caractère de danse dans l'histoire de l'air de cour, il serait déplacé d'affirmer avec conviction que les airs espagnols de Bataille sont entièrement séparés du modèle stylistique de l'air de cour. En effet, Bataille a proposé une adaptation française d'une chanson espagnole tout en employant des techniques qui ont maintenu le caractère espagnol et populaire de la pièce.

Guédron, d'un autre côté, a amené l'adaptation française de la mélodie espagnole à un autre niveau dans *Le premier jour que je vis*. En écrivant un poème différent qui peut se chanter avec la mélodie de Bataille, il élimine les allusions populaires et le caractère léger de l'air. Cette élévation poétique est soutenue par celle de la musique : l'accompagnement simple du style guitare *rasgueado* est remplacé par une musique plus complexe harmoniquement et incluant des changements de texture. Ce-faisant, et en remplaçant le rythme binaire par le ternaire, il élève l'air d'un statut de *chanson à danser* à celui d'un « véritable » et plus élaboré *air de cour*.

¹⁴⁹ DUROSOIR, *L'air de cour*, 94.

Chapitre IV : Les Transferts Culturels

L'étude des airs de cour en espagnol publiés en France au 17^e siècle relève d'un problème plus général : comment étudier les formes culturelles résultantes des rencontres entre deux « cultures » ?

Les échanges entre « cultures », ou entre différentes « entités culturelles », ont adopté des formes multiples tout au long de l'histoire de l'humanité. Dans un monde de plus en plus globalisé, où les frontières deviennent de plus en plus floues, ce problème a particulièrement attiré l'attention de chercheurs à partir de la fin du 20^e siècle. En effet, beaucoup de questions se posent à propos de la définition des entités concernées, de comment étudier les phénomènes menant à leur rencontre et à des objets culturels « hybrides », de comment mettre en relation deux « cultures », etc. Pour les périodes prémodernes, le problème de la définition des cadres de références est d'autant plus relevant que les concepts liés à la « nation » n'existaient pas encore à l'époque, et que la définition des frontières était de toute autre nature que celle d'aujourd'hui.

Parmi les études qui ont abordé ce problème dans les dernières décennies, une vision semble s'être particulièrement affirmée et répandue : la théorie des transferts culturels introduite par Michel Espagne et Michael Werner en 1980.

Dans ce chapitre nous allons discuter cette théorie pour ensuite évaluer à travers son optique le processus qui a mené à la publication d'airs en espagnol dans le recueil de Bataille étudié dans ce mémoire.

La théorie des transferts culturels

La notion de transfert culturel est née à partir des recherches franco-allemandes menées par Michel Espagne et Michael Werner dans les années 1980s¹⁵⁰. Ces deux auteurs ont attaqué les approches « diffusionnistes » alors dominantes ; ces visions, se concentrant sur les « influences » et partant souvent d'un point de vue téléologique, suggéraient la supériorité d'une culture ou d'une société sur une autre¹⁵¹. Espagne et Werner se sont particulièrement opposés aux approches « comparatistes », jugées réductrices et statiques¹⁵². Comme

¹⁵⁰ ESPAGNE, Michel et WERNER, Michael, « Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des CNRS », *Francia*, 1985, p. 502-510, https://francia.digitale-sammlungen.de/Blatt_bsb00016288,00518.html, (consulté le 01/05/2019) ; ESPAGNE, Michel et WERNER, Michael, « La construction d'une référence culturelle allemande en France : Genèse et histoire (1750-1914) », *Annales ESC*, 1987, p. 969-992, http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1987_num_42_4_283428, (consulté le 01/05/2019).

¹⁵¹ MIDDELL, Matthias, *Kulturtransfer, Transferts culturels*, p. 2, http://docupedia.de/zg/middell_kulturtransfer_v1_de_2016, (consulté le 04/04/2019).

¹⁵² ESPAGNE, Michel, « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle », *Genèses*, 1994, p. 112-121 ; MIDDELL, Matthias, « Kulturtransfer und Historische Komparatistik – Thesen zu ihrem Verhältnis », *Comparativ*, 2000, p. 7-41,

alternative, ils ont proposé une recherche des « transferts culturels » avec le désir, selon les mots d'Espagne, « de montrer en évidence des formes de métissage souvent négligées au profit de la recherche d'identités, même lorsque les identités en résultent »¹⁵³.

Le terme « transfert culturel » a été défini plus récemment par Werner ainsi :

La notion de 'transfert culturel' renvoie à la fois à un champ de recherche empirique alors en voie de constitution et à une orientation méthodologique touchant, à des degrés variés, l'ensemble des sciences humaines et sociales. Les études de transfert visent à étudier les interactions entre cultures et sociétés - ou fractions et groupes à l'intérieur d'une société - dans leur dynamique historique, à rendre compte des conditions qui ont marqué leur déclenchement et leur déroulement, à analyser les phénomènes d'émission, de diffusion, de réception et de réinterprétation qui les constituent, enfin à décortiquer les mécanismes symboliques à travers lesquels se recomposent les groupes sociaux et les structures qui les sous-tendent. Elles s'inscrivent dans le renouveau de l'histoire culturelle observée, à l'étranger et en France, dans les deux dernières décennies du XXe siècle¹⁵⁴.

Dans les relations d'un système avec un autre, l'approche d'Espagne et Werner met les « périphéries » des systèmes culturels au centre de la recherche¹⁵⁵. Le transfert culturel est compris comme étant un processus d'assimilation actif qui n'est pas aléatoire : il dépend aussi bien de différents groupes de médiateurs ou de vecteurs, comme des conditions et des « besoins »¹⁵⁶ de la culture d'accueil. Les objets transférés sont réinterprétés et transformés dans la culture d'accueil. Dans ce sens, le résultat du transfert ne peut être réduit à une « mauvaise » interprétation d'une culture étrangère mais il doit être plutôt compris comme une certaine perception (nécessairement sélective puisqu'elle dépend en partie de l'idée que les récepteurs ont de leur propre culture ou société). À partir de l'étude des transformations des objets transférés, le chercheur peut alors analyser les conditions qui ont fait possible le transfert et déterminer si le processus satisfait un « manque » ou un « besoin » dans la culture d'accueil¹⁵⁷.

<https://www.frz.uni-leipzig.de/passage/de/forschung/thesen.pdf>, (consulté le 04/04/2019) ; PAULMANN, Johannes, « Neue historische Literatur. Internationaler Vergleich und interkultureller Transfer. Zwei Forschungs Ansätze zur europäischen Geschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts », *Historische Zeitschrift*, 1998, p. 649-685, cité dans JOYEUX-PRUNEL, Béatrice, « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses*, 2002, p. 151-161, citation p. 152 https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=HYP_021_0149#.

¹⁵³ ESPAGNE, Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 1

¹⁵⁴ WERNER, Michael, « Transfert Culturel », in MESURE, Sylvie et SAVIDAN, Patrick (éd.), *Dictionnaire des sciences humaines*, Paris, PUF, 2006.

¹⁵⁵ ESPAGNE, *Les transferts culturels franco-allemands*, 4

¹⁵⁶ Le terme est mis entre guillemets parce qu'il est utilisé de cette manière par des auteurs tels que Espagne, Werner et Middell. L'explication de ce que les auteurs comprennent par « besoin d'une culture » et les problèmes et critiques associés à l'usage de ce terme seront discutés ultérieurement dans ce chapitre.

¹⁵⁷ MIDDELL, « Kulturtransfer », 6

L'étude des transferts culturels n'est donc pas une « comparaison » entre deux objets d'étude stables (approche synchronique), mais l'analyse d'un processus qui se déroule dans le temps (approche diachronique)¹⁵⁸. La notion de transformation, ainsi que le pourquoi de la même, est alors essentielle :

Tout passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation, qu'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte des vecteurs historiques du passage [...] Transférer, ce n'est pas transporter, mais plutôt métamorphoser [...] C'est moins la circulation des biens culturels que leur réinterprétation qui est en jeu¹⁵⁹.

On remarque alors que pour Espagne et Werner, les points centraux pour la recherche des transferts sont : les vecteurs et les acteurs dans les phénomènes de déplacement, les « besoins » de la culture d'accueil dans le contexte de réception, et les transformations ou réinterprétations y tenant lieu. Tout cela est analysé avec une approche diachronique : le transfert en tant que processus se déroulant dans le temps.

Une méthode ?

Bien qu'Espagne et Werner ont écrit quelques « manifestes » à propos des transferts culturels¹⁶⁰, ils n'ont pas proposé une théorie ou une méthode prescriptive à suivre lors d'une recherche de ce type. Ils ont plutôt posé une problématique, avec notamment des questionnements sur l'existence de « cultures nationales », et ils ont proposé des outils pour l'aborder.

Pas de système donc ; mais plutôt une approche d'abord négative, déconstructrice, complétée d'une méthode à grande capacité heuristique. Nous avons ici plus une pragmatique [...] qu'une théorie [...] un discours de la méthode, où l'on met d'abord en doute tout ce qui est douteux, pour ensuite chercher à inventorier tout ce qui peut faire avancer¹⁶¹.

En adressant ces questionnements on parvient en effet à de nouveaux objets de recherche qui font « avancer » notre compréhension de l'évolution de cultures. C'est donc à travers des travaux empiriques, d'abord d'Espagne et de Werner puis de ceux qui les ont suivis, que des « méthodes » se développent. Cependant, le but de la recherche des transferts culturels n'est

¹⁵⁸ WERNER, Michael et ZIMMERMANN, Bénédicte, *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris, Seuil, 2004, p. 19

¹⁵⁹ ESPAGNE, Michel, *La notion de transfert culturel*, Revue Sciences/Lettres [en ligne], 2013, <http://rsl.revues.org/219>, (consulté le 30/09/2016), p. 1.

¹⁶⁰ ESPAGNE et WERNER, « La construction d'une référence » ; ESPAGNE, « La notion de transfert culturel ».

¹⁶¹ JOYEUX-PRUNEL, « Les transferts culturels », 154

pas d'arriver à une « modélisation théorique » sinon plutôt d'ouvrir de nouveaux champs de recherche¹⁶².

Middell, tout en tenant compte des travaux et des questionnements d'Espagne et de Werner, a relevé des « pas » suivis lors d'une recherche sur les transferts culturels¹⁶³ :

1. Évaluation des besoins de la culture d'accueil et identification d'objets dans une culture « étrangère » semblant appropriés pour satisfaire ce manque.
2. Mobilisation d'acteurs qui, de par leurs biographies, professions ou positions culturelles (en général ils se trouvent entre deux cultures) seraient propices à avoir un rôle de médiateurs.
3. Discussion sur l'assimilation et incorporation dans la culture d'accueil.
4. Évaluation du processus d'assimilation et de la reconnaissance ou négation de l'origine « étranger » de l'objet résultant (il peut aller de la reconnaissance ouverte de son origine, à la négation de la même et l'assignation d'une origine autochtone).

On retrouve dans cette liste des aspects déjà commentés auparavant : les vecteurs dans les phénomènes de déplacement, les « besoins » de la culture d'accueil dans le contexte de la réception, et les transformations ou réinterprétations y tenant lieu. Middell ajoute un aspect : la reconnaissance ou négation de l'origine de l'objet étudié.

Problèmes et critiques

Le choix du mot « transfert » a été expliqué par Espagne :

Le terme de transfert n'a pas, à l'exclusion de son emploi en psychanalyse, de valeur prédéterminée. Mais il implique le déplacement matériel d'un objet dans l'espace. Il met l'accent sur des mouvements humains, des voyages, des transports des livres, d'objets d'art ou bien d'usage courant à des fins qui n'étaient pas nécessairement intellectuelles. Il sous-entend une transformation en profondeur liée à la conjoncture changeante de la structure d'accueil. Car les relations entre cultures [...] semblent se nouer en général à des niveaux hétérogènes, comme si tout livre et toute théorie devaient avoir une fonction radicalement différente de celle qui lui était dévolue dans son contexte originel. C'est de la mise en relation de deux systèmes autonomes et asymétriques qu'implique la notion de transfert culturel. Les besoins spécifiques du système d'accueil opèrent une sélection : ils refoulent des idées, des textes ou des objets, qui demeurent désormais dans un espace où ils restent éventuellement disponibles pour de nouvelles conjonctures¹⁶⁴.

¹⁶² JOYEUX-PRUNEL, « Les transferts culturels », 154

¹⁶³ MIDDPELL, « Kulturtransfer », 3-4

¹⁶⁴ ESPAGNE, *Les transferts culturels franco-allemands*, 286.

On retrouve dans cette justification des points déjà soulevés : l'accent sur les phénomènes de déplacement et de transformation ainsi que sur les « besoins spécifiques du système d'accueil ». On remarque de plus qu'un ordre dans le processus est précisé : les déplacements sont d'abord matériels et humains, ensuite les objets transférés prennent « une fonction radicalement différente » dans le contexte d'accueil, puis ils sont transformés et assimilés à « la conjoncture changeante de la structure d'accueil ».

Malgré l'affirmation d'Espagne selon laquelle le terme « transfert » n'aurait pas de « valeur prédéterminée », il faut remarquer que le terme fait référence à des déplacements entre deux cultures ; or, ces déplacements sont signifiés dans une seule direction et un unique sens déterminé : d'une entité A à une autre B, et pas au contraire. Dans cette définition, en outre, on est mené à comprendre A et B comme des entités culturelles distinctes et différenciées, et la possibilité d'intervention d'une autre entité quelconque, C ou D, ou de plusieurs autres dans des systèmes plus complexes, risque d'être négligée. En fin, même si le mot transfert ne suggère pas une supériorité de A sur B, comme le fait le mot « influence », il ne laisse pas pour autant supposer qu'il y ait de la place pour la réciprocité. Espagne reconnaît, cependant, la complexité du processus :

Un transfert culturel n'a jamais lieu seulement entre deux langues, deux pays, ou deux aires culturelles [...] On doit donc plutôt se représenter les transferts culturels comme des interactions complexes entre plusieurs pôles, plusieurs aires [...] ¹⁶⁵.

Le mot « culture » est aussi problématique. Si l'on prend la définition générale de culture de Reinhard, il s'agirait d'un « programme appris qui régule le comportement, incluant l'expression de ce comportement dans des objectivités telles que des textes, des bâtiments, des œuvres d'art et d'institutions » ¹⁶⁶.

Mais, est-ce que le transfert culturel dénote un transfert d'une culture à une autre ? Ou est-ce que la « culture », l'« objectivité », est elle-même transférée entre deux « nations », territoires, ou entités sociopolitiques ? Dans les deux cas, tant A comme B sont considérés comme des systèmes distincts. Alors, même si la recherche des transferts culturels donne un pas vers l'émancipation de notions telles que « culture nationale » ou « identité nationale », elle ne se libère cependant pas complètement des frontières culturelles : oui, pour Espagne A et B sont

¹⁶⁵ ESPAGNE, « La notion de transfert culturel », 3.

¹⁶⁶ REINHARD, Wolfgang, « Was ist europäische Kultur? Versuch zur Begründung einer politischen Historischen Anthropologie », *Geschichte und Gesellschaft*, 2001, p. 596, cité dans FUCHS, Thomas et TRAKULHUN, Sven (éd.), *Das eine Europa und die Vielfalt der Kulturen. Kulturtransfer in Europa 1500-1850*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2003, p. 230

des structures « changeantes » et « asymétriques » qui ne sont pas nécessairement liées à la « nation », mais elles restent tout de même des structures « autonomes », distinctes, et d'une certaine stabilité, voir homogénéité, pendant un certain temps. Elles doivent être considérées ainsi pour servir de référence dans l'étude des transferts.

Les aires culturelles, dont la recherche sur les transferts culturels révèle les imbrications, sont donc des configurations provisoires, mais nécessaires à la compréhension des phénomènes de circulation culturelle¹⁶⁷.

L'approche du transfert culturel s'éloigne des approches nationalistes au moins en deux aspects importants : a) les « aires culturelles » ne sont pas considérées « fixes » ; et b) elle met l'accent sur l'existence d'une certaine proportion d'objets « assimilés » dans les cultures. Une approche nationaliste chercherait à homogénéiser les cultures dans les limites de la « nation », soulignant les différences avec d'autres « cultures » et d'autres « nations ». Au contraire, l'approche des transferts se concentre sur comment une « entité culturelle » se transforme et se développe à travers ses contacts et interactions avec d'autres¹⁶⁸.

Les études de transfert culturel ne peuvent alors échapper à la présomption d'entités culturelles distinctes ; il appartient au chercheur dans chaque recherche de préciser quel est l'ensemble culturel auquel il fait référence. Lors d'une définition de ce type il faudrait démontrer que les acteurs ou les médiateurs du transfert ont conscience des différentes « aires culturelles » traitées. Schmale propose de parler plutôt de « cohérences », qui seraient différenciables, mais pas linéairement distinctes, puisqu'elles seraient interconnectées avec d'autres dans toutes les directions. Dans ce sens, des groupes de « cohérences » peuvent former des « macro-cohérences », telles qu'une « culture », dans un moment et un espace déterminé¹⁶⁹.

En tout cas, il ne s'agirait pas vraiment d'un « transfert entre ensembles culturels » mais plutôt d'une « dynamique entre groupes sociaux, économiques, politiques ; un échange structuré en réseaux ». En cela, la théorie des transferts se rapprocherait plus de la micro-histoire¹⁷⁰. En effet, la théorie des transferts ne prétend pas écrire une « histoire totale », mais de proposer des

¹⁶⁷ ESPAGNE, « La notion de transfert culturel », 3.

¹⁶⁸ MIDDELL, « Kulturtransfer », 5.

¹⁶⁹ SCHMALE, Wolfgang, « Kulturtransfer », *European History Online (EGO)*, 2012, http://ieg-ego.eu/de/threads/theorien-und-methoden/kulturtransfer/wolfgang-schmale-kulturtransfer/?searchterm=kulturtransfer&set_language=de/dc_export (consulté le 20/04/2019) et SCHMALE, Wolfgang, « Europäisierungen », *European History Online (EGO)*, 2010, http://ieg-ego.eu/de/threads/hintergruende/europaeisierungen/wolfgang-schmale-europaeisierungen/?searchterm=europaeisierungen&set_language=de, (consulté le 20/04/2019).

¹⁷⁰ JOYEUX-PRUNEL, « Les transferts culturels », 158.

analyses de phénomènes précis résultant des rencontres entre des « cultures » ainsi que du processus qui a mené à leur existence.

