

MATHEO ROMERO (- MATTHIEU ROSMARIN

Liège v.1575 - Madrid 1647

Musicien liégeois au service des  
Rois d'Espagne

par

Paul BECQUART

Chef de section à la Bibliothèque royale, Bruxelles

---

Ignoré des historiens belges de la musique, Matheo Romero dit "El maestro Capitán" est, par contre, une figure bien connue des musicologues espagnols. Monseigneur Higinio Anglés, qui n'hésitait pas à le considérer comme l'un des plus grands compositeurs espagnols de la première moitié du 17<sup>e</sup> siècle, affirme qu'il fut vénéré par ses contemporains comme le prodige musical de l'Europe entière. Mais ce musicien était-il bien né dans la Péninsule ? Le "Diccionario de la Música Labor" est formel sur ce point : Matheo Romero est né à Siega, il fut soldat en Flandre avant de devenir chantre de la chapelle royale de Philippe II à Madrid. Les avis d'autres spécialistes qui étudièrent ce compositeur sont plus nuancés. Miguel Hilarión Eslava et Francisco Asenjo Barbieri à la fin du siècle passé, Jesús Aroca au début de ce siècle et Jesús Bal ont tour à tour soulevé l'hypothèse d'une naissance probable de Matheo Romero en Flandre, mais d'un père espagnol. En 1919, au contraire, Rafael Mitjana s'était demandé si le musicien n'était pas né en Espagne, mais d'ascendance néerlandaise (1)

Chacune de ces thèses et hypothèses présente le défaut de ne pouvoir s'appuyer sur une pièce à conviction. Pour faire la clarté sur l'énigmatique personnage qui nous occupe, il fallait se tourner principalement vers les sources d'archives espagnoles. A côté de nos investigations aux Archives Générales de Simancas, à celles du Palais National ainsi qu'à la Bibliothèque Nationale de Madrid, les données biographiques que nous avançons ici reposent sur une importante pièce d'archives que nous avons pu consulter à l'Archivo de la capilla de Los Reyes Nuevos de Tolède (2). Ce document, comptant 35 folios, fut rédigé entre le 15 et le 27 février 1624 par le docteur et chapelain Francisco de Neyra, chargé de mener une enquête sur les origines de Matheo Romero, candidat à une chapellenie aux "Rois nouveaux" de la cathédrale de Tolède. A cette occasion, le musicien fut invité à décliner son ascendance dans une déclaration qu'il signa de sa main et qui fut ensuite confirmée par les dépositions de vingt-deux témoins appelés par l'enquêteur à témoigner dans cette affaire.

\* \* \*

(1) Voir : Bibliographie, p. 21.

(2) Voir : Principales sources manuscrites, p. 22.

Quand les effectifs de sa chapelle musicale étaient insuffisants, le roi d'Espagne déléguait dans nos provinces un envoyé chargé d'en recruter d'autres, jeunes sopranistes ou chantres adultes. Le 9 octobre 1584, le chantre sonégien Nicaise Houssart quittait la cour de Madrid pour les Pays-Bas porteur d'une dépêche de Philippe II destinée à Alexandre Farnèse. Il avait à se joindre à l'ex-organiste du roi, Michel de Bocq, résidant à Mons, pour "recercher catorce petitz enfans ayant attainct l'eaige de sept jusques à douze ans sans l'excéder pour retenir ceulx qui arriveront aux onze ou douze ans moyen-nant qu'ilz soyent asseurez en leur chant". Les deux "commis-saires" sillonnèrent le pays de "par deça" pendant près d'un an.

Le 20 octobre 1585, quatorze enfants avaient été réunis et entreprenaient le voyage qui devait les mener à la Cour du roi catholique sous la conduite de Nicaise Houssart. Ils entrèrent en fonction à la chapelle musicale du souverain espagnol le 1er janvier 1586. C'étaient Géry de Ghersem, Nicolas Dupont, Matthieu Rosmarin, Jean de Loncin, Jean Dufon, Philippe Dubois, Matthieu Prévost, Philippe Coffin (ou Goffin), Jean Hubert, Eustache Lambert, Jean Karette, Hermès Lepoivre et Jacques Beceman; le nom du quatorzième, mort le 16 mars de la même année, est inconnu.

Après un stage de huit ans au "colegio de los cantorcillos" où ils avaient reçu leur formation musicale de Philippe Rogier, la plupart d'entr'eux furent admis chantres du roi. Géry de Ghersem, Nicolas Dupont, Jean Dufon et Philippe Dubois furent promus le 1er décembre 1593, leur compagnon Matthieu Rosmarin le 1er janvier 1594 avec la mention que voici :

"Matheo Romero, Su Magestad ha sido servido de recibirle por cantor de su real capilla con los gages de Borgoña y que le core esta merced desde principio de est año de mil y quinientos y noventa y quatro como consta por la certificación del señor Garcia de Loaisa".