On arrive alors au problème de l'ubiquité des phénomènes de transfert dans le développement des cultures et des sociétés. En effet, Espagne l'a bien signalé, toute culture est le résultat de mouvements culturels :

On ne peut en aucun cas considérer chacun [des espaces culturels] comme homogènes et originels : chacun est lui-même le résultat de déplacements antérieurs ; chacun a une histoire faite d'hybridations successives¹⁷¹.

Finalement, la question des « besoins spécifiques » du système d'accueil est aussi problématique. Qui définit les besoins ou les manques d'une culture ? est-ce que les médiateurs ont conscience d'un « besoin culturel » et agissent en conséquence ? Ou est-ce que le chercheur déduit et diagnostique un « besoin » qui serait satisfait par un transfert ? Ces questions ne trouvent pas leurs réponses, ou en tout cas conduiraient à des généralisations simplistes éloignées de la réalité, beaucoup plus complexe.

La question n'est pas tant quel est le « besoin » d'une culture et quel élément culturel peut le satisfaire, comme le suggère Middell, mais plutôt le pourquoi du transfert et quelles conditions du système culturel d'accueil l'ont rendu possible. Les hypothèses seront basées sur l'analyse des réinterprétations spécifiques auxquelles le transfert a donné lieu. Pour répondre au pourquoi et aux conditions du transfert, Espagne postule l'existence d'un « socle commun » à deux systèmes culturels :

Tous les rapprochements [entre cultures] ne sont pas possibles et ne sont pas non plus pratiqués. Leur possibilité même est liée à un socle commun, oublié, voir refoulé [...] la mise en parallèle de langues, de mythes, de coutumes n'a un sens que si elle renvoie à une langue commune perdue [...] Il a fallu que cet ensemble soit oublié pour que des identités distinctes naissent sur ses ruines, et de ce point de vue l'oublié peut apparaître davantage comme un processus finalisé de structuration de cultures que comme une déperdition involontaire¹⁷².

La « théorie » des transferts culturels pose alors beaucoup de problèmes : le flou des définitions terminologiques et les difficultés méthodologiques sont évidents. C'est pourtant peut-être justement dans ces indéfinitions où l'on peut trouver ses plus grands apports : ceux d'ouvrir la discussion sur des notions problématiques et de permettre de proposer de façon empirique des

¹⁷¹ ESPAGNE, « La notion de transfert culturel », 3.

¹⁷² ESPAGNE, « Les transferts culturels », 4.

solutions dans des cas précis. Les études de transfert culturel ont mené, non seulement à l'ouverture de nouveaux champs de recherche, mais aussi à une conscience plus aigüe sur les problèmes de leurs objets, et donc une explicitation de la réflexion et de nouvelles définitions et propositions de la part des auteurs.

Évolution et théories connexes

Les discussions autour des notions problématiques commentées dans la section précédente, ainsi que l'application dans des espaces géographiques et chronologiques différents, ont donné lieu à beaucoup de théories connexes et apparentées.

En ce qui concerne l'espace géographique et la chronologie, les recherches sur le transfert culturel ont commencé dans le domaine franco-allemand et se sont concentrées dans des périodes allant de la deuxième moitié du 18^e siècle à la première du 20^e. Le champ s'est élargi par la suite.

Pourquoi les recherches sur le transfert culturel ont eu comme premier objet d'étude les relations franco-allemandes dans cette période précise ? D'après Middell, ce domaine d'étude est idéal pour le développement d'une approche des transferts culturels. En effet, il existe une longue tradition d'« études germaniques » en France et de références et comparaisons réciproques entre les cultures des deux pays. De ces recherches à propos de relations franco-allemandes, Espagne et Werner ont tiré des idées telles que l'intérêt pour les micro-histoires, le rôle des médiateurs individuels, l'intérêt pour les représentations culturelles et l'attention sur les archives illustrant des assimilations de cultures étrangères¹⁷³.

Le choix de la période chronologique dans les études d'Espagne et de Werner, coïncide avec l'établissement des « nations ». L'étude des transferts avant et après cette période confronte des problèmes et des défis obligeant les chercheurs à ajuster la méthode et la nuancer : avant le 18^e le terme de « nation » serait anachronique, et après la seconde guerre mondiale, les communications se multipliant, il devient plus difficile d'étudier des médiateurs et des vecteurs singuliers¹⁷⁴.

Avec l'élargissement de l'espace géographique et chronologique de la recherche des transferts culturels, on remarque des références récurrentes, relevées par Schmale : l'Italie à la

¹⁷³ MIDDELL, « Kulturtransfer », 6.

¹⁷⁴ MIDDELL, « Kulturtransfer », 5.

Renaissance, la France entre le 18^e et 19^e siècle, et les États-Unis après la seconde guerre mondiale¹⁷⁵.

À partir des années 1890s le concept des transferts culturels a eu une très large réceptivité et s'est répandu rapidement¹⁷⁶. Multiples théories connexes ont surgi, mettant l'accent sur un aspect ou un autre. Par exemple, *cultural exchange* (Peter Burke), hybridation, *colonial studies*, l'histoire croisée (Michael Werner, Bénédicte Zimmermann), la médiation artistique (Alexandre Kostka, Françoise Lucbert), le champ culturel transnational (Hans-Jürgen Lüsebrink, Patricia Oster), les *transfer studies* (Damien Ehrhardt, Soraya Nour, Alain Patrick Olivier), *area studies*, *cultural mobility* (Stephen Greenblatt), la *Transkulturalität* (Wolfgang Welsch), entre autres.

Certaines théories ont essayé de trouver des solutions aux problèmes de définition de « transfert » ou de « culture » discutés dans les sections précédentes. Elles se réduisent pourtant parfois à un changement de terminologie qui ne suffit ni à échapper les définitions difficiles ni à éviter le problème. En réponse à la problématique de possibles « tiers » impliqués dans le processus, ont surgi les « transferts triangulaires » ou « quadrangulaires »¹⁷⁷. Mais si bien ces approches évadent la connotation bilatérale des transferts, elles ne conduisent en fait qu'à changer simplement le cadre de référence à trois ou quatre « cultures ». Pour éviter la connotation unidirectionnelle du mot « transfert », Burke propose le terme d'« échange culturel »¹⁷⁸. Ces deux approches gardent cependant tous les problèmes de définitions des « cultures » involucrées. L'approche des « histoire(s) croisée(s) » s'est avouée à laisser entièrement le problème du mot « culture » de côté, mais de ce fait elle en a avancé d'autres : les définitions d'une ou des « histoires »¹⁷⁹. L'approche de « *cultural mobility* » a voulu effacer

¹⁷⁵ SCHMALE, « Kulturtransfer ».

¹⁷⁶ Pour un recensement sur la généalogie et l'évolution des recherches autour de la problématique des transferts voir MIDDELL, « Kulturtransfer » ; MIDDELL, Matthias, « Von der Wechselseitigkeit der Kulturen im Austausch. Das Konzept des Kulturtransfers in verschiedenen Forschungskontexten », in LANGER, Andrea (éd.), *Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert. Prag – Krakau – Danzig – Wien*, Stuttgart, Steiner, 2001, p. 15-51; MITTERBAUER, Helga, « Mittler und Medien. Reflexionen über zentrale Kategorien der Kulturtransferforschung », in BIRK, Matjaz (éd.), *Zwischenräume. Kulturelle Transfers in deutschsprachigen Regionalperiodika des Habsburgerreichs (1850 – 1918)*, Vienne, Lit-Verlag, 2009, 25-37 ; FEUCHTER, Jörg, « Cultural transfers in dispute: An Introduction », in FEUCHTER, Jörg (éd.), *Cultural Transfers in Dispute: Representations in Asia, Europe and the Arab World since the Middle Ages*, Frankfurt am Main, Campus, 2011, p. 15-40 ; WENDLAND, Anna Veronika, « Cultural Transfer », in NEUMANN, Birgit et NÜNNING, Ansgar (éd.), *Travelling Concepts for the Study of Culture*, Berlin et Boston, Gruyter, 2012, p. 45-66; NORTH, Michael (éd.), *Kultureller Austausch. Bilanz und Perspektiven der Frühneuezeitforschung*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau, 2009.

¹⁷⁷ DMITRIEVA, Katia et ESPAGNE, Michel, *Philologiques IV. Transferts triangulaires France-Allemagne-Russie*, Paris, Éditions de la MSH, 1996 ; ESPAGNE, Michel (éd.), *Russie France Allemagne Italie. Transferts quadrangulaires du néoclassicisme aux avant-gardes*, Tusson, Du Lérot, 2005.

¹⁷⁸ BURKE, Peter, *Kultureller Austausch*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2000.

¹⁷⁹ WERNER et ZIMMERMANN, *De la comparaison à l'histoire croisée*.

toutes les frontières définies, pour ensuite se retrouver dans un flou sans point de référence où il semble impossible d'entamer des recherches empiriques pratiques¹⁸⁰.

Dans ce contexte, il faut ajouter les nombreuses recherches dédiées aux phénomènes d'assimilation, de métissage ou de mobilité, où le terme de « transfert culturel » n'est pas nécessairement utilisé ni les rapports avec une ou autre théorie de transfert sont explicites. De toutes manières, les questionnements et les outils sont souvent partagés entre les plusieurs approches relevant de la même problématique.

[La recherche des transferts culturels] connaît de nombreux domaines d'application et en développe toujours des nouveaux, mais ce n'est pas une théorie fermée ni une méthode exclusive qui rendrait impossible la combinaison de la même avec d'autres - au contraire, ce qui caractérise cette approche à présent est une ouverture méthodologique remarquable¹⁸¹.

Ce que toutes les approches commentées ont en commun, est la volonté d'effacer les frontières, soient géographiques, sociales, culturelles ou autres. Ce besoin d'effacer les frontières vient de leur « débordement », de la perception de la réalité de plus en plus globalisée de notre temps :

Sans cette façon [« débordée »] d'observer et de réfléchir, l'histoire deviendrait de plus en plus incompréhensible pour nous, puisque nous ne serions pas capables d'utiliser les catégories de compréhension débordées – dont ce qui est fluide, ce qui forme des réseaux, ce qui est interconnecté et ce qui croise – pour traduire l'histoire à notre perception actuelle du monde¹⁸².

Les transferts culturels avant les « nations »

Au 20^e et au 21^e siècle on assiste à l'effacement des frontières du temps et de l'espace (entre autres dû au progrès de la technologie) ; nombreux sont ceux qui craignent et prophétisent la dissolution (voire la fin) des concepts tels que « nation » ou « identité » nationale ou culturelle, ces mêmes concepts et notions, piliers de la modernité, dont on voyait la naissance au 16^e et 17^e siècle. Dans ces deux périodes, de construction et de déclin des nations, le contexte en résulte également complexe pour différencier et cerner les espaces culturels et pour entamer des recherches sur les processus de transfert s'y déroulant.

¹⁸⁰ GREENBLATT, Stephen, *From Cultural Mobility: A Manifesto*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

¹⁸¹ « Es handelt sich um einen Ansatz, der viele Einsatzfelder kennt und derzeit noch immer neue erschließt, nicht aber um eine abgeschlossene Theorie oder um eine auf Ausschließlichkeit setzende Methode, die die Kombination mit anderen Herangehensweisen für unmöglich erklären würde – ganz im Gegenteil, eine bemerkenswerte methodische Offenheit ist dem Ansatz bis in die Gegenwart eigen », dans MIDDELL, « Kulturtransfer », 12, traduction propre.

¹⁸² « Ohne ihn würde uns die Geschichte immer unverständlicher, da wir sie nicht mit den Kategorien des ent-grenzten Verstehens – als da sind das Fließende, das sich Vernetzende, Verflechtende und Kreuzende – in unsere gegenwärtige Wahrnehmungswelt übersetzen könnten. » dans SCHMALE, « Kulturtransfer », traduction propre.

L'utilisation des notions liées à la « nation » apparaît dans les recherches à propos des périodes prémodernes, anachronique. De même, la notion de « frontière » n'avait pas la même signification dans cette période qu'aujourd'hui¹⁸³. On pourrait donc se demander si la recherche des transferts culturels (dans le sens défini à partir d'Espagne et Werner) est pertinente pour étudier cette période.

Il paraît clair que, pour valider une recherche de ce type, il serait indispensable de démontrer l'existence de la conscience différenciée d'un « je » et d'un « autre »¹⁸⁴. Ces catégories ne sont pourtant pas fixes : elles sont dynamiques, liées à des changements historiques et socio-politiques, et ne sauraient se réduire simplement à une perspective « nationale ».

La détermination de frontières culturelles est exposée à des changements historiques. Tant les horizons de signification et d'interprétation de ce qui est considéré comme 'propre' et comme 'autre', comme les exigences des discours historiques et les axiomes de valeur, se modifient et se transforment. Cependant, la recherche sur les transferts culturels ne peut laisser de reconnaître les frontières culturelles comme une catégorie historico-scientifique pour pouvoir constituer leur thème en premier lieu¹⁸⁵.

Il s'agit alors de pouvoir définir ces frontières culturelles ainsi que l'interprétation du « je » et de l'« autre » à un moment déterminé. Ces catégories ne sont pas nécessairement liées seulement à un espace territorial :

Le transfert culturel, quelle que soit la dimension nationale-territoriale, doit être compris comme le transfert d'idées, de biens et de pratiques culturelles d'un système social, de comportement, et de sens spécifique, à un autre. En conséquence, les espaces entre lesquels un transfert peut avoir lieu peuvent être définis par catégories sociales, de sexe, de religion, de langue, de traditions et de valeurs¹⁸⁶.

¹⁸³ Voir à ce sujet NORDMANN, Daniel, *Frontières de France. De l'espace au territoire XVI-XIXe siècle*, Paris, Gallimard, 1999 et Schmale, Wolfgang et SCHMALE, Wolfgang et STAUBER, Reinhard (éd.), *Menschen und Grenzen in der Frühen Neuzeit*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 1998.

¹⁸⁴ KEYM, Stefan, « Aneignung und Abgrenzung Frankreich und „die italienische Oper“ im 17. und frühen 18. Jahrhundert aus Sicht der Kulturtransfer Forschung », in MEINE, Sabine, TROHMANN, Nicole, et WEIBMANN, Tobias (éd.), *Musik und Vergnügen am Hohen Ufer. Fest- und Kulturtransfer zwischen Hannover und Venedig in der Frühen Neuzeit*, Regensburg, Schnell & Steiner, 2016, p. 219-234, p. 222.

¹⁸⁵ « Die Bestimmung von Kulturgrenzen ist historischen Transformationsprozessen ausgesetzt, in denen sich die Bedeutungs- und Interpretationshorizonte dessen, was jeweils als das Eigene und das Fremde zu gelten habe, gemeinsam mit den Voraussetzungen geschichtlich gebundener Diskurspraktiken und Wertaxiome verschieben und verwandeln. Umgekehrt jedoch kommt auch die Kulturtransferforschung nicht umhin, die kulturelle Grenze als geschichtswissenschaftliche Kategorie anzuerkennen, um ihren Gegenstandsbereich überhaupt erst konstituieren zu können. » dans FUCHS, Thomas et TRAKULHUN, Sven, *Kulturtransfer in der Frühen Neuzeit, Europa und die Welt in*: FUCHS et TRAKULHUN (éd.), *Das eine Europa*, 16, traduction propre. Pour le terme des frontières culturelles (*kulturelle Grenzen*) voir OSTERHAMMEL, Jürgen, « Kulturelle Grenzen in der Expansion Europas », *Saeculum*, 1995, p. 101-138, cité dans FUCHS et TRAKULHUN (éd.), *Das eine Europa*, 16.

¹⁸⁶ « In Anlehnung an anthropologische Kategorien soll auch hier Kulturtransfer unabhängig von der national-territorialen Dimension als die Übertragung von Ideen, Gütern und kulturellen Praktiken aus einem spezifischen System gesellschaftlicher Verhaltens- und Deutungsmuster in ein anderes gefasst werden. Demzufolge können Räume, zwischen denen Transfer

Quelques auteurs se sont intéressés à l'étude des transferts culturels à l'époque prémoderne proposant des réflexions sur la question et des applications dans des cas spécifiques¹⁸⁷.

Le transfert culturel en France au 17^e siècle

Selon Schmale, la France a été le premier pays Européen à « délibérément représenter la culture comme une culture *nationale* », sous le règne de Louis XIV¹⁸⁸. Cependant, ce développement se discerne dès les règnes d'Henry IV et de Louis XIII, période considérée dans le discours historique traditionnel comme formative de l'« identité » et de la « culture » française. En effet, lorsque Henry IV est arrivé au pouvoir il a voulu se définir comme « un vrai Français » en se différenciant aussi bien de la dynastie précédente, les Valois « italiens »¹⁸⁹, comme des « Français espagnols »¹⁹⁰, ceux qui soutenaient le Roi d'Espagne et la ligue.

Dans un contexte de conflits économiques, politiques et sociaux, la connotation des cultures espagnole et italienne comme étant des « autres » distincts d'un « je » français, est illustrée par des sources multiples. Les pamphlets dont les deux « cultures » ont été le sujet illustrent la volonté de les rejeter au profit d'une « culture française » différenciée¹⁹¹.

Des sources musicales démontrent aussi ce phénomène. Un bon exemple est la confrontation du chant français à l'italien. Mersenne lamente que « les Français », au lieu de représenter « les passions et les affections de l'âme et de l'esprit » comme le font « les Italiens », « se contentent de flatter l'oreille »¹⁹². Au-delà de la critique, cette affirmation illustre la conscience d'une

stattfindet, durch gesellschaftliche Kategorien, durch Geschlecht, Religion, Sprache, Traditionen und Werte definiert werden », TIPPELSKIRCH, Xenia (von), « Lektüren am Hof der Medici zu Beginn des 17. Jahrhunderts-gelenkter Wissenstransfer », in STEDMAN, Gesa et ZIMMERMANN, Margarete (éd.), *Höfe-Salons-Akademien, Kulturtransfer und Gender im Europa der Frühen Neuzeit*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2007, p. 125-144, citation p. 125, traduction propre.

¹⁸⁷ Quelques exemples: FUCHS et TRAKULHUN, *Das eine Europa* ; BERGER, Günter et SICK, Franziska (éd.), *Französisch - deutscher Kulturtransfer im Ancien Régime*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2002; SCHMALE, Wolfgang (éd.), *Kulturtransfer. Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert*, Innsbruck, 2003 ; STEDMAN, Gesa, *Cultural exchange in 17th century France and England*, New York, Routledge, 2016; STEDMAN, Gesa et ZIMMERMANN, Margarete (éd.), *Höfe — Salons — Akademien: Kulturtransfer und Gender im Europa der Frühen Neuzeit*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2007 ; VOGEL, Sabine, *Kulturtransfer in der frühen Neuzeit. Die Vorworte de Lyoner Drucke des 16. Jahrhundert*, Tübingen, Mohr Siebeck, 1999; BURKE, Peter et PO-CHIA HSIA, Ronnie (éd.), *Cultural Translation in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007; TROHMANN, Nicole, et WEIßMANN, Tobias (éd.), *Musik und Vergnügen am Hohen Ufer. Fest- und Kulturtransfer zwischen Hannover un Venedig in der Frühen Neuzeit*, Regensburg, Schnell & Steiner GmbH; CALVI, Giulia et CHABOT, Isabelle, « Moving Elites: Women and Cultural Transfers in the European Court System », *Proceedings of an international workshop*, San Domenico di Fiesole, European University Institute, 2010; NOLDE, Dorothea et OPITZ, Claudia (éd.), *Grenzüberschreitende Familienbeziehungen in der Frühen Neuzeit: Akteure und Medien des Kulturtransfers*, Köln, Böhlau, 2008; NORTH, Michael (éd.), *Kultureller Austausch. Bilanz und Perspektiven der Frühneuezeitforschung*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau, 2009. CHARLES-DOMINIQUE, Luc, *Les "bandes" de violons en Europe : cinq siècles de transferts culturels. Des anciens ménestriers aux Tsiganes d'Europe centrale*, Turnhout, Brepols Publishers, 2018.

¹⁸⁸ SCHMALE, « Kulturtransfer ».

¹⁸⁹ Voir DUBOST, Jean-François, *La France italienne XVIe-XVIIe siècle*, Paris, Aubier, 1997.

¹⁹⁰ Henri IV faisait la distinction, depuis des déclarations faites en 1584, entre des « français espagnols », soutenant la ligue et le roi d'Espagne, et des « vrais français », soutenant la couronne française. LOVE, Ronald, *Blood and Religion: The Conscience of Henry IV*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2014, p. 132, 162 et 280.

¹⁹¹ Voir DUBOST, *La France italienne* et RICO OSES, *L'image de l'Espagne*.

¹⁹² MERSENNE, Marin, « Embellissement des chants », in *Harmonie Universelle*, Paris, 1636, p. 356.

pratique française distincte d'une pratique italienne. Cela est renforcé par le regret exprimé par Mersenne à propos du fait que les français n'« accommodent » pas une pratique dans l'autre, ce qu'il considère serait assez simple :

Nos chantres [français] s'imaginent que les exclamations & les accents dont les Italiens usent en chantant, tiennent trop de la Tragédie, ou de la Comédie, c'est pourquoy ils ne veulent pas les faire, quoy qu'ils deussent imiter ce qu'ils ont de bon & d'excellent, car il est aisé de temperer les exclamations, & de les accommoder à la douceur Française, afin d'ajouter ce qu'ils ont de plus pathétique à la beauté, à la netteté, & à l'adoucissement des cadences, que nos Musiciens font de bonne grâce¹⁹³.

André Maugars rejoint Mersenne dans ce sentiment en 1639 lorsque, après avoir vécu plus d'un an en Italie, il a écrit « le sentiment [qu'il a eu de la musique] d'Italie, et la difference que [qu'il y] trouue d'avec la nostre [de France] »¹⁹⁴, et conclue :

Et pour tirer en fin quelque vtilité de ce Discours, j'ay obserué en general, que nous pechons dans le default, et les Italiens dans l'excez. Il me semble qu'il seroit aisé à vn bon esprit de faire des compositions qui eussent leurs belles varietez, sans auoir toutefois leurs extrauagances¹⁹⁵.

Il continue en différenciant les deux « cultures » par l'énumération de points forts de l'une et de l'autre et fini par souligner l'avantage de la « naissance Française » par-dessus « toutes les autres Nations » :

Il n'y a point de pays qui n'ayt quelque chose de singulier. Nous composons admirablement bien les Airs de mouuement ; et les Italiens merueilleusement bien la Musique de Chappelle. Nous ioüons fort bien du Luth; et les Italiens tres-bien de l'Archiluth. Nous sonnons l'Orgue tres-agreablement, et les Italiens tres-sçauamment. Nous touchons l'Espinette excellemment, et les Anglois touchent la Viole parfaitement. Je confesse que ie leur ay quelque obligation, et que ie les ay imitez dans leurs accords, mais non pas en d'autres choses; la naissance et la nourriture Française nous donnant cet auantage au dessus de toutes les autres Nations, qu'elles ne sçauoient nous éгалer dans les beaux mouuemens, dans les agreables diminutions, et particulierement dans les chants naturels des Courantes et des Ballets¹⁹⁶.

Ces citations montrent bien la construction d'un « je » français versus un « autre » italien. Cette construction de l'identité culturelle « française » se fait aussi vis-à-vis de l'Espagne. Une trace

¹⁹³ MERSENNE, « Embellissement des chants », 357.

¹⁹⁴ MAUGARS, André, *Response faite à vn curieux, svr le sentiment de la mvsique d'Italie*, Rome, 1639, p. 1 ; reprint ed. Genève, Minkoff, 1993.

¹⁹⁵ MAUGARS, *Response faite à vn curieux*, 29.

¹⁹⁶ MAUGARS, *Response faite à vn curieux*, 29-30.

de ce processus est la querelle entre le luth et la guitare, qui représente non seulement une dispute à propos de la supériorité d'un instrument sur l'autre, mais aussi celle de deux cultures : le luth symbolise la France tandis que la Guitare représente l'Espagne. Cela est bien évident dans la fable « La Dispute du Luth et de la Guytarre » publiée par Charles Sorel en 1644¹⁹⁷. Il s'agit d'un dialogue entre trois personnages : un maître de maison musicien, le luth et la guitare.

[...] cette Dispute n'en a pas moins valeur de métaphore qui, se fondant sur une réalité organologique, renvoie au conflit en cours entre les deux nations. La fable révèle pleinement les aspirations de la nation française à renverser les prépondérances entre les pays des destins de l'Europe. La musique et ses attributs deviennent prétextes à l'expression de l'ambition politique des Nations¹⁹⁸.

La complexité du processus de transfert culturel est évidente lorsqu'on examine le double aspect de l'assimilation : l'admiration et le rejet coexistaient chez les Français au même temps que le désir de différencier leur culture devant les cultures étrangères (espagnole et italienne)¹⁹⁹. Ce paradoxe est bien illustré par le commentaire déjà cité sur l'utilisation de la mélodie de *Pues que me das a escoger* pour l'air *Le premier jour que je vis* : d'un côté l'appréciation de ce qui est « espagnol » (« l'esprit de cest air [espagnol] estant des plus beaux ») et de l'autre la nécessité de le rendre « français » (« il y fallu former et donner un corps à la française »)²⁰⁰.

Les airs en espagnol de Bataille

Les airs en espagnol du livre de Bataille, analysés dans le chapitre 2 et 3 de ce mémoire, sont le produit d'un processus de transfert culturel. Ils illustrent plusieurs types d'« échange culturel » énumérés par Burke²⁰¹ : l'imitation, l'appropriation ou l'adoption sélective des modèles, et l'hybridation ou le langage mixte. Pour aborder l'étude menant à ces formes, nous étudierons ici trois aspects centraux de la recherche des transferts culturels : la mobilité matérielle, les vecteurs ou médiateurs, et les mécanismes de réception (le « socle commun » ou les « besoins » de la culture d'accueil).

¹⁹⁷ SOREL, Charles, « La Dispute du Luth et de la Guytarre », in *Nouveau recueil des pièces les plus agréables de ce temps en suite des Jeux de l'Inconnu & de la Maison des Jeux*, Paris, Nicolas de Sercy, 1644.

¹⁹⁸ JAMBOU, Louis, « Jalons pour des études comparatives en musique entre France et Espagne au XVII^e siècle », *e-Spania [en ligne]*, 2016, p. 0-10, <http://e-spania.revues.org/25398>, (consulté le 01/02/2019), p. 5.

¹⁹⁹ Voir chapitre I de ce mémoire pour les relations franco-espagnoles.

²⁰⁰ Académie de l'art poétique, Paris, Jean de Bordeaulx, 1610. Cité dans DUROSOIR (ed.), *Pierre Guédron*, 29. Voir chapitre III de ce mémoire

²⁰¹ BURKE, Peter, « Kultureller Austausch », in *Kultureller Austausch*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2000, p. 9-40, 14-22, cité dans EXTERNBRINK, Sven, « Internationale Beziehungen und Kulturtransfer in der Frühen Neuzeit » in FUCHS et TRAKULHUN, *Das eine Europa*, 230.

Mobilité des sources

Afin de comprendre le processus de transfert menant à la publication des « airs espagnols » de Bataille étudiés dans ce mémoire et de déterminer leur origine, nous étudieront le déplacement des sources concernées. En effet, des sources concordantes littéraires et musicales ont été repérées pour presque la totalité des airs en espagnol du recueil de Bataille de 1609, à la seule exception de *Aver mil damas hermosas*²⁰².

Dans le [tableau 4.1](#) sont listées les sources dans lesquels se trouvent des versions alternatives de ces airs, ordonnées selon le type de source. Les sources sont listées par pays, avec les références complètes, dans l'[annexe 4.1](#).

L'air avec le plus de sources concordantes est *Rio de Sevilla* avec sept sources repérées. Suivent les airs *En el valle Ynes*, *Quien quiere entrar* et *Vuestros ojos tienen*, avec cinq sources alternatives pour chacun. Quatre sources ont été repérées pour *Dezid como puede ser*, trois pour *De mi mal nace mi bien*, deux pour *Pues que me das a escoger*, et une pour *Claros ojos bellos* et *El baxel esta en la playa*. Rico Osés signale aussi pour ce dernier air une source littéraire qui comporte le même refrain (« *Ay quién se quiere embarcar* »)²⁰³.

Dans quelques-unes de ces sources, plusieurs des airs étudiés dans ce chapitre sont présents, notamment dans le *Cancionero Musical de Kremsmünster* (sept airs), le *Manuscrito para voz y guitarra* de Bezón (quatre airs), le *Cancionero musical de Modène* (trois airs) et dans I Fl Ashb. 791 (deux airs).

²⁰² Une source comporte un refrain semblable à celui de cet air : : QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis, *El Licenciado y el bachiller* ; mais la ressemblance se limitant aux vers « *bien puede ser* » et « *no puede ser* », elle ne peut être considérée comme une source alternative. Source non consultée. Voir COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XV a mediados del XVII*, ed. facsimil, 2000. Cité dans RICO OSES, *L'image de l'Espagne*, 306.

²⁰³ RICO OSES, *L'image de l'Espagne*, 313.

Tableau 4.1 : sources alternatives des airs en espagnol dans Bataille (1609) ²⁰⁴

Sources littéraires	
<i>Decid como puede ser</i>	PADILLA, Pedro (de), <i>Romancero de Padilla</i> , Madrid, Francisco Sánchez, 1583 F-Pn: Ms. Esp 372
<i>En el valle Ynes</i>	VEGA, Lope (de), “ <i>El caballero de Olmedo</i> ”, Zaragoza, Pedro Vergés, 1641 E-Bu: <i>Cancionero del conde Monteaugudo</i> , Ms 1649 <i>Flor de romances glosas canciones y villancicos</i> , Zaragoza, Juan Soler, 1578 E-Mn: <i>Cancionero del bachiller Jhoan López</i> , Ms. 3618 E-Mn: Ms. 1587
<i>Quien quiere entrar</i>	E-Mn : Ms 3904
<i>Rio de Sevilla</i>	VEGA, Lope (de), <i>Lo cierto por lo dudoso</i> , Madrid, Alonso Perez, 1625 VEGA, Lope (de), “Amar, servir y esperar”, Domingo de Palacio y Villegas y Pedro Verges, 1635 <i>Quinto cuaderno de varios Romances los más modernos que hasta hoy se han cantado</i> , Valencia, 1597
Sources en alphabet de guitare	
<i>De mi mal nace mi bien</i>	E-Szayas: <i>Manuscrito de Mateo Bezón</i> , Biblioteca Zayas, Ms. A VI 8 F-Pn: <i>Libro di Villanelle</i> de Palumbi, Ms. Esp. 390
<i>Dezid como puede ser</i>	I-Moe: <i>Cancionero musical de Modène</i> , Ms. α Q 8-21
<i>En el valle Ynes</i>	E-Szayas: <i>Manuscrito de Mateo Bezón</i> , Biblioteca Zayas, Ms. A VI 8
<i>Pues que me das a escoger</i>	E-Szayas: <i>Manuscrito de Mateo Bezón</i> , Biblioteca Zayas, Ms. A VI 8 I Fl Ashb. 791
<i>Quien quiere entrar</i>	E-Szayas: <i>Manuscrito de Mateo Bezón</i> , Biblioteca Zayas, Ms. A VI 8 I-Fl: Ashb. Ms. 791 GB-Lbl: <i>Villanelle di piu sorte con l'intavolatura per sonare, e cantare su la chitarra spagnola di Giovanni Casalotti</i> , Ms. Add 36877
<i>Rio de Sevilla</i>	I-Moe: <i>Cancionero musical de Modène</i> , Ms. α Q 8-21
<i>Vuestros ojos tienen</i>	I-Fr: <i>Cancionero musical de Florencia</i> , Ms 2774, 2804, 2951 et 2793 I-Moe: <i>Cancionero musical de Modène</i> , Ms. α P 6 22 I- Rvat : <i>Chigi Codex</i> , Ms. L VI 200

²⁰⁴ Sources retrouvées grâce à BARON, John H., « Secular Spanish Solo Song in Non-Spanish Sources, 1599-1640 », *Journal of the American Musicological Society*, 30 (1977), 20–42 ; RICO OSES, *L'image de l'Espagne*; LAMBEA, Mariano, *Nuevo Incipit de Poesía Española Musicada*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgq7f4> (consulté le 05/12/2018); et ZULUAGA, Daniel, « Spanish Song, Chitarra Alla Spagnola, and the A.bi.ci: Matheo Bezón and His 1599 Alfabeto Songbook », *Resonance (Online)*, <http://resonancejournal.org/archive/spr-2013/spanish-song-chitarra-alla-spagnola-and-the-a-bi-ci-matheo-bezon-and-his-1599-alfabeto-songbook/>, (consulté le 3/04/2018)

Sources en notation musicale conventionnelle	
<p><i>Claros ojos bellos</i></p> <p><i>De mi mal nace mi bien</i></p> <p><i>Dezid como puede ser</i></p> <p><i>El baxel está en la playa</i></p> <p><i>En el valle Ynés</i></p>	AKR: <i>Cancionero Musical de Kremsmünster</i> , L-64
<p><i>Río de Sevilla</i></p>	<p>AKR: <i>Cancionero Musical de Kremsmünster</i>, L-64</p> <p>I-Tn: <i>Cancionero musical de Turin</i>, Ms. I-14</p> <p>E Mn: <i>Cancionero de Jacinto López</i>, Ms 3915</p>
<p><i>Vuestros ojos tienen</i></p>	<p>AKR: <i>Cancionero Musical de Kremsmünster</i>, L-64</p> <p>DOWLAND, Robert, <i>A musical banquet</i>, Londres, Thomas Adams, 1610</p>

On remarque que les sources concordantes espagnoles retrouvées sont purement littéraires. De plus, la datation de la plupart des sources alternatives n'est pas exacte. L'absence de sources musicales « originales » Espagnoles ainsi que d'une ligne chronologique rend difficile l'étude du processus du transfert. Les points de repère sont d'autant plus brouillés qu'on ne conserve que quelques exemplaires de sources monodiques Espagnoles contemporaines aux airs de Bataille :

Traditionnellement on affirme que pendant la première moitié du [17^e] siècle se cultivaient les *tonos* polyphoniques tandis que la deuxième moitié du siècle se caractérise par la prédominance des *tonos* à voix seule avec accompagnement. C'est ce qu'on peut déduire des principales sources [...], avec l'exception de *LTH* et *Escorial*, les *cancioneros* polyphoniques se concentrent dans la première moitié tandis que dans la deuxième prédominent les monodiques. Mais [...] les sources écrites ne reflètent qu'une petite partie de la musique cultivée²⁰⁵.

La présence d'airs monodiques en espagnol, non seulement dans des sources françaises mais aussi italiennes et en anglaises²⁰⁶, semble suggérer l'existence d'une tradition monodique espagnole qui aurait voyagé en dehors de l'Espagne de façon orale et qui nous parvient aujourd'hui grâce à l'adaptation et notation dans ces sources non espagnoles, dont le livre de Bataille étudié dans ce mémoire.

Une analyse comparative des airs étudiés avec les sources concordantes repérées permettrait de saisir l'existence d'un ou de plusieurs modèles, de leur usage et de leur divulgation.

²⁰⁵ TORRENTE, *Historia de la música*, 255.

²⁰⁶ Voir TORRENTE, *Historia de la música*, 255.

Malheureusement, la plupart de ces sources n'ont pu être consultées pour la réalisation de ce mémoire. Cependant, les analyses de John Baron et de Daniel Zuluaga permettent d'arriver à quelques conclusions²⁰⁷.

En effet, Zuluaga a comparé différentes versions des airs *En el valle Ynes, De mi mal nace mi bien, Quien quiere entrar* et *Pues que me das a escoger* avec celles de Bataille et a proposé des transcriptions schématisées. Baron a étudié les sources italiennes de *Dezid como puede ser, Rio de Sevilla* et *Vuestros ojos tienen* et s'est servi des airs de Bataille pour reconstruire leurs mélodies.

Dans la version de Bezón de *En el valle Ynes*, les déplacements d'accents de la langue présents dans l'air de Bataille (décrites plus haut) n'a pas lieu. Zuluaga affirme que si bien il y a des différences entre ces deux versions, telle que le fait que l'air de Bataille est en mode mineur et celui de Bezón en majeur, les ressemblances harmoniques semblent suggérer que l'air de Bataille est « une recomposition plus élaborée d'un original commun »²⁰⁸. Les deux versions sont schématisées à des buts comparatifs dans la [figure 4.1](#).

Figure 4.1: *En el valle Ynés*, comparaison des versions de Bataille et de Bezón.²⁰⁹

²⁰⁷ BARON, « Secular Spanish Solo Song » et ZULUAGA, « Spanish Song »

²⁰⁸ « [...] a more elaborate recomposition of a common original », dans ZULUAGA, « Spanish Song », traduction propre.