La transformation, à partir du 1er janvier 1594, du nom de Matthieu Rosmarin en Matheo Romero est, soulignons-le, un événement capital pour la biographie du nouveau chantre de Philippe II. Dès ce moment, le musicien ne figurera plus sur les listes de gages et autres documents officiels de la chapelle royale des Philippe d'Espagne, que sous la traduction espagnole du nom véritable qu'il portait en arrivant des Pays-Bas en 1586. Quant à ses compositions, elles seront signées "Matheo Romero", "Maestro Capitán" ou encore "Capitán" tout court. Or, l'identité de personne entre Matthieu Rosmarin, Matheo Romero et Maestro Capitán est indiscutable. Les déclarations que le musicien apporta à l'enquête du docteur Francisco de Neyra en 1624 ne laissent aucun doute sur cette question. L'extrait qui suit, signé de la main du compositeur, le prouve à suffisance tout en établissant définitivement le lieu de sa naissance et ses origines :

"Memoria de los padres y abuelos del Maestro Matheo Romero capellan y maestro de capilla de Su Magestad, para haver de ser admitido por capellan de la real capilla de los Reyes Nuevos sita en la Santa Iglesia de Toledo.

El maestro Matheo Romero, alias Capitán, natural de la ciudad de Lieja en los Paisés Bajos.

Padres

Juan Rosmarin ques lo mismo que Romero y Pascuala Loart:

Abuelos paternos

Juan Rosmarin y Philipa Gransir

Abuelos maternos

Juan Buenem y Maria Buenem. Son todos vecinos y naturales de la ciudad de Lieja en los Estados de Flandes en el pais de Namur (sic)

Matheo Romero

Que nous apprend cette déclaration ? D'abord que Matheo Romero, appelé Capitán, est né à Liège. Son père s'appelait Jean Rosmarin "qui veut dire la même chose que Romero" et sa mère Pascuala Loart. Ensuite, que ses grands parents paternels portaient respectivement les noms de Jean Rosmarin et Philippa Gransir, tandis que ses grands parents maternels s'appelaient Jean Buenem et Marie Buenem. Enfin, tous étaient nés et domiciliés à Liège.

Reste le pseudonyme de "Capitán" Ici encore, différentes dépositions apportées à l'enquête du chapelain de Tolède nous viennent en aide. Plusieurs témoins, en effet, s'accordent à dire que le surnom de "Capitaine" avait été donné au musicien en raison de son habileté et de sa supériorité sur ses compagnons d'études au collège des choraux à Madrid. Au 18e siècle, le compositeur portugais Pedro Vaz Rego ne s'écartait pas de cet avis quand, s'adressant en vers à son collègue espagnol Joseph Torres Martinez Bravo, il faisait l'éloge de l'école de Philippe Rogier en ces termes :

"...cayó la suerte en Mathias  
Rosmarin, que se intitula  
o Romero o Capitán  
porque sobre todos triunfa".

L'auteur de ce poème ne pouvait s'exprimer plus clairement : de tous les disciples de Philippe Rogier, c'est Matthieu Rosmarin qui a été le plus favorisé par le succès, on l'appelait tantôt Romero, tantôt Capitán, à cause de sa supériorité sur tous ses compagnons.

Matthieu Rosmarin naquit donc à Liège, très probablement en 1575, et fut baptisé à l'ancienne église de Notre-Dame-aux-fonts. Cela répondait au vœu de ses parents qui, à l'instar de nombreux bourgeois de la ville, désiraient que leurs enfants fussent baptisés dans cette église parce qu'elle jouissait de certains privilèges. Car ses parents avaient une maison à la paroisse Sainte-Catherine et c'est là que le musicien avait vu le jour. Il perdit son père, Jean Rosmarin, alors qu'il était enfant et avant qu'il ne quitte sa famille pour se rendre au service du roi à Madrid. Sa mère et même ses grands parents maternels vivaient encore à cette époque. Les Rosmarin passaient à Liège pour une famille aisée, ils étaient riches et vivaient de leurs rentes. Certains membres de la famille

occupaient à Liège des fonctions honorables, tel l'oncle du musicien, Jean Buenem, qui était avocat à la cour de Liège. Toute la famille y jouissait d'une grande considération; elle portait des titres de noblesse et possédait des armoiries. Jean Herbart, premier Roi d'Armes de l'Ordre de la Toison d'Or apporte à ce sujet de précieuses indications. Les armoiries du côté paternel se présentaient sur champ d'argent au lion rampant de gueules, couronné et tenant un marteau entre les pattes, lampassé d'or. Celles du côté maternel présentaient un champ coupé d'azur sur lequel se détachait un pélican offrant grande ouverte la poitrine et entouré de ses rejetons tous d'or. Au sommet figurait un heaume surmonté d'un cimier (patte de lion tenant un marteau).

A l'extrême fin du 16<sup>e</sup> siècle, Pascale Loart vint s'établir à Madrid avec son fils qui avait réclamé sa présence. Elle y fut amenée par son autre fils, Hubert, sans doute après le mariage de ce dernier. Quand en 1601 Philippe III décida de fixer sa Cour à Valladolid pour quelques années, Matthieu Rosmarin et sa mère vinrent s'y établir ensemble. A Madrid comme à Valladolid, Pascale Loart fut entretenue par son fils qui la traitait avec beaucoup d'égard.

Pascale Loart mourut à Valladolid. Jean Fostier l'aida dans ses derniers moments et la confessa tandis qu'elle mourait "en grande chrétienne" en présence du Licencié Antonio Martinez Chirinos. Augustin Depont assista avec d'autres personnages officiels à ses funérailles célébrées à la paroisse de San Pedro où elle fut enterrée.