²⁰⁹ Source: ZULUAGA, « Spanish Song »

Bataille	
Sol m	i v VIb iv V
Bezón	i VII VI V
Palumbi	i VII VI iv V

	i IV III VIb iv i V I
	III iv VI V I
	III iv v VI V I

Sol m :	VII v IV VII
[Fa M :	I vi V I]
	VII III IV (V de VII) VII
	VII III IV I

Sol m :	VII v IV I IV
[Fa M :	I vi V][Do M :
	VII I (V de IV) — iv
	VII I (V de IV) — iv

Sol m :	IV i V I
	iv VI V I
	VII iv V i

Figure 4.3: De mi mal nace mi bien. Versions de Bataolle, Bezón et Palumbi schématisées.²¹¹

Zuluaga constate le fait que les schémas harmoniques des versions de *Quien quiere entrar* dans Casalotti et I Fl Ashb. 791 sont similaires à partir de la deuxième phrase, tandis que la version de Bezón est différente (voir figure 4.4). La première phrase de l'air de Bataille comporte le même schéma harmonique que celle de Bezón, tandis que la deuxième phrase ressemble les versions de Casalotti et I Fl Ashb. Le refrain des quatre versions coïncide seulement dans la cadence finale en majeur. Cela amène Zuluaga à supposer qu'il y avait au moins trois versions différentes de cet air circulant à l'époque.

²¹¹ Degrés harmoniques des versions de Bezón et de Palumbi basés sur la transcription de ZULUAGA, « Spanish Song ».

Quien quiere entrar con migo e nel bar - co, Quien quiere entrar con migo a la mar

GB Lbm Add. 36877 fol. 49v

Quien quiere entrar con migo nel bar - co, Quien quiere entrar con migo en la mar

I Fl Ashb. 791 fol. 392r

Quien quiere entrar comigo e nel bar - co Quien quiere entrar comi go en la mar

E Szayas A.IV.8 fol. 24v

Que soi mari-nero y se naue - gar, nave - gar Que soi mari nero y se naue - gar, y se nave - gar

Que soi marine-ro, y se nave - gar, nave - gar Que soi mari-nero y se nave - gar, nave - gar

Que soi ma-rine - ro y se nave - gar, y se nave - gar Que soi mari - nero y se na - vegar, y se nave - gar

Figure 4.4 : *Quien quiere entrar*²¹²

Les sources italiennes de l'air *Pues que me das a escoger* diffèrent de l'air de Bataille. Elles sont commentées dans le chapitre 3 de ce mémoire.

Baron commente et compare les versions de *Dezid como puede ser* présentes dans les trois sources de Modène et se sert de l'air de Bataille pour reconstruire leur mélodie²¹³ (voir sa reconstruction de l'air dans la figure 4.5). Il signale que les versions du *Cancionero musical* de Modène présentent une musique différente pour chaque couplet, tandis que l'air de Bataille utilise la même mélodie pour le refrain et pour les couplets.

Baron a aussi remarqué, sans proposer de transcription, que les trois manuscrits de Modène présentent la même musique pour *Río de Sevilla* et que l'harmonie est presque la même que celle de la version de Bataille. Il constate que la mélodie du refrain de Bataille fonctionne parfaitement avec les accords dans la version des manuscrits de Modène. Cela n'est pas le cas pour les couplets, qui commencent de la même manière mais changent par la suite.

Concernant l'air *Vuestros ojos tienen*, la version de Dowland semble être une copie de l'air de Bataille avec deux modifications : « il a ajouté une voix de basse et une métrique binaire »²¹⁴. Effectivement, ce recueil inclue pour chaque pièce une partie de dessus avec tablature de luth

²¹² Source: ZULUAGA, « Spanish Song ».

²¹³ BARON, « Secular Spanish Solo Song », 31.

²¹⁴ Voir RICO OSES, *L'image de l'Espagne*, 324.

et, dans la page d'à côté, une partie de basse. De cette façon, l'air peut être interprété soit par une voix soliste accompagnée du luth, soit en polyphonie sans luth, soit tous ensemble. C'est un format inexistant dans les imprimés Français.

“Dezid como puede ser” (Modena, Bibl. Est., MS 2 [=α.P.6.22], No. 12); the melody after Ballard, *Airs de cour*, Vol. II, fols. 66^v-67, estribillo only

Figure 4.5: *Dezid como puede ser*, mélodie de Bataille et harmonies des manuscrits de Modène²¹⁵

Baron commente les différentes versions de *Vuestros ojos tienen* dans les sources italiennes avec *alfabeto* et se sert de la version de Bataille pour reconstruire leurs lignes mélodiques²¹⁶. Il affirme que les versions de Modène, Chigi et Florence sont pratiquement identiques. En ce qui concerne la version de Modène, Baron signale qu'elle ne contient pas de couplet et que le refrain est rallongé par rapport aux autres versions. Il souligne que la partie vocale de Bataille fonctionne bien avec les harmonies du refrain de cette version, à l'exception près d'un accord et de la répétition de la dernière phrase dans la version de Bataille (voir transcription de la version de Modène et sa superposition à la mélodie de Bataille dans [figure 4.6](#)). En ce qui

²¹⁵ Source: BARON, « Secular Spanish Solo Song ».

²¹⁶ BARON, « Secular Spanish Solo Song », 28-30.

concerne le rythme, Baron suppose que les versions italiennes doivent comporter le même que celui de la version de Bataille, car les changements harmoniques arrivent sur les mêmes syllabes.

Par rapport aux autres sources italiennes de *Vuestros ojos tienen*, Baron signale que la version de Bataille et les versions de Florence sont différentes tant harmonique que rythmiquement, mais quelques rapprochements sont présents. Les *coplas* dans la version de Chigi servent parfaitement d'accompagnement pour la mélodie de Bataille.

“Vuestros ojos Dama”—the harmony after the Modena MS (Ex. 2) and the melody after Ballard (Ex. 3a), estribillo only

Vues-tros o - jos Da - ma Tie-nen no se que Que me ma-ta, me ye-la, me

so - va, me ma - ta, Que me ma-tan, que ma-tan a fé Que me

ma - tan, me ma - tan a fé, a fé, a fé Que me

Ripresa
ma - tan, me ma - tan a fé.

Figure 4.6 : *Vuestros ojos tienen*, mélodie de Bataille et harmonie des manuscrits de Modène²¹⁷

²¹⁷ Source: BARON, « Secular Spanish Solo Song », 28-30.

L'existence de toutes ces sources concordantes avec le répertoire d'airs de cour en espagnol du livre de Bataille étudié semble indiquer que ces airs « espagnols » circulaient en Europe, parfois sous plusieurs versions. Il ne s'agirait donc pas de compositions françaises imitant un quelconque style espagnol, mais plutôt de réinterprétations françaises de pièces espagnoles circulant en Europe. L'absence de sources écrites espagnoles de ces airs, ainsi que l'existence réduite de sources monodiques écrites dans la première moitié du 17^e siècle en Espagne, semblent indiquer que les airs espagnols d'origine ont été transmis en France de façon orale.

Les vecteurs et acteurs

Ayant analysé les sources concordantes des airs étudiés, il faut ensuite s'intéresser aux vecteurs et médiateurs qui ont rendu possible l'entrée du répertoire en France. Cette catégorie inclue les déplacements humains et des acteurs importants dans le déroulement du processus.

Dans l'étude des vecteurs et de médiateurs il faut prendre en compte certains facteurs politiques ainsi que de la vie dans la cour de l'époque. Comme il été commenté dans le chapitre 1 de ce mémoire, les relations entre la France et l'Espagne étaient tendues, mais dans la cour régnait une ambiance cosmopolite ouverte aux cultures étrangères, ce qui a facilité la réception de la musique espagnole. Un acteur important a été l'éditeur Ballard, imprimeur du roi qui avait le monopole de l'imprimerie musicale en France et qui a fait la publication du recueil de Bataille étudié²¹⁸. Le rôle précis de Ballard ainsi que d'autres acteurs importants doit être l'objet d'une étude plus approfondie. Il faudrait chercher dans les sources disponibles afin d'identifier les acteurs clé et d'expliquer leur fonction dans leurs réseaux et dans le processus complexe du transfert :

[...] des modèles de réceptions complexes et réciproques qui tentent de reconstituer de manière plus adéquate le rôle des acteurs et des réseaux personnels et médiatiques. L'institution de la cour représente un système de transfert important, entre autres, dans toute l'Europe²¹⁹.

En ce qui concerne les mouvements humains, Rico Osés propose des hypothèses sur des possibles entrées en France des airs de cour en espagnol : les musiciens accompagnant le Duc de Pastrana lors de son entrée à Paris, la maison espagnole d'Anne d'Autriche, à travers l'Italie,

²¹⁸ Voir Chapitre 1 de ce mémoire. Pour la relation entre les airs de cour et la « culture » de la cour française, voir BROOKS, Jeanice, *Courtly song in late sixteenth-century France*, Chicago, University of Chicago Press, 2000

²¹⁹ « [...] durch Modelle der komplexen, wechselseitigen Rezeptionen ergänzt, die die Rolle handelnder Subjekte und personeller und medialer Vernetzungen adäquater als bisher zu rekonstruieren versuchen. Die Institution des Hofes stellt hierbei europaweit ein wichtiges Transfersystem neben anderen dar. » Hoppe, Stephan, « *Frühtliche Höfe im Alten Reich als Knotenpunkt des Kunsttransfers am Beginn der Neuzeit. Überlegung zur Methodik und einschlägige Beispiele* » in FUCHS et TRAKULHUN, *Das eine Europa*, 47, traduction propre.

troupes de théâtre espagnoles et littérature espagnole²²⁰. Cependant deux d'entre elles ne concernent pas le répertoire du livre de Bataille étudié (1609) : le Duc de Pastrana n'est entré à Paris que trois ans après la publication du répertoire étudié, visite faite en 1612 afin de concrétiser le mariage de Louis XIII et Anne d'Autriche. Or, ce mariage n'a eu lieu qu'en 1615, donc une entrée par des musiciens accompagnant la reine serait aussi postérieure au livre de Bataille. De plus, c'est très improbable, vu que la Maison espagnole de la Reine, soupçonnée d'espionnage, a été très vite renvoyée en Espagne²²¹.

D'autres hypothèses sont plus probables pour ce répertoire : une entrée par des troupes de théâtre espagnoles, dont la présence de la première en France apparaît dans le *Journal de l'Estoile* en 1604²²², et par la littérature espagnole dont les textes des airs sont concordants. Finalement une autre possibilité est une entrée à travers l'Italie. En effet, il a été signalé plus haut l'existence de plusieurs sources concordantes italiennes. Cependant, on a vu qu'il y a parfois des différences notables entre les airs de Bataille et leur homonymes italiens, ce qui suggère qu'ils se sont basés sur des modèles différents. C'est notamment le cas de l'air *Pues que me das a escoger*, étudié dans le chapitre 3 de ce mémoire.

Mécanismes de réception et d'assimilation

L'approche des transferts culturels, discutée plus haut, met l'accent sur des caractéristiques ou des phénomènes précis ayant lieu dans le système culturel d'accueil, c'est-à-dire les conditions qui expliqueraient l'occurrence d'un transfert spécifique : il s'agirait d'un « besoin » de la culture d'accueil ou d'un « socle commun » aux deux cultures.

La « mode espagnole » alors en vogue en France, semble être le phénomène culturel le plus déterminant pour expliquer l'assimilation de chansons espagnoles dans le répertoire de l'air de cour français²²³. Mais, cette mode comble-t-elle un « manque » ou répond-t-elle à un « besoin » dans la « culture française » du premier 17^e ? Il est connu que Henry IV a mené une politique fortement antiespagnole ; l'existence de gravures et des musiques où l'on se moquait des espagnols pourrait donc se considérer comme une réponse au « besoin » de réduire leur culture, qui représentait une menace pour le roi ; ces gravures et musiques répondaient donc aussi bien à la volonté du roi de se définir en tant que « vrai français » qu'au besoin d'expansion de son

²²⁰ RICO OSES, *L'image de l'Espagne*, 291.

²²¹ OLIVAN SANTALIESTRA, Laura, « Retour souhaité ou expulsion réfléchi ? La maison espagnole d'Anne d'Autriche quitte Paris (1616-1622) », in CALVI, Giulia et CHABOT, Isabelle (éd.), *Moving Elites : Women and Cultural Transfers in the European Court System*, San Domenico di Fiesole, European University Institute, 2010, p. 21-32.

²²² Fournier, Edouard, « L'Espagne et Ses Comédiens En France Au XVII^e Siecle », *Revue Hispanique*, 25 (1911), 21-31 Cité dans RICO OSES, *L'image de l'Espagne*, 294.

²²³ Voir le chapitre I de ce mémoire

règne. Mais dans les airs de Bataille il n'est pas question de se moquer des espagnols. Comment expliquer leur existence ? Est-ce qu'ils remplissent un autre « besoin » ?

Une hypothèse plausible pourrait être suggérée plutôt à partir de l'idée d'un « socle commun ». Il a été montré dans les chapitres 2 et 3 de ce mémoire que les airs espagnols ont en général un caractère plus populaire que les airs de cour français : le rythme est souvent plus marqué et régulier, comme dans les airs de danse, et le langage et les formes poétiques utilisées semblent indiquer une origine populaire des textes. Dans ce sens, les « airs espagnols » intégrés dans le recueil de Bataille peuvent se rapprocher des « vaudevilles » français. Ce terme est progressivement abandonné au profit de celui d'« air de cour » mais, bien que moins nombreux, leur popularité après la disparition du terme dans l'imprimerie française reste suggérée par la présence d'« airs de cour » de caractère populaire et dansant. Est-ce qu'il y aurait un « besoin » de ce genre d'airs dans les recueils d'airs de cour qui viendrait être satisfait par les airs en espagnol ? Le mot « besoin » ne semble pas approprié, mais on peut affirmer qu'il existe un goût pour des airs populaires qui, lié à la mode espagnole en vogue, semble créer un cadre favorable pour l'incorporation d'airs en espagnol dans les recueils d'airs de cour.

Les imprimeurs Ballard auraient-ils perçu cela comme une opportunité de vente et auraient donc transcrit (ou demandé de transcrire) des airs chantés par des espagnols ? Ou est-ce que les airs étaient déjà chantés par des français, dans la cour ou dans la ville, avant leur notation et édition française ? Avec les sources à disposition nous ne pouvons que formuler des hypothèses.

Le processus de transfert des 10 airs étudiés dans ce mémoire se poursuit après la publication du recueil de Bataille en 1609 : deux ans après cette publication l'air *Le premier jour que je vis*, étudié dans le chapitre 3 de ce mémoire, reprendra la mélodie d'un des airs espagnols. On pourrait se demander si d'autres airs « français » n'ont pas repris des mélodies espagnoles dont les sources se seraient perdues.

Pour tracer l'étendu de ce processus de transfert il faudrait analyser les airs de cour publiés après 1609 pour ainsi déterminer si des mélodies ou des techniques caractéristiques des airs espagnols ont été par la suite « réutilisées » dans des airs français.

Conclusion

La théorie des transferts culturels est l'une des approches qui répond à la nécessité moderne de comprendre l'histoire d'un monde globalisé et d'attirer notre attention sur l'« interculturalité » des sociétés. L'approche proposée à l'origine par Werner et Espagne saisit le transfert comme

un processus et met l'accent sur les médiateurs dans les phénomènes de déplacement et sur les mécanismes de réception et d'assimilation. Dans ce sens, il ne se limite pas à une « comparaison », mais plus à une approche plutôt synchronique. Développée plutôt à travers des travaux empiriques, il s'agit plus d'un paradigme, d'une série de questionnements, que d'une méthode prescriptive.

Même si les définitions de « transfert » et de « culture » posent certains problèmes, cette approche permet de nous éloigner des « histoires nationales ». Même si l'étude des transferts nécessite des points de référence de deux ou plus « aires culturelles », il admet que ces aires sont changeantes, pas homogènes et ne coïncident nécessairement pas avec les limites territoriales d'une « nation ». De même, elle admet que les transferts n'ont pas un début ni une fin, toutes les « cultures » sont le résultat d'une histoire faite de transferts.

L'étude des transferts culturels avant les « nations » pose des problèmes particuliers : la référence doit se baser sur la conscience d'un « je » versus un « autre ». Dans la France du 17^e siècle cette conscience du « je » se reflète dans plusieurs sources, musicales et non musicales, notamment en confrontation avec l'Italie et l'Espagne.

Le processus menant à la publication d'airs de cour en espagnol dans le recueil de Bataille de 1609 peut donc être étudié sous l'optique des transferts culturels entre l'Espagne et la France. Le processus est cependant difficile à reconstruire dû au manque de sources espagnoles d'« origine ».

En ce qui concerne les déplacements des sources écrites, l'étude de sources concordantes de ces airs permet de conclure que les airs « espagnols » de Bataille sont des réinterprétations françaises de chansons espagnoles circulant en Europe, probablement de tradition orale et populaire.

Il n'est pas possible de vérifier, avec les sources disponibles, le mode d'entrée en France du répertoire ni si le répertoire était interprété par des Espagnols ou par des Français avant ou après la publication du recueil de Bataille. Parmi les hypothèses proposées, les plus probables établissent l'entrée de ce répertoire grâce à des troupes de théâtre espagnoles travaillant en France ou à travers des voyageurs ou de sources provenant de l'Italie.

À propos des conditions de réception en France, il faut noter que la situation des relations avec l'Espagne fait que les français de la fin du 16^e et début du 17^e se retrouvent dans un rapport particulier « d'amour et de haine » vis-à-vis de la « culture » espagnole. Le contexte

d' « amour », celui de la mode espagnole, et le cosmopolitisme culturel de la cour est propice à l'inclusion de ces pièces en espagnol dans les livres de Bataille. De plus, le caractère dansant et populaire des airs en espagnol rappelle les vaudevilles français. Même si le terme vaudeville était tombé en désuétude dans l'imprimerie française au début du 17^e siècle, le goût pour des pièces de ce style est toujours présent et se manifeste par leur inclusion à proportion variable dans les recueils d'airs de cour tout au long de son histoire. Pour utiliser les termes de la théorie des transferts, le cosmopolitisme de la cour, la mode et le goût pour la culture espagnole, seraient des conditions de « besoin culturelle » dont les airs en espagnol constitueraient une réponse. Aussi, la tradition du vaudeville français formerait un possible « socle commun » facilitant la réception des airs en espagnol en France.

Conclusions

Dans ce mémoire nous avons essayé de répondre aux questions principales suivantes : comment se fait-il que des pièces en espagnol aient été incluses dans le *second livre d'airs de différents auteurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille* (Paris, Pierre Ballard, 1609) ? Quelle est le rapport réciproque entre ces pièces « espagnoles » et le répertoire en français du même livre ? Comment le processus de transfert culturel opère-t-il dans cette musique, en termes de réception, d'adaptation et d'assimilation ?

Afin de répondre à ces questions, nous avons d'abord, dans le chapitre 1, établi la définition du genre de l'air de cour et nous avons remarqué son lien étroit avec le vaudeville. Nous avons examiné le contexte historique au moment de la publication des pièces en espagnol dans les recueils d'airs de cour français, un moment où la France avait des relations difficiles avec l'Espagne, et où une politique de rejet des Espagnols et de leur culture coexistait paradoxalement avec une « mode espagnole » en vogue à Paris. C'est dans ce cadre qu'est publié le recueil d'airs contenant la plus grande quantité de pièces en espagnol, le *second livre d'airs* de Bataille (1609), qui en contient dix.

Nous avons ensuite, dans le chapitre 2, présenté les caractéristiques poétiques et musicales de ces dix airs et nous avons souligné leur rapport avec les airs français de Bataille. Nous avons relevé une sorte d'hybridation et de cohabitation d'éléments typiquement français et d'éléments espagnols ou populaires dans ces pièces, suggérant une adaptation française de pièces populaires espagnoles au genre de l'air de cour, comme le laisse entendre le nom donné à ces airs par l'éditeur : « airs espagnols ». Effectivement, nous avons remarqué des caractéristiques communes tant aux airs en espagnol comme à ceux en français au sein du même recueil, tels que la mise en page, la forme strophique, l'ambitus restreint de la mélodie, et la mise en musique syllabique. Cependant, d'autres éléments différencient ces airs des airs français : une simplicité mélodique plus accentuée et un ambitus plus restreint, la répétition des vers à l'intérieur de la forme musicale, les tournures mélodico-rythmiques réitérées, ainsi que la répétition constante de notes. La forme en couplets-refrain des *letrillas* apparaît exclusivement dans deux airs en espagnol du recueil. Néanmoins, la différence la plus importante semble se trouver dans le traitement rythmique des airs en espagnol, car ils ne présentent pas la mesure d'air caractéristique de l'air de cour français. Or, on ne saurait pas conclure de ce fait que les éléments mentionnés différencient catégoriquement les airs en espagnol des airs en français. En effet, quelques-uns sont aussi présents dans les airs de cour français du recueil de Bataille : trois airs contiennent un signe indicateur de mesure et onze possèdent un refrain littéraire.

Nous avons alors fait, dans le chapitre 3, une analyse plus exhaustive de l'un des airs de Bataille, *Pues que me das a escoger*, dont la mélodie a été réutilisée par Guédron dans l'air *Le premier jour que je vis* (1611). Nous avons corroboré avec cette étude ce qui avait été postulé dans le chapitre 2 : les airs en espagnol de Bataille, dont *Pues que me das a escoger*, constituent une réinterprétation et une adaptation française au genre de l'air de cour. Nous avons relevé les différences d'approches entre Bataille et Guédron dans leurs adaptations respectives. Dans *Pues que me das a escoger* l'allusion à l'Espagne est préservée, notamment à travers le caractère populaire et rythmique et au travers l'accompagnement imitant la guitare. Au contraire, dans *Le premier jour que je vis*, Guédron n'a pas seulement « traduit » le poème en français tout en utilisant un discours plus soutenu, mais il a aussi donné à l'air un « corps à la française » : l'accompagnement simple du style *rasgueado* est remplacé par une musique plus complexe harmoniquement incluant des changements de texture. Puis, nous avons relevé l'importance des recherches prosodiques et rythmiques dans l'histoire de l'air de cour, soulignant que le gout pour des airs du « type » vaudeville existait toujours au début du 17^e siècle. Cela se manifeste à travers la publication de pièces de ce style dans les recueils d'airs de cour, comme *A Paris sus petit pont*. En ce sens, nous pouvons conclure que l'air *Pues que me das a escoger*, partageant des caractéristiques telles que le ton populaire et le caractère rythmique avec les airs héritiers du vaudeville, répond aussi bien au gout pour le vaudeville dans la tradition française, qu'à la mode espagnole en vogue à l'époque en France.

Finalement, dans le chapitre 4, nous avons exploré le cadre théorique des transferts culturels pour mieux exposer les résultats des analyses obtenus dans ce mémoire. Nous avons ainsi étudié les transferts culturels d'abord d'un point de vue théorique et méthodologique pour ensuite explorer les réponses que cette approche peut apporter à notre problématique. La théorie proposée par Michel Espagne et Michael Werner diffère du « comparatisme » dans son approche diachronique : le transfert culturel est un processus qui se déroule dans le temps. Dans l'analyse de ce processus l'accent est mis sur les acteurs dans les phénomènes de déplacement, les phénomènes de réinterprétation et d'assimilation dans les mécanismes de réception, et les « besoins » de la culture d'accueil ou le « socle commun » des cultures impliquées rendant possible le transfert. Développée plutôt à travers de travaux empiriques, il s'agit plus d'un paradigme, d'une série de questionnements, que d'une méthode prescriptive.

Nous avons remarqué les problèmes pouvant être soulevés par les définitions de « transfert », de « culture » ou des « besoins » d'une culture. L'une des critiques les plus importantes contre l'approche des transferts culturels est le fait que ces termes impliquent un processus

unidirectionnel d'une « culture » distincte à une autre. Beaucoup de théories ont surgi afin de répondre à ces problèmes, proposant des terminologies variées qui mettent l'accent sur des aspects différents du processus.

Nous avons expliqué que l'étude des transferts culturels dans la période prémoderne (avant l'apparition des « nations »), pose des problèmes particuliers : elle doit se construire sur la conscience démontrable d'un « je » versus un « autre ». Nous avons illustré à travers quelques exemples que, dans la France du 17^e siècle, la conscience du « je français » s'annonçait déjà, tel que le reflètent plusieurs sources, musicales et non musicales ; les sources montrent aussi que cette identité surgissait et s'affirmait essentiellement en confrontation avec l'Italie et l'Espagne.

Il faut souligner que l'étude du processus qui a abouti à la publication d'airs de cour en espagnol dans le recueil de Bataille de 1609, sous l'optique des transferts culturels, pose un problème supplémentaire : le manque de sources espagnoles d'« origine ». C'est pourquoi, nous ne pouvons pas constater avec certitude les « transformations » subies par les chansons espagnoles entre leur sortie d'Espagne et leur publication dans le livre de Bataille.

Les conclusions de ce mémoire peuvent alors se résumer de façon à reconstruire le processus de transfert culturel menant à la publication des 10 airs en espagnol dans le recueil de Bataille étudié et répondre ainsi à notre problématique :

1. Origine :

- a. L'existence de sources littéraires espagnoles concordantes avec les airs en espagnol publiés en France, en plus de l'utilisation de formes poétiques typiques de l'Espagne du Siècle d'Or dans les airs de Bataille étudiés, suggère une origine espagnole des poèmes.
- b. L'existence de sources musicales et littéraires concordantes dans différents pays d'Europe implique qu'il ne s'agit pas de compositions françaises sur des textes espagnols, mais plutôt de pièces espagnoles qui circulaient en Europe.
- c. L'absence presque totale de sources espagnoles manuscrites ou imprimées de *tonos* monodiques avec accompagnement instrumental suggère qu'en Espagne il s'agissait plutôt d'une tradition orale et populaire.

2. Circulation, déplacements et médiateurs :

- a. Nous avons pu conclure que certains des airs étudiés circulaient en plusieurs versions en Europe et ont voyagé de façon indépendante depuis l'Espagne en

France et en Italie. C'est le cas de *De mi mal nace mi bien*, *Pues que me das a escoger* et *Quién quiere entrar*.

- b. D'autres airs, tels que *Dezid como puede ser*, *En el valle Ynés*, *Río de Sevilla* et *Vuestros ojos tienen* semblent avoir été écrits en France et en Italie à partir d'une même version.
 - c. Nous avons proposé deux hypothèses pour expliquer comment les airs ont pu arriver en France : grâce à des troupes espagnoles qui se sont présentées à Paris et auraient interprété ce répertoire, ou alors, avec l'Italie en tant qu'intermédiaire (pour le cas des airs cités dans le point 2b ci-dessus).
 - d. Nous avons signalé l'importance d'acteurs particuliers dans le processus de réception des airs en espagnol dans la cour. C'est le cas, par exemple, de Pierre Ballard (1580-1639), imprimeur du roi pour la musique, et de la reine Marie de Médicis (1575-1642) qui a contribué à ouvrir la cour aux échanges culturels. Le rôle précis de ces acteurs, ainsi que d'autres acteurs, institutions et médiateurs importants dans ce processus, doivent être le sujet d'une étude plus approfondie.
3. « Besoins » et « socle commun »
 - a. Sous ces termes nous comprenons les conditions particulières du système culturel d'accueil qui facilitent ou rendent possible un certain transfert.
 - b. Le cosmopolitisme de la cour, la mode et le goût pour la culture espagnole, pourraient être considérés des conditions de « besoin culturel » dont les airs en espagnol constitueraient une réponse.
 - c. La tradition du vaudeville français formerait un possible « socle commun » facilitant la réception des airs en espagnol en France.
 4. Réception, adaptation et assimilation
 - a. Il n'est pas possible de vérifier, avec les sources disponibles pour cette étude, si le répertoire était interprété par des Espagnols ou par des Français avant ou après la publication du recueil de Bataille, ni le mode d'interprétation. Il faudrait entamer une recherche approfondie de sources supplémentaires (musicales ou autres) pour arriver à des conclusions sur cet aspect.
 - b. Les airs en espagnol de Bataille étudiés représentent une adaptation d'airs espagnols au genre de l'air de cour : ils sont écrits dans le format des airs de cour et partagent beaucoup de leurs caractéristiques, mais s'en distinguent notamment par leur traitement du rythme et les reprises des formules

mélodico-rythmiques. L'étude plus approfondie de l'air *Pues que me das a escoger* (commenté au chapitre 3) montre comment la référence à l'Espagne se manifeste dans cet air à travers l'imitation de la guitare.

- c. L'air *Le premier jour que je vis* illustre une étape supplémentaire dans le processus d'assimilation de la mélodie espagnole au genre de l'air de cour : sans la connaissance de l'air dont Guédron a copié la mélodie, nous ne saurions discerner l'origine espagnole de la pièce. Nous pourrions alors nous demander si d'autres airs français de la même période ont utilisé des mélodies espagnoles dont on a perdu les sources. En tout cas, l'étude de *Le premier jour que je vis* démontre que le transfert culturel est un processus continu montrant plusieurs étapes et niveaux d'assimilation.

5. Rejet ou acceptation de l'origine

- a. Les dix airs de Bataille étudiés sont rassemblés à la fin du recueil et signalés dans la table de matières comme étant des « airs espagnols ». Dans ce sens, ainsi que par l'utilisation de la langue espagnole, l'origine des airs est acceptée par la société parisienne du 17^e.
- b. Dans le cas de *Le premier jour que je vis*, l'éditeur ne donne aucun indice signalant l'origine espagnole de la mélodie. Cependant, il était habituel au 17^e siècle d'utiliser des mélodies préexistantes pour en faire de nouvelles pièces et de ne pas indiquer l'auteur ou le compositeur des airs. Dans ce sens, le manque d'indication est en accord avec l'usage de l'époque et ne constitue en aucun cas la preuve d'un « rejet » de l'origine espagnole de l'air. Nous pourrions plutôt conclure qu'il s'agit d'une étape supplémentaire dans l'assimilation d'une mélodie espagnole au genre français de l'air de cour.

Il a bien été remarqué que les processus de transfert n'ont ni un début ni une fin, toute « aire culturelle » étant le résultat d'une « histoire faite d'hybridations successives ». Nous ne prétendons nullement alors réduire le processus aux étapes et phénomènes énumérés ci-dessus. Cependant, l'organisation des résultats de cette recherche dans ces paramètres permet de donner une vision plus claire d'un processus beaucoup plus large et complexe dont l'assimilation des airs en espagnol n'est qu'un aspect.

En effet, dans ce mémoire nous avons démontré que les airs en espagnol de Bataille résultent d'un processus de transfert culturel. Il s'agit d'airs espagnols qui circulaient en Europe et qui ont été adaptés puis assimilés au genre de l'air de cour français. Nous pourrions nous demander

si ce processus se retrouve dans d'autres genres musicaux et parmi d'autres formes d'art, pas uniquement dans la cour mais aussi dans la ville. Ce phénomène ayant lieu dans un moment de définition de l'identité, de la culture, et de la musique française, particulièrement en confrontation avec les cultures italiennes et espagnoles, il serait intéressant, dans une étude ultérieure, d'examiner la manière dont les expressions artistiques résultantes de ces transferts reflètent, et contribuent à construire, l'imaginaire social fondement de cette identité²²⁴. Cela semble d'autant plus intéressant que la « musique française » deviendra par la suite l'un des piliers du Baroque européen, dont le représentant par excellence serait un étranger : Jean-Baptiste Lully.

²²⁴ «Imaginaire social» dans le sens de ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 2006.

Bibliographie

ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 2006.

AUBRUN, Charles V., « Chansonniers espagnols du XVIIe siècle. », *Bulletin Hispanique*, vol. 51, n° 3, 1949, p. 269-290.

ARRIAGA, Gerardo et FRENK, Margit, « Romances y letrillas en el cancionero Tonos castellanos-B (1612-1620) », in *Música y literatura en la Península Ibérica 1600-1750 : actas del Congreso Internacional*, (Valladolid, febrero, 1995, Villaloid, Uva, 1997.

BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1969

BARON, John H., *Spanish Art Songs in the XVIIth Century (Recent Researches in the Music of the Baroc Era)*. Vol. XLIX., Madison, A-R Editions, 1985.

BARON, John H., « Secular Spanish Solo Song in Non-Spanish Sources, 1599-1640 », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 30, n° 1, 1977, p. 20-42.

BERGER, Günter et SICK, Franziska (éd.), *Französisch - deutscher Kulturtransfer im Ancien Régime*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2002

BERNAL RIPOLL, Miguel, « Rythmón y Arithmón. Influencia de la métrica poética en la construcción rítmica en la música española del Renacimiento tardío », *Revista de Filología Española*, vol. 27, n° 2, 2004, p. 841-894.

BROOKS, Jeanice, *Courtly song in late sixteenth-century France*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.

BURKE, Peter, *Kultureller Austausch*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2000.

BURKE, Peter et PO-CHIA HSIA, Ronnie (éd.), *Cultural Translation in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

CALVI, Giulia et CHABOT, Isabelle, « Moving Elites: Women and Cultural Transfers in the European Court System », *Proceedings of an international workshop*, San Domenico di Fiesole, European University Institute, 2010.

CANALES RUIZ, José, *L'air de cour Espagnol en France (1578-1629)*, mémoire de maîtrise, musicologie, Université de Paris IV Sorbonne, 1994.

CHARLES-DOMINIQUE, Luc, *Les "bandes" de violons en Europe : cinq siècles de transferts culturels. Des anciens ménestriers aux Tsiganes d'Europe centrale*, Turnhout, Brepols Publishers, 2018

CHRISTENSEN, Thomas, « The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory », *Journal of Music Theory*, n° 1, 1992, p. 1-42.

CIORANESCU, Alexandre, *Le masque et le visage du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983

COEURDEVEY, Annie, « Dynamique et phrasé dans les tablatures de luth des airs de cour (1608-1643) », *Revue de Musicologie*, vol. 76, n° 2, 1990, p. 226-245.

COEURDEVEY, Annie, « La notation du rythme ternaire dans les recueils d'«Airs» de Le Roy & Ballard (1552-1598) », *Revue de Musicologie*, vol. 96, n° 1, 2010, p. 7-33.

COHEN, Albert, « "L'art de Bien Chanter" (1666) of Jean Millet », *The Musical Quarterly*, vol. 55, n° 2, Oxford University Press, 1969, p. 170-179.

COUDERC, Christophe (éd.), *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France. De la traduction au transfert culturel.*, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012

DENIS, Françoise-Emmanuelle, « La guitare en France au XVIIe siècle : son importance, son répertoire », *Revue belge de Musicologie*, vol. 32, n° 1, 1978, p. 143-150.

DEVOTO, Daniel, « Un millar de cantares exportados », *Bulletin Hispanique*, vol. 96, n° 1, 1994, p. 5-115.

DMITRIEVA, Katia et ESPAGNE, Michel, *Philologiques IV. Transferts triangulaires France-Allemagne-Russie*, Paris, Éditions de la MSH, 1996

DUBOST, Jean-François, *La France italienne XVIe-XVIIe siècle*, Paris, Aubier, 1997.

DUROSOIR, Georgie, *La musique vocale profane au XVIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1994.

DUROSOIR, Georgie (éd.), *Poésie, musique et société. L'air de cour en France au XVIIe siècle*, Sprimont, Mardaga, 2006.

DUROSOIR, Georgie, *L'air de cour en France 1571-1655*, Liège, Mardaga, 1991.

ESCUADERO, José Castro et DEVOTO, Daniel, « La méthode pour la guitare de Luis Briceño », *Revue de Musicologie*, vol. 51, n° 2, 1965, p. 131-148.

ESPAGNE, Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres [en ligne]*, 2013, <http://rsl.revues.org/219>, (consulté le 30/09/2016).

ESPAGNE, Michel et WERNER, Michael, « Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des CNRS », *Francia*, 1985, p. 502-510, https://francia.digitale-sammlungen.de/Blatt_bsb00016288,00518.html, (consulté le 01/05/2019)

ESPAGNE, Michel et WERNER, Michael, « La construction d'une référence culturelle allemande en France : Genèse et histoire (1750-1914) », *Annales ESC*, 1987, p. 969-992, http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1987_num_42_4_283428, (consulté le 01/05/2019)

ESPAGNE, Michel, « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle », *Genèses*, 1994, p. 112-121.

ESPAGNE, Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses universitaires de France, 1999

ESPAGNE, Michel (éd.), *Russie France Allemagne Italie. Transferts quadrangulaires du néoclassicisme aux avant-gardes*, Tusson, Du Lérot, 2005

ESSES, Maurice, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries: History and background, music and dance*, New York, Pendragon Press, 1992.

ETZION, Judith, « The Spanish Polyphonic Cancioneros, c. 1580 - c. 1650: A Survey of Literary Content and Textual Concordances », *Revista de Musicología*, vol. 11, n° 1, 1988, p. 65-107.

ETZION, Judith, *The Cancionero de la Sablonara. A Critical Edition.*, Londres, Tamesis Books, 1996.

FEUCHTER, Jörg, « Cultural transfers in dispute: An Introduction », in FEUCHTER, Jörg (éd.), *Cultural Transfers in Dispute: Representations in Asia, Europe and the Arab World since the Middle Ages*, Frankfurt am Main, Campus, 2011, p. 15-40

FRENK ALATORRE, Margit, *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, México, UNAM, 2003.