Ainsi donc, le compositeur appelé "El Maestro Capitán" est bel et bien un musicien liégeois. Issu d'une famille de la noblesse liégeoise, il n'a jamais eu aucune attache ni lien de parenté en Espagne. D'autre part, étant donné qu'il quitta son pays natal à l'âge de neuf ans pour ne jamais plus y revenir, on ne voit pas quand Matthieu Rosmarin aurait pu exercer le métier de soldat dans les "torcios" de Philippe II en Flandre. Ses oeuvres portant la plupart du temps la signature de "Matheo Romero", il devait nécessairement apparaître aux yeux des musicologues comme un compositeur espagnol. Cette traduction littérale de son nom d'origine fut la cause principale de tant de confusion.

Nommé chantre à dix-neuf ans, Matthieu Rosmarin servit Philippe II en cette qualité durant quatre années. La Capilla flamenca de la Cour de Madrid connaissait alors, sous la direction du maître Philippe Rogier, son époque de splendeur. Totalisant quelque 50 à 55 membres, elle ne comptait pas moins de 20 chantres, 12 sopranistes, une dizaine de chapelains-chantres, 2 organistes, un maître de latin, etc. et un "teniente" ou vice-maître de chapelle, Adrien Capy. Elle atteignait son plein épanouissement quand, le 29 février 1596, mourut Philippe Rogier, âgé de trente-cinq ans seulement. Dès ce moment, Adrien Capy fut chargé d'assumer les fonctions de maître de chapelle, sans jamais en porter le titre, jusqu'à la mort de Philippe II (septembre 1598). Un des premiers actes officiels

de son successeur fut de pourvoir à la nomination d'un nouveau maître de chapelle. Le choix de Philippe III se porta sur Matthieu Rosmarin. Il fut investi dans ses nouvelles fonctions le 19 octobre 1598. Le même jour, le Tournaisien Géry de Ghersem lui était adjoint comme "lieutenant". Parallèlement, le monarque ordonna la révision des statuts de la chapelle demeurés inchangés depuis leur promulgation par Charles-Quint. C'est le nouvel aumônier, Don Alvaro de Carvajal, qui fut chargé de la rédaction du nouveau règlement. Le 26 décembre, il clôturait les 13 articles visant principalement l'éducation musicale des choraux et le bon ordre à observer dans leur collège. Matthieu Rosmarin, principal responsable du bon fonctionnement de cette institution, fut invité par le notaire Gabriel Lopez de Cesar, en présence de qui l'acte avait été passé, à entériner le document.

Dotée d'un directeur énergique et consolidée dans son organisation, la Capilla flamenca de Philippe III pouvait à présent reprendre ses brillantes activités. Certes, des éléments espagnols étaient venus grossir progressivement ses rangs, mais c'était des compositeurs des Pays-Bas, disciples de Philippe Rogier, qui entretenaient toujours son répertoire. Géry de Ghersem, Jean Dufon, Philippe Dubois, Martin Buset, Nicolas Dupont et le maître de chapelle composaient, pour les besoins du culte, des messes, des motets, des villancicos et, pour les divertissements de la Cour, des chansons françaises et surtout espagnoles.

C'est de cette formation où voisinaient musiciens des Pays-Bas et Espagnols que le souverain s'entoura quand il quitta Madrid avec grand apparat, en 1599, pour s'en aller contracter mariage à Valence avec Marguerite d'Autriche. Pour la première fois, Matthieu Rosmarin participa à cette expédition à la tête de la chapelle royale de Sa Majesté. Le roi rentra à Madrid après la réunion des Cortés à Saragosse au mois de septembre. Il n'y séjourna que quelques mois. Dès 1600, il se remit en route et, itinérant par Ségovie, Avila, Salamanque il décida de se fixer à Valladolid en 1601 pour une période de cinq ans.

Le répit que Philippe III accorda à ses voyages permit à Matthieu Rosmarin de s'adonner plus aisément à l'enrichissement du répertoire de l'institution. Il s'y employa en composant, en outre, une messe à 19 voix et 16 villancicos pour les fêtes de Noël et des Rois qui furent transcrits par le copiste de la chapelle, Claudio de la Sablonara. Estimant sans doute que les gages qu'on lui offrait ne suffisaient pas à son existence, il adressa au monarque, le 5 juillet 1601, une curieuse supplique. Celle-ci n'était autre chose qu'une demande de naturalisation devant lui permettre la jouissance de bénéfices ecclésiastiques en Espagne au même titre que les sujets espagnols. Mais ses démarches restèrent vaines. Est-ce l'attitude négative du souverain qui détermina le suppliant à embrasser la carrière ecclésiastique ? Toujours est-il que, profitant de ce que la Cour s'était stabilisée, Matthieu Rosmarin entreprit des études qui devaient le conduire à la prêtrise le 9 avril 1605, en la chapelle du monastère de Notre-Dame de Grâce à Valladolid. Le même jour, Philippe III le nommait chapelain de la Maison de Bourgogne.

Cette promotion n'empêcha point Romero de se consacrer entièrement à la direction de la chapelle royale, étendant son autorité à la Capilla flamenca et à la Capilla espanola. A partir de ce moment aussi, son influence ne cessa d'augmenter de jour en jour. S'élevant dans la hiérarchie ecclésiastique, tout en s'affirmant comme maître de chapelle et compositeur, il accéda le 9 avril 1608 au titre de "capellan de banco". Ému par tant de zèle, le roi ne pouvait rester insensible aux faveurs que sollicitait son compositeur. Aussi le gratifia-t-il d'une pension d'une valeur de 200 ducats sur les revenus de l'évêché de Pampelune. Philippe III venait d'accorder la dernière faveur à celui qui avait été à la fois son maître de chapelle, son compositeur et son professeur de musique et de langue française.