FUCHS, Thomas et TRAKULHUN, Sven (éd.), *Das eine Europa und die Vielfalt der Kulturen. Kulturtransfer in Europa 1500-1850*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2003

GAVITO, Cori, "Thinking in chords, improvising melodies: A new manuscript attribution and the oral recovery of 17th-century guitar songs", *Early Music*, 46, 2018, 439-464

GEROLD, Théodore, *L'art du chant en France au XVIIe siècle*, thèse, musicologie, Université de Strasbourg, 1921.

GOULET, Anne-Madeleine, *La Fabrique des Paroles de Musique en France à l'âge classique*, Wavre, Mardaga, 2010.

GOULET, Anne-Madeleine, « Les airs sérieux au XVIIe siècle : un art d'écrire, un art de vivre », in Wagner, Marie-France, Frappier, Louise et Latraverse, Claire (éds.), *Les jeux de l'échange : entrées solennelles et divertissements du XVe au XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2007, p. 359-372.

GOULET, Anne-Madeleine, *Paroles de musique : catalogue des « Livres d'airs de différents auteurs » publiés chez Ballard*, Sprimont, Mardaga, 2007.

GOULET, Anne-Madeleine, *Poésie, musique et sociabilité au XVIIe siècle : les « Livres d'airs de différents auteurs » publiés chez Ballard de 1658 à 1694*, Paris, Champion, 2004.

GREENBLATT, Stephen, *From Cultural Mobility: A Manifesto*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009

GUILLO, Laurent et MICHEL, Frédéric, « Nouveaux documents sur le maître de chant Bertrand de Bacilly (1621-1690) », *Revue de Musicologie*, vol. 97, n° 2, 2011, p. 269-327.

GUILLO, Laurent, *Pierre I Ballard et Robert III Ballard. Imprimeurs du roy pour la musique (1699-1673)*, Liège, Mardaga, 2003.

HILL, John Walter, “L’accompagnamento *rasgueado* di chitarra: un possibile modello per il basso continuo dello stile recitativo?” in *Rime e suoni alla Spagnola*, ed. Giulia Veneziano, Florence, Alinea, 2003, p. 35-58.

HUDSON, Richard, « The Concept of Mode in Italian Guitar Music during the First Half of the 17th Century », *Acta Musicologica*, 1970, p. 163-183.

JAMBOU, Louis, « Los ejes de la música francesa de la primera mitad del siglo XVII. Parámetros para estudios comparativos entre Francia y España », *Recerca Musicològica XVII-XVIII*, 2007, p. 93-120.

JAMBOU, Louis, « Jalons pour des études comparatives en musique entre France et Espagne au XVII^e siècle », *e-Spania [en ligne]*, 2016, p. 0-10, <http://e-spania.revues.org/25398>, (consulté le 01/02/2019)

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice, « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses*, 2002, p. 151-161

KEYM, Stefan, « Aneignung und Abgrenzung Frankreich und „die italienische Oper“ im 17. und frühen 18. Jahrhundert aus Sicht der Kulturtransfer Forschung », in MEINE, Sabine, TROHMANN, Nicole, et WEIßMANN, Tobias (éd.), *Musik und Vergnügen am Hohen Ufer. Fest- und Kulturtransfer zwischen Hannover und Venedig in der Frühen Neuzeit*, Regensburg, Schnell & Steiner, 2016, p. 219-234

KHATTABI, Nahéma, *De la chanson à l’air de cour : édition et mutations du répertoire profane en France (1555-1624)*, Thèse, Université de Poitiers, 2014

KHATTABI, Nahéma, « Du voix de ville à l’air de cour : les enjeux sociologiques d’un répertoire profane dans la seconde moitié du XVI^e siècle », *Seizième Siècle*, vol. 9, n° 1, Librairie Droz, 2013, p. 157-170.

LABRADOR HERRAIZ, José Julián et FRANCO Ralph DI, *Tabla de los principios de la poesía española : Siglos XVI-XVI*, Cleveland, Cleveland State University, 1993.

LAMBEA, Mariano, *Íncipit de poesía española musicada, ca. 1465 - ca. 1710*, Madrid, Sociedad española de musicología, 2000.

LE COCQ Jonathan, « Experimental Notation and Entrepreneurship in the Seventeenth Century: The Air de Cour for Voice and Lute, 1608-1643 », *Revue de Musicologie*, vol. 85, n° 2, 1999, p. 265-275.

LEVY, Kenneth J., « Vaudeville, vers mesurés et airs de cour », in Jacquot, Jean (éd.), *Musique et poésie au XVIIe siècle*, Paris, CNRS, 1954.

LOVE, Ronald, *Blood and Religion: The Conscience of Henry IV*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2014.

MASSIP, Catherine, *L'art de bien chanter : Michel Lambert (1610-1696)*, Paris, SFM, 1999.

MIDDELL, Matthias, *Kulturtransfer, Transfers culturels*, http://docupedia.de/zg/middell_kulturtransfer_v1_de_2016, (consulté le 04/04/2019).

MIDDELL, Matthias, « Kulturtransfer und Historische Komparatistik – Thesen zu ihrem Verhältnis », *Comparativ*, 2000, p. 7-41, <https://www.frz.uni-leipzig.de/passage/de/forschung/thesen.pdf>, (consulté le 04/04/2019)

MIDDELL, Matthias, « Von der Wechselseitigkeit der Kulturen im Austausch. Das Konzept des Kulturtransfers in verschiedenen Forschungskontexten », in LANGER, Andrea (éd.), *Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert. Prag – Krakau – Danzig – Wien*, Stuttgart, Steiner, 2001, p. 15-51

MITTERBAUER, Helga, « Mittler und Medien. Reflexionen über zentrale Kategorien der Kulturtransferforschung », in BIRK, Matjaz (éd.), *Zwischenräume. Kulturelle Transfers in deutschsprachigen Regionalperiodika des Habsburgerreichs (1850 – 1918)*, Vienne, Lit-Verlag, 2009, 25-37

NOLDE, Dorothea et OPITZ, Claudia (éd.), *Grenzüberschreitende Familienbeziehungen in der Frühen Neuzeit: Akteure und Medien des Kulturtransfers*, Köln, Böhlau, 2008

NORDMANN, Daniel, *Frontières de France. De l'espace au territoire XVI-XIXe siècle*, Paris, Gallimard, 1999.

NORTH, Michael (éd.), *Kultureller Austausch. Bilanz und Perspektiven der Frühneuzeitforschung*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau, 2009.

OLIVAN SANTALIESTRA, Laura, « Retour souhaité ou expulsion réfléchi? La maison espagnole d'Anne d'Autriche quitte Paris (1616-1622) », in CALVI, Giulia et CHABOT, Isabelle (éd.), *Moving Elites: Women and Cultural Transfers in the European Court System*, San Domenico di Fiesole, European University Institute, 2010, p. 21-32.

PAQUETTE, Daniel, « Regard sur l'évolution de l'air de cour », in Jambou, Louis et Guillo, Pierre (éds.), *Histoire, humanisme et hymnologie : Mélanges offerts au Professeur Edith Weber*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1997, p. 163-177.

PRUNIERES, Henry, *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, Paris, Laurent, 1914.

QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Canciones a sólo y dúos del siglo XVII, música barroca española, vol. IV*, Barcelona, CSIC, 1988.

QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Barcelone, Ariel, 1996

OSÉS, Clara, « Los airs de cour en español publicados en Francia: 1578-1629 », *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 27, n°1, 2014, p. 49-69.

RICO OSES, Clara, *L'Espagne vue de France à travers les ballets de cour du XVIIe siècle*, Genève, Éditions Papillon, 2012.

RICO OSES Clara, *L'image de l'Espagne en France au XVIIe siècle : les sources musicales éclairées par les témoignages historiques, diplomatiques, littéraires et picturaux (1610-1674)*, Thèse, musicologie, Université Paris-Sorbonne, 2005.

SCHMALE, Wolfgang (éd.), *Kulturtransfer. Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert*, Innsbruck, 2003

SCHMALE, Wolfgang, « Kulturtransfer », *European History Online (EGO)*, 2012, http://ieg-ego.eu/de/threads/theorien-und-methoden/kulturtransfer/wolfgang-schmale-kulturtransfer/?searchterm=kulturtransfer&set_language=de/dc_export (consulté le 20/04/2019)

SCHMALE, Wolfgang, « Europäisierungen », *European History Online (EGO)*, 2010, http://ieg-ego.eu/de/threads/hintergruende/europaeisierungen/wolfgang-schmale-europaeisierungen/?searchterm=eupaesierungen&set_language=de, (consulté le 20/04/2019)

SCHMALE, Wolfgang et STAUBER, Reinhard (éd.), *Menschen und Grenzen in der Frühen Neuzeit*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 1998.

STEDMAN, Gesa et ZIMMERMANN, Margarete (éd.), *Höfe-Salons-Akademien, Kulturtransfer und Gender im Europa der Frühen Neuzeit*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2007

STEDMAN, Gesa, *Cultural exchange in 17th century France and England*, New York, Routledge, 2016

TORNER, Eduardo, *Lírica hispánica : relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia, 1966.

TORRENTE, Álvaro (éd.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 3. La música en el siglo XVII*, Madrid, Fondo de cultura económica, 2016.

TORRES CORTÉS, Norberto, « El estilo “rasgueado” de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales, siglo XVII », *Música Oral del Sur*, vol. 9, nº1, 2012, p. 288-320.

TROHMANN, Nicole, et WEIßMANN, Tobias (éd.), *Musik und Vergnügen am Hohen Ufer. Fest- und Kulturtransfer zwischen Hannover un Venedig in der Frühen Neuzeit*, Regensburg, Schnell & Steiner GmbH

TYLER, James et SPARKS, Paul, *The Guitar and Its Music, From the Renaissance to the Classical Era*, New York, 2002.

VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso, *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*, Málaga, Universidad de Málaga, 2015.

VOGEL, Sabine, *Kulturtransfer in der frühen Neuzeit. Die Vorworte de Lyoner Drucke des 16. Jahrhundert*, Tübingen, Mohr Siebeck, 1999

WALKER, Thomas, « Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early History », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 21, nº 3, 1968, p. 300-320.

WENDLAND, Anna Veronika, « Cultural Transfer », in NEUMANN, Birgit et NÜNNING, Ansgar (éd.), *Travelling Concepts for the Study of Culture*, Berlin et Boston, Gruyter, 2012, p. 45-66

WERNER, Michael, « Transfert Culturel », in MESURE, Sylvie et SAVIDAN, Patrick (éd.), *Dictionnaire des sciences humaines*, Paris, PUF, 2006.

WERNER, Michael et ZIMMERMANN, Bénédicte, *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris, Seuil, 2004

Webgraphie

KIHEL, M., <https://sites.google.com/site/enclavedepalabras/mis-publicaciones/relaciones-hispano-francesas-en-el-siglo-de-oro>, (consulté le 03/12/2017)

ZULUAGA, Daniel, Spanish song, *chitarra alla spagnola*, and the *a.bi.ci*: Matheo Bezón and his 1599 *alfabeto* songbook, <http://resonancejournal.org/archive/spr-2013/spanish-song-chitarra-alla-spagnola-and-the-a-bi-ci-matheo-bezon-and-his-1599-alfabeto-songbook/>, (consulté le 03/04/2018)

<http://www.liederenbank.nl>, (consulté le 03/02/2018)

<http://philidor.cmbv.fr/Publications/Catalogues-de-genre/Pierre-I-Ballard-et-Robert-III-Ballard-Imprimeurs-du-roy-pour-la-musique-1599-1673>, (consulté le 21/07/2017)

Sources

BALLARD, Pierre (éd.), *Airs à quatre de différents auteurs*, Paris, 1613.

BALLARD, Pierre, *Livre d'airs de court mis en musique à quatre et cinq parties de plusieurs autheurs*, Paris, Pierre Ballard, 1596

BATAILLE, Gabriel, *Airs de différents auteurs*, Paris, BALLARD, Pierre (éd.), 1608.

BATAILLE, Gabriel, *Cinquième livre d'airs de différents*, Paris, BALLARD, Pierre (éd.), 1614.

BATAILLE, Gabriel, *Second livre d'airs de différents auteurs*, Paris, BALLARD, Pierre (éd.), 1609.

BALLARD, Pierre (éd.), *Septième livre d'Airs de cour et de differents auteurs*, Paris, 1626.

BATAILLE, Gabriel, *Troisième livre d'airs de differents auteurs mis en tablature de luth*, Paris, BALLARD, Pierre (éd.), 1611.

BOESSET, Antoine de, *Airs de cour à quatre et cinq parties*, Paris, BALLARD, Pierre (éd.), 1617.

BOESSET, Antoine de, *Quatrième livre d'airs de cour à quatre et cinq parties*, Paris, BALLARD, Pierre (éd.), 1624.

BOESSET, Antoine de, *12e livre d'airs de cour mis en tablature de luth*, Paris, BALLARD, Pierre (éd.), 1624.

BRICEÑO, Luis de, *Metodo mui facillissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, Paris, BALLARD, Pierre (éd.), 1626

CAIETAN, Fabrice Marin, *Airs mis en musique à quatre parties*, Paris, LE ROY et BALLARD (éd.), 1576.

CAIETAN, Fabrice Marin, *Second livre d'airs*, Paris, LE ROY et BALLARD (éd.), 1578.

CHARDAVOINE, Jehan, *Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville*, Paris, Micard, 1576.

DOWLAND, Robert, *A mvsicall banquet furnished with varietie of delicious ayres, collected out of the best authors in English, French, Spanish and Italian.*, London, Printed for Thomas Adams, 1610.

GUEDRON, Pierre, *Second livre d'airs de cour a quatre et cinq parties*, Paris, BALLARD, Pierre (éd.), 1612.

GUEDRON, Pierre, *Airs de cour à 4 et 5 parties, Premier livre*, Paris, Veuve Robert Ballard et Pierre Ballard, 1602.

LE ROY, Adrien (éd.), *Livre d'Airs de Cour miz sur le luth*, Paris, 1571.

LE ROY, Adrian, *Second Livre de Guitarre contenant plusieurs chansons en forme de voix de ville, nouvellement mises en tabulature*, Paris, Le Roy et Ballard, 1556

LE ROY, Adrian, *Premier Livre de chansons en forme de vau de ville composé à quatre parties*, Paris, Le Roy et Ballard, 1573

MAUGARS, André, *Response faite à vn curieux, svr le sentiment de la mvsique d'Italie*, Rome, 1639 ; reprint ed. Genève, Minkoff, 1993

MERSENNE, Marin, « Embellissement des chants », in *Harmonie Universelle*, Paris, 1636.

MOULINIE, Étienne, *Airs de cour à quatre et cinq parties*, Paris, BALLARD, Pierre (éd.), 1625.

MOULINIE, Étienne, *Sixième livre d'Airs à 4 & 5 parties avec la basse continue*, Paris, BALLARD, Robert (éd.) 1668.

MOULINIE, Étienne, *Troisième livre d'airs de cour mis en tablature de luth et de guitare*, Paris, BALLARD, Pierre (éd.), 1629.

SOREL, Charles, « La Dispute du Luth et de la Guytarre », in *Nouveau recueil des pièces les plus agréables de ce temps en suite des Jeux de l'Inconnu & de la Maison des Jeux*, Paris, Nicolas de Sercy, 1644.

TESSIER, Guillaume, *Premier livre d'airs*, Paris, LE ROY et BALLARD (éd.), 1582.

TESSIER, Charles, *Airs et villanelles*, Paris, LE ROY et BALLARD (éd.), 1604.

Éditions modernes

CŒURDEVEY, Annie (éd.), *Étienne Moulinié. L'œuvre profane*, Versailles, Centre de musique baroque de Versailles, 2011.

DOBBINS, Frank (éd.), *Charles Tessier. Œuvres complètes : chansons, airs et villanelles*, Turnhout, Brepols, 2006.

DUROSOIR, Georgie (éd.), *Pierre Guédron. Les airs de cour*, Versailles, Centre de musique baroque de Versailles, 2009.

Annexes

Annexe 2.1 : Transcription des poèmes des airs en espagnol

Ici sont présentées les transcriptions des poèmes, en ordre alphabétique, tel qu'ils sont écrits dans le livre de Bataille.

Aver mil damas, Bataille (1609), f. 60v

Aver mil damas hermosas
Discretas y muy gratiosas
Bien puede ser :
Pero assi m'ayude Dios,
Que ninguna comosos
No puede ser.

Ver cien mil enamorados
Por vues tro amor abrasados
Bien puede ser,
Mas con amor verdadero
Querer os como os quiero
No puede ser.

Serme contraria la suerte
Y vos me condenar à muerte
Bien puede ser,
Mas de quedoxe mi vida
De ser por vos bien perdida
No puede ser.

Dar à los otros favores
Y à mi penas y dolores
Bien puede ser,
Pero con todo esté mal
Dexar os deser leal,
No puede ser.

Ser con otros amorosa,
Y vos conmigo rigorosa
Bien puede ser,
Mas dexar yo de querer os,
Servir y obedecer os
No puede ser.

Claros ojos bellos, Bataille (1609), f. 64v

Claros ojos bellos
Do Amor se mira,
Y sus flechas tira.

Porque me days vida
Ojos con mirarme
S'aveys d'acabarme.

O claras estrellas
Vos sereys mi Norte,
Por yr à la muerte

De mi mal nace, Bataille (1609), f. 65r

De mi mal nace mi bien,
Y en vos fue la ocasión,
Y vos soys, senora, quien
Vays pagando con desden,
Al que os sirve con razon.

A quien podre demandar
Remedio del mal que siento,
Y quien me lo puede dar?
Vos si os fuere à buscar,
Que soys todo mi contento.

Dezid como puede, Bataille (1609), f. 66v

Dezid como puede ser
Ojos que estando mirando,
Alegres esteys penando
Y tristes mostreys plazer.

Dezid ojos con engano
Bivis con mucho contento,
Como teneys sufrimiento
Para pasar tantos danos?

Y assi pensays merecer
El bien que esteys desseando,
Alegres esteys penando
Y tristes mostreys plazer.

O que bien sabeys fingir
Mostrando tener sossiego
Si en viendo days a sentir
Que abrasays en bivo fuego.

Sujeta os a padecer
Lo que pendistes mirando,
Alegres esteys penando
Y trsites mostreys plazer.

El baxel esta, Bataille (1609), f. 61v

El baxel esta en la playa
Presto para navegar,
Ay ay ay
Ay quien se quiere embarcar

Acudan a la marina
Los que fueren del Amor,
Para quitarles su ardor,
Pues que la vela se tira
Al son desta mi bozina

Os quiero yo pregonar
Ay ay ay...

En pagar el omenage
A los Dioses del Amor,
A quien quiere navegar
Si se le hara ultrage
Solo tenga buen coraje
Quando sentirá gridar.
Ay ay ay...

En el valle Ynes, Bataille (1609), f. 65v

En el valle Ynes la tope riendo
Si la vees Andres, Dile qual me vees
Por ella muriendo.

Debaxo d'un Pino s'estava peynando,
Y al fresco treñando treñas d'oro fino.
Y de tres en tres las va componiendo

Si la vees Andres,
Dile qual me vees,
Por ella muriendo.

Pues que me das, Bataille (1609), f. 67v

Pues que me das a escoger
Fortuna de mi querer
Entenderas,
Que primero he menester
Tener muy bien de comer
Y no quiero mas.

Una casa que convenga
De gran senor y que tenga
Puerta a tras,
Por donde entre y salga Menga
Y gente que me entretenga,
Y no quiero mas.

Una blanca y linda cama,
En ella un'hermosa dama
Tu me daras,
Que sea de muy buena fama,
Con que se aplaque mi llama
Y no quiero mas.

Despues que sean celebrados
Essos sabrosos bocados,
Tu me daras,
Quatrocientos mil ducados
Para aliviar mis cuidados
Y no quiero mas.

Quien quiere, Bataille (1609), f. 68v

Quien quiere entrar conmigo en el barco,
Quien quiere entrar conmigo en el mar,
Qu'yo soy marinero y se navegar,
Qu'yo soy marinero y voy por el mar.

Es el barco de firmeza,
Y el árbol de sufrimiento.

La entenas de tormento
Y las velas de pureza.

El timon de fortaleza
Con que se ha de navegar.

Río de Sevilla, Bataille (1609), f. 63v

Rio de Sevilla,
Quien te pasasse
Sin que la mi servilla
Se me mojasse

Rio de Sevilla arenas d'oro,
Quien...

Rio de los ríos qu'es el primero
Quien...

Mis ojos vierten lagrimas bivas,
Quien...

Vuestros ojos, Bataille (1609), f. 62v

Vuestros ojos tienen d'Amor no se que
Que me yelan, me roban, me hieren, me matan,
Que me matan me matan a fé.

Porque me mirays con tanta aflicion,
Y al mi coraçon meaprisionays,
Que si vos me mirays, yo os acusare.

Annexe 2.2 : Transcription en espagnol moderne et traduction en français des poèmes
 Ici sont présentées les transcriptions en espagnol moderne du texte des airs étudiés ainsi que leur traduction en français par l’auteur de ce mémoire. Dans certains cas, quelques éléments de langage ou grammaticaux n’ont pas été transformés à l’espagnol moderne par des raisons de compte de syllabes ou d’autre ; dans d’autres cas, le sens des poèmes s’avérant difficile à comprendre dans la version originale, d’autres modifications aux textes originaux ont été introduites par l’auteur de ce mémoire. Ces particularités sont signalées en bas de page. La forme poétique de chaque air, ainsi que le compte syllabique et le schéma rimique, sont aussi indiqués dans cette section.

Aver mil damas, Bataille (1609), f. 60v

Strophes : *Sextillas de pie quebrado*

Haber mil damas hermosas	8a	Qu’il y ait mille belles dames
Discretas y muy graciosas	8a	discrètes et très gracieuses
Bien puede ser :	4b	c’est bien possible :
Pero así me ayude Dios,	8c	mais même si Dieu m’aide,
Que ninguna como vos	8c	aucune d’entre elles est comme vous
No puede ser.	4b	ce n’est pas possible.
Ver cien mil enamorados	8d	Voir cent mille amoureux
Por vuestro amor abrasados	8d	brûler pour votre amour
Bien puede ser,	4b	c’est bien possible,
Mas con amor verdadero	8e	mais avec vrai amour
Quereros como os quiero	8e	vous aimer comme moi je vous aime
No puede ser.	4b	ce n’est pas possible.
Serme contraria la suerte	8f	Que le sort me soit contraire
Y que vos me condenéis a muerte	10f	et que vous me condamnerez à mort
Bien puede ser,	4b	c’est bien possible,
Mas de quedarse mi vida	8g	mais de rester ma vie
De ser por vos bien perdida	8g	bien perdue si ce n’est pas pour vous ²²⁵
No puede ser.	4b	ce n’est pas possible.
Dar a los otros favores	8h	Accorder aux autres des faveurs
Y a mí penas y dolores	8h	et à moi de la peine et de la douleur
Bien puede ser,	4b	c’est bien possible,
Pero con todo este mal	8i	mais avec tout ce malheur
Dejaros de ser leal,	8i	cesser de vous être fidèle,
No puede ser.	4b	ce n’est pas possible.
Ser con otros amorosa,	8a	Que vous soyez amoureuse envers des autres,
Y vos conmigo rigorosa	9a	et avec moi rigoureuse
Bien puede ser,	4b	c’est bien possible,
Más dejar yo de quereros	8c	mais que je cesse de vous aimer
Servir y obedeceros	8c	de vous servir et de vous obéir
No puede ser.	4b	ce n’est pas possible.

²²⁵ Ces deux vers ne font pas de sens en espagnol, la traduction est donc une proposition personnelle. En espagnol ça serait: *Más de quedarse mi vida/ de no ser por vos bien perdida.*

Claros ojos bellos, Bataille (1609), f. 64v

Strophe: *tercerillos*

Claros ojos bellos	6-	Beaux yeux clairs
Do ²²⁶ amor se mira,	6a	où l'amour se regarde,
Y sus flechas tira.	6a	et tire ses flèches.
Porque me dais vida	6-	Parce que vous me donnez vie
Ojos con mirarme,	6b	seulement en me regardant,
Si habéis de acabarme.	6b	si vous devez m'achever.
Oh claras estrellas	6-	Oh claires étoiles
Vos seréis mi norte	6c	vous serez mon nord (vous me guiderez)
Por ²²⁷ ir a la muerte.	6c	pour aller à la mort.

De mi mal nace mi bien, Bataille (1609), f. 65r

Strophes : *quintillas*

De mi mal nace mi bien,	8a	De mon mal nait mon bien,
Y en vos fue la ocasión,	8b	Et en vous a été l'occasion
Y vos sois, señora, quien	8a	Et vous êtes, madame, qui
Vais pagando con desdén,	8a	Paye avec dédain
Al que os sirve ²²⁸ con razón.	8b	À celui qui vous sert avec raison
A quién podré demandar	8c	À qui pourrais-je demander
Remedio del mal que siento,	8d	Remède du mal que je sens
¿Y quién me lo puede dar?	8c	Et qui pourrait me le donner ?
Vos si os fuere a buscar,	8c	Vous si j'allais vous chercher
Que sois todo mi contento	8d	Que vous êtes tout mon bonheur

Dezid como puede ser, Bataille (1609), f. 66v

Strophes: *redondillas*

Decid cómo puede ser	8a	Dites, comment c'est possible
Ojos que estando mirando ²²⁹ ,	8b	Yeux qui en regardant,
Alegres estéis penando	8b	Que joyeux vous soyez tristes
Y tristes mostréis placer.	8a	Et que tristes vous montriez plaisir.
Decid ojos con engaño	8c	Dites yeux, avec tromperie
Vivís con mucho contento,	8d	Vous vivez très contents,
¿Cómo tenéis sufrimiento	8d	Comment avez vous de la souffrance
Para pasar tantos daños?	8c	Pour supporter autant de mal ?
Y así pensáis merecer	8a	Et ainsi vous pensez mériter
El bien que estéis deseando,	8b	Le bien que vous souhaitez,
Alegres estéis penando	8b	Que joyeux vous soyez tristes
Y tristes mostréis placer.	8a	Et que tristes vous montrez plaisir

²²⁶ « Do » est un raccourci du mot « donde » en espagnol ancien. Il n'a pas été substitué afin de garder le même nombre de syllabes que dans la source.

²²⁷ Le mot « por » devrait être traduit comme « para », mais, afin de garder le même nombre de syllabes que dans la source, il a été laissé.

²²⁸ « Al que os firme » dans la source. Ce vers ne faisant pas de sens en espagnol, le mot « firme » (ferme) a été remplacé par « sirve » (sert) ; mot utilisé dans des sources alternatives de cet air, citées ultérieurement dans ce mémoire

²²⁹ La manière correcte de le dire en espagnol serait *ojos que mirando*. Le mot *estando* ne peut pourtant être enlevé pour des raisons de la mise en musique.

Oh qué bien sabéis fingir	8e	Ô que vous savez bien mentir
Mostrando tener sosiego,	8f	En vous montrant tranquilles,
Si viendo dais a sentir	8e	Si en regardant vous faites sentir
Que abrasáis en vivo fuego.	8f	Que vous embrassez à feu vif
Sujetaos a padecer	8a	Resignez-vous à souffrir
Los que prendiste mirando,	8b	Ceux que tu as enflammé en regardant,
Alegres estéis penando	8b	Que joyeux vous soyez tristes
Y tristes mostréis placer	8a	Et que tristes vous montrez plaisir

El baxel está en la playa, Bataille (1609), f. 61v

Letrilla

El bajél está en la playa presto para navegar,	16a	Le vaisseau est dans la plage prêt pour naviguer
Ay ay ay	3b	Aïe aïe aïe
¿Ay quién se quiere embarcar?	8a	Qui veut embarquer ?
¿Ay quién se quiere embarcar?	8a	Qui veut embarquer ?
Ay ay ay ay ay ay ay ay,	8b	Aïe aïe aïe
¿Ay quién se quiere embarcar?	8a	Qui veut embarquer ?
¿Ay quién se quiere embarcar?	8a	Qui veut embarquer ?
Acudan a la marina los que fueren del amor,	16c	Allez à la marine les partisans de l'amour
Para quitarles su ardor,	8c	Pour vous enlever l'ardeur
Pues que la vela se tira	8d	Puisque la voile se tend
Al son de esta mi bocina os quiero yo pregonar,	16a	Au son de ce klaxon je veux proclamer,
Ay ay ay	3b	Aïe aïe aïe
¿Ay quién...		
En pagar el homenaje a los dioses del amor ²³⁰ ,	16c	Pour payer l'hommage aux dieux de l'amour
A quien quiera navegar	8a	À celui qui veuille naviguer
Sí se le hará ultraje	8e	On lui fera outrage
Sólo tenga buen coraje cuando sentirá gritar	16a	Seulement aillez courage quand vous sentirez crier
Ay ay ay	3b	
¿Ay quién...		

En el valle Ynes, Bataille (1609), f. 65v

Zéjel

En el valle Ynés la topé riendo	12a	Dans la vallée j'ai rencontré Ynés qui riait
Si la ves Andrés, dile cuál me ves	11b	Si tu la vois Andrés, dis lui comment tu me vois
Por ella muriendo.	6a	Pour elle mourant.
Debajo de un pino se estaba peinando,	12c	Au-dessous d'un pin elle se peignait
Y al fresco trezando trezas de oro fino.	12d	Et dans le frais elle tressait des tresses d'or fin
Y de tres en tres las va componiendo	11a	Et de trois en trois elle les composait
Si la ves Andrés,	6b	Si tu la vois Andrés,
Dile cuál me ves,	6b	Dis lui comment tu me vois
Por ella muriendo.	6a	Pour elle mourant.

²³⁰ Afin que l'estrophe ait du sens, ce vers devrait dire *para pagar el homenaje* (pour payer l'hommage) ; il n'a pas été modifié afin de garder le même nombre de syllabes.

Pues que me das a escoger, Bataille (1609), f. 67v

Strophe: *sextillas de pie quebrado*

Pues que me das a escoger	8a	Puisque tu me donnes le choix
Fortuna de mi querer	8a	Fortune de mon amour
Entenderás,	5b	Tu comprendras,
Que primero he menester	8a	Que d'abord ce dont j'ai besoin
Tener muy bien de comer,	8a	Et d'avoir bien à manger,
Y no quiero más.	6b	Et je ne veux plus rien.
Una casa que convenga	8c	Une maison appropriée
De gran señor y que tenga	8c	D'un grand seigneur et qu'elle ait
Puerta atrás,	5b	Une porte derrière,
Por donde entre y salga Menga	8c	Par laquelle entre et sorte du monde
Y gente que me entretenga,	8c	Et des gens qui me divertissent,
Y no quiero más.	6b	Et je ne veux plus rien.
Una blanca y linda cama,	8d	Un blanc et joli lit,
En ella una hermosa dama	8d	Sur lui une belle dame
Tú me darás,	5b	Tu me donneras,
Que sea de muy buena fama,	8d	Qu'elle soit de très bonne réputation
Con que se aplane mi llama	8d	Avec laquelle s'apaise ma flemme
Y no quiero más.	6b	Et je ne veux plus rien .
Después que sean celebrados	8e	Après qu'ils soient bien célébrés
Estos sabrosos bocados,	8e	Tous ces savoureux morceaux,
Tú me darás	5b	Tu me donneras
Cuatrocientos mil ducados	8e	Quatrecent mille ducats
Para aliviar mis cuidados,	8e	Pour soulager mes soucis
Y no quiero más.	6b	Et je ne veux plus rien

Quien quiere entrar, Bataille (1609), f. 68v

Letrilla

Quién quiere entrar conmigo en el barco,	10a	Qui veut entrer avec moi dans le bateau
Quién quiere entrar conmigo en el mar,	10b	Qui veut entrer avec moi dans la mer
Qu'yo soy marinero y sé navegar,	11b	Car je suis marin et je sais naviger
Qu'yo soy marinero y sé navegar,	11b	Car je suis marin et je sais naviger
Qu'yo soy marinero y voy por el mar.	11b	Car je suis marin et je vais par la mer
Es el barco de firmeza,	8c	C'est le bateau de la fermeté,
Y el árbol de sufrimiento.	8d	Et l'arbre de la souffrance.
Qu'yo soy marinero...		
Las antenas de tormento	8d	Les antennes du tourment
Y las velas de pureza.	8c	Et les voiles de la pureté
Qu'yo soy marinero...		
El timón de fortaleza	8c	Le gouvernail de la force
Con que se ha de navegar.	8b	Avec lequel il faut naviguer.
Qu'yo soy marinero...		

Río de Sevilla, Bataille (1609), f. 63v

Première strophe: *seguidilla*

Río de Sevilla,	6a	Rivière de Seville,
Quién te pasase	5b	Qui te passerait
Sin que la mi servilla	7a	Sans que mon soulier

Se me mojase.	5b	Se mouille.
Río de Sevilla arenas de oro, Quién...	11c	Rivière de Seville, Qui...
Río de los ríos que es primero, Quién...	11d	Rivière des rivières qui est la première Qui...
Mis ojos vierten lágrimas vivas, Quién...	10a	Mes yeux pleurent à chaud de larmes Qui...

Vuestros ojos tienen, Bataille (1609), f. 62v

Forme irrégulière

Vuestros ojos tienen de amor no sé qué	12a	Vos yeux ont d'amour je ne sais quoi
Que me hielan, me roban, me hieren, me matan,	13-	Qui me gèlent, me volent, me blessent, me tuent,
Que me matan me matan a fé,	10a	Qui me tuent pour de vrai.
Porque me miráis con tanta aflicción,	11-	Parce-que vous me regardez avec autant d'affliction,
Y a mi corazón me aprisionáis,	11-	Et vous emprisonnez mon cœur,
Que si vos me miráis, yo os acusaré.	12a	Que si vous me regardez je vous accuserai.

Annexe 2.3 : Transcription musicale des dix airs en espagnol de Bataille

Seulement trois des airs en espagnol contenus dans le recueil de 1609 de Bataille ont été édités : *El baxel está en la playa* par Gavaldá, *Decid cómo puede ser* par Baron et *Pues que me das a escoger* par Durosoir²³¹.

Les dix airs en espagnol étudiés dans ce mémoire ont été transcrits par Rico Osés dans sa thèse²³². Cependant ses transcriptions ne sont pas utilisées dans ce mémoire car elles contiennent quelques erreurs : de fausses notes dans certains airs (*Vuestros ojos tienen*, *De mi mal nace mi bien*, *Aver mil damas*, *Claros ojos bellos*, *El baxel está en la playa*) ainsi que des notes tenues pas respectées et des modifications rythmiques (*En el valle Ynés*).

Les transcriptions de Gavaldá et de Baron ne sont pas utilisées dans ce mémoire car elles divisent le rythme par deux (à la blanche pointée au lieu d'à la ronde pointée). De plus, Gavaldá seulement transcrit le refrain de l'air et modifie l'accompagnement pour avoir des accords complets. Le rythme de la partie du luth est parfois modifié aussi. La transcription de Durosoir, étant fidèle à la source, est utilisée dans ce travail.

Nous avons donc fait des transcriptions pour neuf des dix airs en espagnol du recueil de Bataille. Elles sont présentées dans cette annexe, suivie de la transcription de *Pues que me das a escoger* (Bataille, 1609) par Durosoir.

²³¹ QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Canciones a sólo y dúos del siglo XVII, música barroca española, vol. IV*, Barcelona, CSIC, 1988, p. 3; BARON, John H., *Spanish Art Songs in the XVIIth Century (Recent Researches in the Music of the Baroc Era)*. Vol. XLIX., Madison, A-R Edition, 1985, p. 1 ; DUROSOIR, Georgie (éd), *Pierre Guédron. Les airs de cour*, Versailles, Centre de musique baroque de Versailles, 2009.

²³² RICO OSES, Clara, *L'image de l'Espagne en France au XVIIe siècle : les sources musicales éclairées par les témoignages historiques, diplomatiques, littéraires et picturaux (1610-1674)*, thèse, musicologie, Université Paris-Sorbonne, 2005, p. 592-629.