Mais Matthieu Rosmarin est avant tout le compositeur de Philippe IV. Le musicien avait célébré sa naissance, en 1605, par l'une de ses compositions. Il l'avait connu dans son enfance et, comme pour Philippe III, avait participé à son éducation intellectuelle en lui enseignant le français et la musique. Avant son accession au trône (31 mars 1621), le prince Philippe s'était adonné à l'étude de la vihuela sous la direction du maître liégeois. Ne limitant point son éducation artistique à une connaissance élémentaire de la musique, Matthieu Rosmarin fit découvrir à son élève les secrets de la composition musicale dans laquelle le monarque atteignit bientôt une pratique qui faisait l'émerveillement de ses sujets.

Rien d'étonnant dès lors à ce que Philippe IV prit un soin particulier de la chapelle musicale que lui laissait son père. S'attachant à chacun de ses membres avec un égal intérêt, sa bienveillance allait toutefois se porter principalement sur son chef de file, Matthieu Rosmarin. En 1621, il lui accorda un titre que jamais musicien n'avait obtenu avant lui, celui de greffier de l'Ordre de la Toison d'Or. Le compositeur prêta serment le 6 mai en présence du chancelier de l'Ordre, Antonio del Valle, et du secrétaire d'Etat de la Maison de Bourgogne, Jacobo Maldonado. Si le musicien était gratifié d'une telle récompense, il le devait certes à ses bons services. Mais l'obtention de ce poste lui fut aussi facilitée par les qualités de sa naissance. Dans le but d'acquérir ce titre honorifique, il avait sollicité des autorités de sa ville natale une attestation de son origine noble et de sa naissance à Liège. Elle lui fut délivrée par le greffier de la ville, G. de Fléron, le 26 février 1621.

Ses nouvelles activités amenèrent le compositeur à côtoyer ou à correspondre avec les personnages les plus hauts placés du règne de Philippe IV. Mais c'est avec le roi lui-même que Matthieu Rosmarin entretenait les contacts les plus nombreux. Que ce fût pour discuter avec lui de l'administration de la chapelle, pour apporter au roi un conseil judicieux ou une correction utile à la composition d'un motet, ou encore pour traiter des affaires de l'Ordre, c'étaient là autant d'occasions de développer entre eux les liens d'une amitié vraiment réciproque. Dès ce moment aussi, le compositeur, qui s'était assimilé le caractère espagnol d'une façon étonnante, obtint de son protecteur tout ce qu'il désirait, même les faveurs les plus exceptionnelles. Revenant sur la supplique qu'il avait adressée

à Philippe III en 1601, il sollicita à nouveau l'autorisation de pouvoir jouir de pensions ecclésiastiques réservées, en principe, aux seuls sujets espagnols. Il argua que, vu le nombre d'années passées en territoire espagnol, on pouvait le considérer comme tel et lui accorder les mêmes avantages dont bénéficiaient les musiciens nationaux. La question était à ce point importante qu'elle fut mise à l'ordre du jour d'une séance des Cortés réunis à Madrid en 1623. La requête du musicien fut examinée et, après délibération, il fut entendu, par la voix du secrétaire Raphaël Cornejo, le 6 octobre 1623, que Matthieu Rosmarin aurait gain de cause. Le roi ratifia la décision des Cortés le 8 et la "naturaleza" autorisant le suppliant à jouir de bénéfices ecclésiastiques jusqu'à concurrence de 1.200 ducats annuellement lui fut délivrée le 5 novembre 1623. Le bénéficiaire n'attendait que cela pour se faire nommer par le roi au poste non moins lucratif qu'honorifique de chapelain de la chapelle des Reyes Nuevos de Tolède. Il en fut pourvu par son protecteur moins de quinze jours plus tard.

Mais les chapelains de Tolède ne l'entendirent point ainsi. Pour des raisons de procédure, ils refusèrent cette nomination qui n'avait pas fait l'objet d'une enquête préalable sur les qualités du candidat comme le réclamaient les traditions et les statuts de leur chapelle. Le roi dut s'incliner devant les arguments avancés par le chapitre de Tolède et il fut décidé, après réunion de celui-ci le 7 février 1624, qu'une "Información de genere, moribus et vita" serait dressée par l'un des chapelains des Reyes Nuevos, le docteur Francisco de Neyra. Ce dernier se rendrait expressément à Madrid pour interroger Matthieu Rosmarin et entendre les déclarations de vingt-deux témoins convoqués à cet effet. Il s'y rendit le 15 février et, après avoir entendu la déposition du candidat lui-même, commença immédiatement l'interrogatoire des témoins qui allait se prolonger jusqu'au 27, suivant un questionnaire préétabli. A la suite de cette sévère et minutieuse enquête, Matthieu Rosmarin fut enfin admis parmi les chapelains des Reyes Nuevos de Tolède le 4 mars 1624.

Maestro Capitán n'en poursuivait pas moins ses activités de compositeur à la tête de la chapelle royale de Philippe IV, à l'admiration de tous. Le chantre et chroniqueur du roi, Lasaro Diaz del Valle y de la Puerta, rapporte que le musicien liégeois composait avec énormément de bon goût des villancicos et des "tonos de guitarra". L'audition de ces oeuvres causait chez lui des effets inattendus : chaque fois qu'il exécutait avec ses compagnons les messes, psaumes, motets ou chansons de Matthieu Rosmarin, ses cheveux "se hérissaient d'émotion", tellement la musique en était harmonieuse. Le talent du compositeur n'émerveillait pas que son entourage immédiat. Il suscitait aussi l'admiration des visiteurs de marque, rois ou princes, qui étaient de passage à la Cour de Madrid. Le duc de Neubourg fut l'un de ceux-là quand, en octobre 1624, il fit un séjour à la Cour du souverain espagnol. Il eut tout le loisir d'y entendre les oeuvres de Matthieu Rosmarin et tout porte à croire qu'en quittant Madrid, le 13 mai 1625, il emporta avec lui le chansonnier de Claudio de la Sablonara qui lui était dédié et dans lequel étaient réunies vingt-deux chansons du Compositeur liégeois.

Le Maître "Capitaine" jouait donc à la Cour de Philippe IV un rôle qu'on n'aurait pu souhaiter plus brillant pour un musicien. Ce compositeur laborieux, à qui il arrivait parfois d'avoir quelque querelle avec l'un ou l'autre de ses subordonnés, était aussi exigeant pour lui-même que pour les autres. Claudio de la Sablonara ne déclarait-il pas que son maître l'obligeait au fatigant travail de copiste "de día y de noche" et cela jusqu'à sa mise à la retraite motivée par la cécité qui lui interdisait tout travail ? En vérité, la formation de jeunes élèves qui n'étaient pas toujours des modèles de perfection, exigeait du maître une autorité constante qu'il devait du reste étendre à un personnel de plus en plus nombreux. Parmi celui-ci, la Capilla flamenca avait totalement changé de visage. Les éléments qui la composaient étaient à présent en majeure partie espagnols. Les compositeurs des Pays-Bas qui s'étaient illustrés encore sous Philippe III étaient morts ou s'étaient fixés aux Pays-Bas et les étrangers ne représentaient plus qu'une faible minorité. C'est ainsi qu'on pouvait voir, vers 1630, une chapelle musicale qui fonctionnait toujours pour le roi d'Espagne avec l'étiquette de "flamenca" composée presque exclusivement de musiciens autochtones placés sous la direction d'un éminent musicien liégeois. Par contre, la Capilla española qui, auparavant, avait manifesté un certain retard sur la Capilla flamenca, s'imposait maintenant autant par la qualité de ses chantres que par celle de ses instrumentistes. Toutefois, elle restait dépourvue d'un "maestro de capilla"; cette fonction revenant à Matthieu Rosmarin qui supervisait les deux formations de la "Capilla Real de Su Magestad".

Au faite de sa carrière, la célébrité de Matthieu Rosmarin commençait à déborder largement le cadre du palais royal. Le prestige qui l'entourait et surtout la qualité de ses compositions n'avaient pas échappé à la curiosité du duc Jean de Bragance. Ce prince portugais, futur roi du Portugal, s'employait à faire figurer dans sa bibliothèque les oeuvres des meilleurs compositeurs de son époque, celles des compositeurs des Philippines d'Espagne principalement. Aussi les compositions du maître de chapelle de Philippe IV devinrent-elles bientôt l'objet de ses préférences. Dès 1631, Capitán était en rapport avec le duc de Bragance par l'intermédiaire de João de Mello Carrilho et lui faisait parvenir des oeuvres pour la chapelle musicale de son palais de Vila Viçosa. C'était le début d'une correspondance qui allait se poursuivre pendant plusieurs années, jusqu'à ce que, invité par ce mécène, le compositeur accepte de se rendre à Vila Viçosa. On ne peut douter de l'accueil chaleureux que lui réserva le duc pendant six mois environ. Car son séjour ne se prolongea pas au-delà du mois de juin, si l'on se réfère aux comptes de la maison de Jean de Bragance. Le 24 octobre 1638, Matthieu Rosmarin assistait en tant que greffier de l'Ordre à la collation du collier de la Toison d'Or au fils de Philippe IV, Don Carlos Baltasar. Quelques mois plus tard, le souverain espagnol le chargeait de faire part à Jean de Bragance de son admission dans l'Ordre de Philippe le Bon.

Tout en maintenant ses relations épistolaires avec son protecteur de Vila Viçosa, Maestro Capitán supervisait encore l'institution qu'il avait dirigée pendant plus de trente cinq ans,

mais il n'exerçait plus les fonctions de maître de chapelle. Le 1er janvier 1634, le roi lui avait accordé la "jubilación" qu'il méritait à juste titre après quarante-huit années de service à la Cour de Madrid. Il fut remplacé par l'Espagnol Carlos Patino.

Les rapports entre Matthieu Rosmarin et son successeur ne furent jamais très amicaux. Le caractère absolu du musicien liégeois provoqua à plusieurs reprises de vives algarades entre les deux personnages et celui qui accumulait les torts n'était pas nécessairement Carlos Patino. Quand on saura par ailleurs que tous deux jouissaient de la protection de Philippe IV et de l'estime de Jean IV de Portugal, on pourra sans peine imaginer la rivalité qui les opposait. Désirant se libérer des importantes fonctions que le roi lui avait attribuées en 1621, le musicien demanda de transférer son titre de greffier de l'Ordre de la Toison d'Or à son neveu Baltasar Molinet. La résiliation de ce poste lui fut confirmée par patente royale le 20 août 1641.