Que nin - gu - - - na co - mo vos No pue - de ser
 Que - re - ros co - mo os quie - ro No pue - de ser
 De - ser por vos bien per dida No pue - de ser
 De - ja - ros de ser le - al No pue - de ser
 Ser - vir y o - - - be - de - ce - ros No pue - de ser

a d d a d c d
 a a d b d d d
 a a c e* a a c a
 c e a c d a a

Claros ojos bellos

G. Bataille, 1609

Cla - ros o - jos be - llos Do a - mor se mi - ra
 Por - que me das vi - da O - jos con mi - rar - me
 Oh cla - ras es - tre - llas Vos se - réis mi - nor - te

Y sus fle - chas ti - ra Y - - sus fle - chas ti - ra
 Si ha - béis de a - ca - bar - me Si ha - - béis de a - ca - bar - me
 Por ir a la muer - te Por _____ ir a la muer - te

De mi mal nace mi bien

G. Bataille, 1609

De mi mal na-ce mi bien Y en vos fue la o-ca-sión
 A quién po-dré de-man-dar Re-me-dio del mal que siento

Tablature: a a a b b* c a c d c a a c d c c a

Y vos sois se-ño-ra quien Vais pa-gan-do con des-dén
 Y quién me lo pue-de dar Vos si os fue-re a bus-car

Tablature: d* d d c d d d d c a c d d a d c d a a a c c c a c* a a a c a a a

Al que os sir - - - ve con ra - zón.
Que sois to - do _____ mi con - ten - to

a a c a a a
c c d b a c
d d d c b c
a . c a a c a

a

Dezid como puede ser

G. Bataille, 1609

1.

De - cid có - mo pue - de ser O - jos que es - tan - do mi - ran - do
 De - cid - o - jos con en - gaño Vi - vis con mu - cho con - ten - to
 Ya - sí pen - saís me - re - cer El bien que es - táis de - se - an - do
 Oh qué bien sa - béis fin - gir Mos - tran - do te - ner so - sie - go
 Su - je - taos a pa - de - cer Lo que pren - dis - te mi - ran - do

do, A - le - gres A - le - gres es - téis pe - nan - do
 to, ¿Có - mo tenéis Có - mo te - néis Su - fri - mien - to
 do, A - le - gres A - le - gres es - téis pe - nan - do
 go, Si en vien - do Si en vien - do dais a sen - tir
 do, A - le - gres A - le - gres es - téis pe - nan - do

2.

do, A - le - gres A - le - gres es - téis pe - nan - do
 to, ¿Có - mo tenéis Có - mo te - néis Su - fri - mien - to
 do, A - le - gres A - le - gres es - téis pe - nan - do
 go, Si en vien - do Si en vien - do dais a sen - tir
 do, A - le - gres A - le - gres es - téis pe - nan - do

El baxel esta en la playa

G. Bataille, 1609

El ba - xel es - tá en la pla - ya pres - to pa - ra na - ve - gar

3 | d |

b a d d c d a b* d* c
 b b b d e d d d b* d* c
 d b a a a a a d a b d a
 a a d a a a

Ay ay ay Ay quién se quie - re em - bar - car

a b b a
 d b b b b d c
 d b d d d b d d
 d d d d d a c
 a a a

Ay quién se quie - re em - bar - car Ay ay ay ay ay ay ay ay

Chord diagrams for guitar:

d	d	c	d	d	d	b	b
d	e	d	d	a	a	d	b
a		c	a			c	d
a	d	a	a	a	a	b*	d

Fine

Ay quién se quie - re em - bar - car Ay quién se quie - re em - bar - car

Chord diagrams for guitar:

b	b	b.	a	d	c	d	d
d	d	d	b	d	d	d	d
d	.	d	d	a	c	a	a
b			a	a	a	a	a

A - cu - dan a la ma - ri - na Los que fue - ren del a - mor
 En pa - gar el ho - me - na - je A los dio - ses del a - mor

The first system of music features a vocal line in a single treble clef with a key signature of one flat. The lyrics are: "A - cu - dan a la ma - ri - na Los que fue - ren del a - mor" and "En pa - gar el ho - me - na - je A los dio - ses del a - mor". Below the vocal line are two staves for guitar chords, with letters b, a, d, c, e, d, a, b*, d*, c, d, c, a, b, d, a. The piano accompaniment consists of a grand staff with treble and bass clefs, showing chords and a bass line.

Pa - ra qui - tar - les su ar - dor Pues que la vi - da se ti - ra
 A quien quie - ra na - ve - gar Sí se le ha - rá ul - tra - je

The second system of music continues the vocal line with the lyrics: "Pa - ra qui - tar - les su ar - dor Pues que la vi - da se ti - ra" and "A quien quie - ra na - ve - gar Sí se le ha - rá ul - tra - je". It includes guitar chords and piano accompaniment similar to the first system.

D.S. al Fine

Al son de es - ta mi bo - ci - na Os que - ro yo pre - go - nar
 Só - lo ten - ga buen co - ra - je cuan - do sen - ti - rá gri - tar

Chord diagrams for guitar:

- Measure 1: $\begin{array}{c} b \\ d \\ d \end{array}$
- Measure 2: $\begin{array}{c} a \\ b \\ d \end{array}$
- Measure 3: $\begin{array}{c} d \\ a \\ a \end{array}$
- Measure 4: $\begin{array}{c} d \\ e \\ c \end{array}$
- Measure 5: $\begin{array}{c} d \\ c \\ a \end{array}$
- Measure 6: $\begin{array}{c} d \\ a \\ a \end{array}$
- Measure 7: $\begin{array}{c} a \\ b \\ b \end{array}$
- Measure 8: $\begin{array}{c} a \\ b \\ b \end{array}$
- Measure 9: $\begin{array}{c} a \\ b \\ b \end{array}$
- Measure 10: $\begin{array}{c} d \\ a \\ c \end{array}$
- Measure 11: $\begin{array}{c} d \\ d \\ c \end{array}$
- Measure 12: $\begin{array}{c} a \\ a \end{array}$

Piano accompaniment:

- Measure 1: $\begin{array}{c} b \\ d \\ d \end{array}$
- Measure 2: $\begin{array}{c} a \\ b \\ d \end{array}$
- Measure 3: $\begin{array}{c} d \\ a \\ a \end{array}$
- Measure 4: $\begin{array}{c} d \\ e \\ c \end{array}$
- Measure 5: $\begin{array}{c} d \\ c \\ a \end{array}$
- Measure 6: $\begin{array}{c} d \\ a \\ a \end{array}$
- Measure 7: $\begin{array}{c} a \\ b \\ b \end{array}$
- Measure 8: $\begin{array}{c} a \\ b \\ b \end{array}$
- Measure 9: $\begin{array}{c} a \\ b \\ b \end{array}$
- Measure 10: $\begin{array}{c} d \\ a \\ c \end{array}$
- Measure 11: $\begin{array}{c} d \\ d \\ c \end{array}$
- Measure 12: $\begin{array}{c} a \\ a \end{array}$

En el valle Ynes

G. Bataille, 1609

En el va - lle Y - nés la to - pé ri - en - do
 De - ba - jo de un pi - no se es - ta - ba pei - nan - do
 Y al fres - co tren - zan - do tren - zas de o - ro fi - no
 Y de tres en tres las va com - po - nien - do

Tablature:
 3 d d c d a b b d c d a b a
 d d c d c d d d d c d c d a b
 f* . a d a : a a d a a d

Si la ves An - drés di - le cual me ves

Tablature:
 b b b b b d b d d c
 b b b b b . c d d c
 d* . c c c c d* f

Quien quiere entrar

G. Bataille, 1609

Quién quie-re en-trar con-mi-go en el bar-co Quien quie-re en-trar con-mi-go en el mar

\dot{d} \dot{a} \dot{d} \dot{d} \dot{d} \dot{c} \dot{d} \dot{d} \dot{c} \dot{d} \dot{c} \dot{d} \dot{d}
 \dot{d} \dot{b} \dot{a} \dot{a} \dot{a} \dot{a} \dot{d} \dot{d} \dot{d} \dot{a} \dot{d} \dot{d} \dot{a} \dot{b}
 \dot{a} \dot{a} \dot{a} \dot{a} \dot{a} \dot{c} \dot{a} \dot{c} \dot{a} \dot{c} \dot{a} \dot{c} \dot{d}
 \dot{a} \dot{a} \dot{a}

Qu'yo soy ma-ri-ne-ro y sé na-ve-gar Qu'yo soy ma-ri-ne-ro y sé na-ve-gar

\dot{b}^* \dot{d} \dot{d} \dot{c} \dot{a} \dot{a} \dot{d} \dot{b}^* \dot{d}^* \dot{b} \dot{a} \dot{c}^* \dot{a} \dot{d}
 \dot{d} \dot{c} \dot{b}^* \dot{a} \dot{a} \dot{b}^* \dot{a} \dot{a} \dot{a} \dot{a} \dot{a} \dot{d} \dot{d}
 \dot{a} \dot{c}^* \dot{c}^* \dot{d}^* \dot{c}^* \dot{b}^* \dot{a} \dot{c}^* \dot{a} \dot{c} \dot{e} \dot{a}

Rio de Sevilla

G. Bataille, 1609

Rí - o de Se - vi - lla Quién te pa - sa - se Quién te pa - sa - se
 Rí - o de Se - vi - lla A - re - nas de o - ro
 Rí - o de Se - vi - lla Qu'es el pri - me - ro
 Mis o - jos vier - ten La - gri - mas vi - vas

Sin que la mi ser - vi - lla se me mo - ja - se se me mo - ja - se Sin que la mi ser - vi - lla se me mo - ja - se

Vuestros ojos tienen

G. Bataille, 1609

Vues - tros o - jos - tie - nen de a - mor no sé qué

a d d b a a
 b d b d b a d c
 c a a a c c
 a a d* a c a

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. Below the vocal line are three staves for guitar tablature, with a 'b' symbol in the first staff. The piano accompaniment is in two staves (treble and bass clefs) and features a simple harmonic accompaniment.

Que me ye-lan, me ro-ban, me hic-ren, me ma - tan Que me ma-tan me ma-tan a fé

a a a a a a a a a a a
 b d* d* b d* b* d* b d d b d b a
 a c* a a c a a a
 a a a d a c d* a d

The second system continues the musical score. It features the same vocal line and piano accompaniment as the first system. The lyrics are written below the notes. Below the vocal line are three staves for guitar tablature. The piano accompaniment continues with a consistent harmonic accompaniment.

Que me ma-tan me ma-tan a fé a fé a fé Que me ma-tan me ma-tan a fé

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in a single treble clef with a key signature of one flat (Bb). The lyrics are "Que me ma-tan me ma-tan a fé a fé a fé Que me ma-tan me ma-tan a fé". Below the vocal line is a guitar tablature with six lines, containing letters (a, b, c, d, d*) and dots indicating fret positions. The bottom two staves are a piano accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs), featuring chords and melodic lines.

Por - me mi-ráis con tan - ta a - fli-ción Ya _____ co-ra-zón me a - pri - sio-náis

The second system of the musical score also consists of three staves. The top staff is a vocal line in a single treble clef with a key signature of one flat (Bb). The lyrics are "Por - me mi-ráis con tan - ta a - fli-ción Ya _____ co-ra-zón me a - pri - sio-náis". Below the vocal line is a guitar tablature with six lines, containing letters (a, b, c, d, d*) and dots indicating fret positions. The bottom two staves are a piano accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs), featuring chords and melodic lines.

Source : DUROSOIR, Georgie (éd), *Pierre Guédron. Les airs de cour*, Versailles, Centre de musique baroque de Versailles, 2009.

PUES QUE ME DAS A ESCOGER

Airs de différents auteurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille, II, 1609

Pues que me das a es-co-ger For-tu-na de mi que-rer En-ten-de-ras, Que primera he me-nes-ter

Te-ner muy bien de co-mer Y no quie-ro mas. Y no quie-ro mas.

2.
Una casa que convenga
De gran señor y que tenga
Puerta a tras,
Por donde entre y salga Menga
Y gente que me entretenga,
Y no quiero mas.

3.
Una blanca y linda cama,
En ella un' hamosa dama
Tu me daras,
Que sea de muy buena fama,
Con que se aplaque mi llama
Y no quiero mas.

4.
Despues que sean celebrados
Estos sabrocos bocados,
Tu me daras
Quatrocientos mil ducados
Para aliviar mis cuydados
Y no quiero mas.

(1) source : ♪

Annexe 4.1 : Sources concordantes

SOURCES ESPAGNOLES

▪ Littéraires :

- *Flor de romances glosas canciones y villancicos*, Zaragoza, Juan Soler, 1578.
 - *En el valle Ynés*
- LOPEZ, Jacinto, *Cancionero de Jacinto López*, Madrid, 1620; Biblioteca Nacional de Madrid, Ms 3915.
 - *Río de Sevilla*
- PADILLA, Pedro (de), *Romancero de Padilla en el qual se contienen algunos sucesos que en la jornada de Flandes los españoles hicieron. Con otras historias y poesías diferentes*, Madrid, Francisco Sánchez, 1583.
 - *Decid cómo puede ser*
- *Quinto cuaderno de varios Romances los más modernos que hasta hoy se han cantado*, Valencia, 1597.
 - *Río de Sevilla*
- VEGA, Lope (de), “*El caballero de Olmedo*” in *Veinticuatro parte perfecta de las comedias del Fénix de España*, Frey Lope Félix de Vega Carpio, Zaragoza, Pedro Vergés, 1641.
 - *En el valle Ynés*
- VEGA, Lope (de), *Lo cierto por lo dudoso. Comedia famosa*, Madrid, por la Viuda de Alonso Martin, a costa de Alonso Perez, 1625.
 - *Río de Sevilla*
- VEGA, Lope (de), “*Amar, servir y esperar*” in *Ventidos parte perfeta de las Comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio*, Madrid, por la viuda de Juan Gonçalez, a costa de Domingo de Palacio y Villegas y Pedro Verges, 1635.
 - *Río de Sevilla*
- Biblioteca Nacional de España, Ms 3904.
 - *Quién quiere entrar*
- Manuscrit poétique, Biblioteca Nacional de España, Ms. 1587.
 - *En el valle Ynés*
- *Cancionero del bachiller Jhoan López*, Biblioteca Nacional de España, Ms. 3618.
 - *En el valle Ynés*
- *Cancionero del conde Monteagudo*, Biblioteca Universitaria de Barcelona, Ms 1649.
 - *En el valle Ynes*
- Biblioteca Nacional de España, Ms 3168
 - *En el valle Ynés*
- Recueil de poésies castillanes du XVIe et du XVIIe siècle. Bibliothèque nationale de France, Ms. Esp. 372.
 - *Decid cómo puede ser*

SOURCES ITALIENNES

▪ Alphabet de guitarrre

- BEZÓN, Mateo, *Manuscrito para voz y guitarra*, Biblioteca Zayas, Sevilla, Ms. A VI 8.
 - *De mi mal nace mi bien*
 - *En el valle Ynés*
 - *Pues que me das a escoger*
 - *Quien quiere entrar*

- PALUMBI, Francesco, *Libro di Villanelle spagnol'e italiane et sonate spanuole* (aprox. 1595-1630²³³). Bibliothèque Nationale de France. Département des manuscrits. Espagnol 390
 - *De mi mal nace mi bien*
- Manuscript 791 ML/1 in the Biblioteca Laurenziana, Fondo Ashburnham (I Fl Ashb. 791)
 - *Pues que me das a escoger*
 - *Quien quiere entrar*
- *Villanelle di piu sorte con l'intavolatura per sonare, e cantare su la chitarra spagnola di Giovanni Casalotti*, British Library, Ms Add 36877.
 - *Quien quiere entrar*
- *Cancionero musical de Modène (Odae aliquae hispanicae)*, Biblioteca Estense Modena, Ms α Q 8-21.
 - *Decid como puede ser*
 - *Río de Sevilla*
- *Cancionero musical de Modène (Odae aliaquae carmina hispana)*, Biblioteca Estense de Modena, α P 6 22.
 - *Vuestros ojos tienen*
- *Chigi Codex*. Biblioteca Apostolica Vaticana, L VI 200.
 - *Vuestros ojos tienen*
- *Cancionero musical de Florencia*, Biblioteca Ricardianna de Firenze, Ms 2774, 2804, 2951 et 2793.
 - *Vuestros ojos tienen*
- **Notation musicale conventionnelle**
 - *Cancionero musical de Turin*, Biblioteca Nazionale Universitaria, Ms I-14.
 - *Río de Sevilla*

SOURCES D'AUTRES ORIGINES

- **Notation musicale conventionnelle**
 - *Cancionero Musical de Kremsmünster*, Benediktiner-Stift Kremsmünster, L-64.
 - *Aver mil damas*
 - *Claros ojos bellos*
 - *De mi mal nace mi bien*
 - *Decid como puede ser*
 - *El baxel esta en la playa*
 - *En el valle Ynes*
 - *Pues que me das a escoger*
 - Robert Dowland, *A musical banquet*, Londres, Thomas Adams, 1610.
 - *Vuestros ojos tienen*

²³³ Daté de 1595 par Daniel Devoto ; 1620 par Maurice Esses ; et 1630 par Richard Hudson (cités dans Zuluaga)

Table de Matières

Remerciements.....	3
Sommaire	4
Introduction.....	5
Chapitre I : Les airs de cour en espagnol. Le genre, le contexte, l'état de la recherche.....	11
L'air de cour : origine et définition	11
Image de l'Espagne en France	15
Mode espagnole et guitare en France.....	17
Airs de cour en espagnol : présentation et état de la question.....	19
Chapitre II : Les airs en espagnol du livre de Bataille (1609)	27
Gabriel Bataille et la série de livres d'airs de différents auteurs.....	27
Les airs en Espagnol de Bataille (1609).....	29
Poésie.....	30
Musique	37
Conclusions	57
Chapitre III : Deux niveaux d'assimilation d'une même chanson d'origine espagnole	61
Les sources : l'origine de <i>Le premier jour que je vis</i>	61
<i>Pues que me das a escoger</i> : chanson espagnole ou air de cour ?.....	64
La musique	67
<i>Le premier jour que je vis</i> : une mélodie espagnole formée « à la française »	70
La musique	72
Rythme et prosodie.....	75
Rythme et prosodie dans <i>Le premier jour que je vis</i> de Guédron	77
Conclusion.....	79
Chapitre IV : Les Transferts Culturels	81
La théorie des transferts culturels.....	81
Une méthode ?.....	83
Problèmes et critiques.....	84
Évolution et théories connexes	88
Les transferts culturels avant les « nations ».....	90
Le transfert culturel en France au 17 ^e siècle.....	92
Les airs en espagnol de Bataille	94
Mobilité des sources	95
Les vecteurs et acteurs	104
Mécanismes de réception et d'assimilation	105

Conclusion.....	106
Conclusions.....	109
Bibliographie.....	115
Webgraphie	123
Sources	123
Éditions modernes	125
Annexes.....	127
Annexe 2.1 : Transcription des poèmes des airs en espagnol	127
Annexe 2.2 : Transcription en espagnol moderne et traduction en français des poèmes...	129
Annexe 2.3 : Transcription musicale des dix airs en espagnol de Bataille	134
Annexe 4.1 : Sources concordantes.....	155
Table de Matières.....	157