A la fin de sa vie, Matthieu Rosmarin allait ajouter un nouveau titre à ceux déjà nombreux qu'il possédait. Le 1er avril 1644, le roi Jean IV de Portugal le nomma chapelain de la Cour de Portugal, lui allouant une pension qui, à sa mort le 10 mai 1647, atteignait la somme de 232.198 maravédis. Décédé à l'âge de soixante-douze ans, le compositeur fut entermé le même jour au couvent des Prémontrés à Madrid.

\* \* \*

Matthieu Rosmarin avait beaucoup composé. Messes, motets, psaumes, magnificat, villancicos en grand nombre, chansons françaises et surtout espagnoles représentent l'essentiel de cette production. Hélas! l'incendie de l'Alcazar de Madrid et le tremblement de terre qui anéantit la bibliothèque de Jean IV de Portugal à Lisbonne privent le musicologue d'une grande partie de ces oeuvres. Cependant, elles connaissaient une telle vogue dans l'Espagne du 17<sup>e</sup> siècle que beaucoup furent transcrites pour les besoins du culte. Aussi les archives musicales de quelques grands sanctuaires espagnols, telles les cathédrales de Valladolid, Saragosse, Ségovie, Palma de Majorque, Cordoue, Valence et le monastère de San Lorenzo de El Escorial encouservent aujourd'hui un bon nombre. Quant aux oeuvres profanes du compositeur, elles nous sont parvenues grâce, principalement, au chansonnier de Claudio de la Sablonara déjà cité. Deux autres chansonniers, celui de la Bibliothèque Casanatense de Rome ainsi que le "Libro de tonos humanos" de la Bibliothèque nationale de Madrid contiennent également quelques chansons de Matthieu Rosmarin.

#### Oeuvres conservées

##### A- Compositions religieuses

###### I - Messes

On observe chez Matthieu Rosmarin deux manières d'aborder la composition de la messe. Il est en cela un fidèle représentant de ces compositeurs de la fin du 16<sup>e</sup> et du début du 17<sup>e</sup> siècles

qui, tout en pratiquant encore la polyphonie avec maîtrise, s'exercent au style baroque naissant. Ainsi, on trouve chez lui des messes à parodie et des messes qui suivent le modèle de la tradition polyphonique où un même thème, tiré du plain-chant, est employé par toutes les parties dans un style contrapunctique. C'est le cas par exemple de la messe (disparue) "Monstra te esse matrem" à 4 voix, construite "sobre un canto chao de Ave Maris Stella", précise le catalogue de Jean IV de Portugal. Mais la présence d'éléments baroques est manifeste dans beaucoup d'entre elles, car plusieurs obéissent à la loi du contraste de la masse sonore ou principe de la polychoralité. Dans ce cas, le nombre de voix employé est de 8 à 10 avec accompagnement de la basse continue. Dès lors, l'essentiel dans cette distribution des voix est de former divers chœurs pour mieux obtenir les effets de clair-obscur dans l'expression musicale et le dialogue des chœurs. Ainsi dans la messe à 9 voix "Bonae voluntatis", un soprano soliste fait face à la masse chorale de deux chœurs à 4 voix; ou encore dans la messe à 5 voix du même nom - et qui est une réduction de la précédente - un soprano soliste est opposé à un chœur à 4 voix avec lequel il dialogue.

N.B. Voir la liste des abréviations des lieux de conservation "in fine", p. 23

1- Messe "Qui habitat", 8 v., 2 chœurs.

Messe parodie construite sur le psaume du même nom de M. Rosmarin. A.M.M.E., n°86-1 (Ch. I: C.A.T.B. et orgue, Ch. II: C.A.T. et orgue + Guiôn<sup>(1)</sup>); A.M.C.S. ex. complet: Ch. I: C.A.T.B. et orgue, ch. II: C.A.T.B. et orgue + Guiôn; ex. incomplet: Ch. II: A.T.B.; A.M.M.M.; A.M.C.Cu; A.M.C.V., n°208, legajo 2.

2- Messe intitulée "Turleman", 8 v., 2 chœurs.

A.M.M.E., n°86-1 (Ch. I: C.A.T.B. et orgue, ch. II: C.A.T. et orgue + Guiôn).

3- Messe à 8 voix, 2 chœurs

A.M.C.Va., casier 14, misas (Ch. I: C.A.B., ch. II: C.A.B. + Guiôn); IBIDEM, casier 19, misas (Ch. I: C.A.T., ch. II: C.A.T.B<sup>A</sup>; A.M.C.V.; A.M.C.B.; A.M.C.L.P.; A.M.C.P.

4- Messe "Bonae voluntatis", 9 v., 3 chœurs

A.M.M.E., n°85-4 (Ch. I: C. solo et orgue, Ch. II: C.A.T.B. et orgue, Ch. III: C.A.T.B. et orgue + Guiôn); A.M.C.C.; A.M.C.Pu.; A.M.C.S.; A.M.C.Z., casier 113; IBIDEM, casier 168; B.C.B., Fonds Pedrell (partitions).

5- Messe "Bonae voluntatis", 5 v., 2 chœurs

A.M.C.Va., casier 14, misas (Ch. I: C. solo et orgue, Ch. II: C.A.T.B.); A.M.C.J.; B.C.B., Ms. M. AA68, p. 825-834 (partitions).

6- Messe "Dolce flamella mia", 5 v.

Messe construite sur le madrigal du même nom de Giovanni Maria Nanini. A.M.C.S.C.

7- Missa ferial, 4 v.

P.D.V.V., Musicais, livro 12 (C.A.T.B.)

(1) Nota. Le terme "Guiôn" (guide) peut désigner a) la basse continue b) une espèce de réduction des voix pour clavier ou pour harpe, ou encore c) un brouillon de partition.

8- Messe à 4 voix.

P.D.V.V., Musicais, livro 12 (C.A.T.B.)

9- Missa breve, 4 v.

A.M.C.R.G., Ms. n<sup>os</sup> 2 et 6.

10- Missa de Requiem, 8 v.

A.M.C.B.

II- Psaumes et cantiques

C'est dans la composition des psaumes que la musique religieuse espagnole du 17<sup>e</sup> siècle apparaît avec toute sa pompe et sa splendeur. Il est exceptionnel de rencontrer un psaume qui ait moins de huit voix, distribuées en plusieurs chœurs. Dans les psaumes, les principes esthétiques du contraste entre les masses sonores et de la fragmentation du texte ressortent avec plus de force encore que dans les messes.

1- Qui habitat, 8v., 2 chœurs

A.M.M.E., n<sup>o</sup>81-1 (Ch.I: C.A.T.B. et orgue, Ch.II: C.A.T.B. et orgue + Guión); A.M.C.S.C.; A.M.C.B.; A.M.C.B.; A.M.C.Se.; A.M.C.L.P.; A.M.C.Va., casier 23 psalmos; B.C.B., Ms M 1168, p.369-376 (partitions) Enregistrement par le Monastère de Montserrat dans Musique chorale à Montserrat (Archiv Produktion, coll. Hispaniae musica, n<sup>o</sup>198.452, 1967).

2- Laudate Dominum omnes gentes, 12 v., 2 chœurs

A.M.M.E., n<sup>o</sup>81-2 (Ch.I: C1.C2.A.B. et orgue, Ch.II: C.A.T.B. et orgue + Guión); A.M.C.Va., casier 23, salmos.

3- Dixit Dominus, 8 v., 2 chœurs

A.M.M.E., n<sup>o</sup>81-3 (Ch.I: C.A.T.B. et orgue, Ch.II: C.A.T.B. et orgue + Guión); A.M.C.Va., casier 23, salmos; A.M.C.Pu.; A.M.C.Bo.

4- Cum invocarem, 8 v., 2 chœurs

A.M.C.Z., casier 168 (Ch.I: C.A.T.B. et orgue, Ch.II: C.A.T.B. et orgue + Guión); A.M.C.B.

5- Magnificat, 8 v., 2 chœurs

A.M.M.E., n<sup>o</sup>81-4 (Ch.I: C.A.T.B. et orgue, Ch.II: C.A.T.B. et orgue + Guión); A.M.C.J.

6- Magnificat del primero tono, 8 v., 2 chœurs

A.M.M.E., n<sup>o</sup>86-4 (Ch.I: C.A.T.B. et orgue, Ch.II: C1, C2, A.T. et orgue + Guión); A.M.C.Va., casier 23, psalmos.

7- Magnificat del ocho tono, 8 v., 2 chœurs

A.M.M.E., n<sup>o</sup>86-5 (Ch.I: C1, C2, A, T. et orgue, Ch.II: C.A.T.B. et orgue + Guión).

8- Laudate Jerusalem, 6v.; Domine Probasti me, 6 v.; Laetatus sum, 8v.

A.M.M.E.

### III- Motets et répons

Le motet a été beaucoup moins cultivé en Espagne à la fin du 16<sup>e</sup> siècle et au 17<sup>e</sup> que précédemment. C'est le genre le moins abondant. En effet, durant le 17<sup>e</sup> siècle, l'importance du motet s'affaiblit au fur et à mesure que s'accroît celle du villancico. Le motet, pièce essentiellement destinée à commémorer une fête liturgique ou celle d'un saint, est peu à peu remplacé par le villancico, car celui-ci a le même but, avec en plus, l'avantage d'employer un texte en langue romane (espagnol ou portugais) et une musique inspirée de l'esprit de la dévotion populaire et remplie d'évocations qui, sans effort, sont appréciées par les fidèles. Les motets que l'on conserve du 17<sup>e</sup> siècle sont écrits généralement de 4 à 8 voix et sur un cantus firmus.

#### 1- Domine quando veneris, 4 v.

A.M.C.B. (C.A.T.B.). Motet transcrit et mis en partition par Don Arciniega, ex-maître de chapelle de la cathédrale del Pilar à Saragosse. Il faisait partie de ses archives personnelles en 1960.

#### 2- Libera me Domine, 8 v., 2 chœurs.

Publié par H.Eslava, op.cit., Madrid, à partir de 1869, p.101 (Ch.I:C1.C2.A.T., Ch.II:C.A.T.B. + Guión).

#### 3- Miserere mei quoniam infirmus, 4 v.

A.M.M.M., versos de difuntos (C1, C2.A.T. + Guión)

#### 4- Attolite portas, 8 v., 2 chœurs.

A.M.P.V. (Ch.I:C.A.T.B. et orgue, Ch.II:C.A.T.B. et orgue+Guión)

#### 5- Señor mio Jesucristo, 4 v.

B.C.B., Fonds Pedrell, N.788 bis, f. 97r-98v (C1.C2.C3.T., partitions)

#### 6- O beatum Apostolum, 8 v., 2 violons, hautbois et basse

A.M.C.S.C.

#### 7- O Crux, à 8 v., 2 violons, hautbois et basse

A.M.C.S.C.

#### 8- Salve Regina, 8 v. et basse continue

A.M.C.B.

#### 9- Ecce sacerdos

A.M.C.Cu.

### IV - Villancicos

A l'origine, le villancico était une composition poético-musicale en langue vulgaire, composée et chantée par le peuple et semblable dans sa forme au virelai (par ex.: les Cantigas de Santa Maria). Au 16<sup>e</sup> siècle, il est devenu, en Espagne, une des formes musicales par excellence dont se sont servi les compositeurs pour la chanson polyphonique profane (par ex.: le Cancionero musical de Palaccio). Durant le 16<sup>e</sup> siècle, on a pris

l'habitude de chanter à l'église des villancicos sur des textes profanes d'un contenu religieux. Ils étaient exécutés principalement aux fêtes de Noël et des Rois, en style polyphonique. Suite à des abus qui avaient fait du sanctuaire "un auditorio de comedias", ils furent interdits par Philippe II dans sa chapelle royale en 1596, mais rétablis par Philippe IV.

Au 17<sup>e</sup> siècle, lorsqu'une pièce est qualifiée de "villancico", elle est toujours de caractère religieux. Les pièces qui, musicalement, sont des villancicos mais qui ont un texte profane sont appelés "tonos humanos" (en opposition aux villancicos ou "tonos a la divino"). Les villancicos du 17<sup>e</sup> siècle sont écrits de 1 à 12 voix. Comparés aux psaumes et aux messes, la polychoralité y perd de son importance tandis qu'ils acquirent la monodie et le duo accompagné. Les schémas les plus fréquents sont : A(refrain) B(couplet) A(refrain)

ou A(refrain) B(couplet) A(refrain) C(couplet) A(refrain)

1- Dios suspended, 4 v.

A.M.M.E., n°86-16 (disparu, selon R.A. Pelinski, op.cit., 1971(54))

2- Quiero y no se lo que quiero, 4 v.

B.C.B., Fonds Pedrell, M.788 bis, f°79r-82r (C.A.T.B.+Guión)

3- Yo quiero bien, 4 v.

A.M.C.Z., casier 168 (C1.C2.A.B.+Guión); Archives personnelles de Don Arciniega à Saragosse, Quaderno 9, p.13 (partitions); B.C.B., Fonds Pedrell, M.788 bis, fol.95r-96v (partitions)

4- Pastor a los campos, 2 v.

Arch. personnelles de Don Arciniega, Saragosse, Quaderno 11-20 p.18 (C.B.)

B- Compositions profanes

I- Cancionero de Claudio de la Sablonara

Conservé à Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus., Ms. E.200; à Madrid, Biblioteca Nacional, M.1263, copie par F.A. Barbieri.

Ce chansonnier est pour la musique exécutée à la Cour de Philippe III et de Philippe IV ce que représente le Cancionero Musical de Palacio composé entre 1460 et 1510 à la Cour des Rois Catholiques. Claudio de la Sablonara, le copiste de la chapelle royale de Madrid sous Philippe IV qui l'a composé entre 1625 et 1636, déclare y avoir recueilli les œuvres les meilleures et les plus significatives qui étaient interprétées durant le premier quart du 17<sup>e</sup> siècle à la Cour de Madrid. Outre 22 chansons de M. Rosmarin, il contient des œuvres de Juan de Torres, Manuel Machado, Gabriel Díaz, Pujol, Miguel de Arizo, Palomares, Diego Gómez, Alvaro de la Ríos et Juan Bals de Castro.

Une transcription complète de ce chansonnier a été publiée à Madrid en 1916 par J. Aroca (voir bibliographie). F. Pedrell, en 1922 (voir bibliographie), J. Bal en 1935 (voir bibliographie)

et Miguel Querol Gavalda en 1970 (voir bibliographie) ont chacun publié plusieurs pièces du recueil. Une étude très fouillée, accompagnée de la transcription de 16 pièces, en a été faite en 1971 par R.A. Pelinski (voir bibliographie). Notons enfin qu'un dizaine de chansons de M. Rosmarin ont été retranscrites par J. Quitin qui nous en propose trois dans le Supplément musical du présent Bulletin de la S.Lg.M.

### Romances

La romance est sans aucun doute le genre littéraire et musical le plus représentatif du génie espagnol, celui qui compte le plus de siècles d'existence et qui a été le plus cultivé par les savants et les hommes du peuple. Né au 14<sup>e</sup> siècle, il dure encore jusqu'à nos jours.

Dans la romance du 17<sup>e</sup> siècle, le refrain est toujours beaucoup plus mouvementé que le reste. La musique correspond à une strophe de quatre vers, mais le refrain est toujours dans un autre caractère et change souvent de mesure; par ex., si le chant de la strophe est en binaire, le refrain sera en ternaire et toujours dans un autre esprit. Le contraste est permanent.

#### 1- Aquella hermosa aldeana, 4 v.

Figure aussi dans le chansonnier dit de Coimbra (Biblioteca de la Universidad, MM 226, f<sup>o</sup> 8v-9v) composé vraisemblablement vers 1642-1643. Publié par J. Aroca, op. cit., Madrid 1916, p. 4-8; F. Pedrell, op. cit., vol. III, 1922, p. 193. Transcription ms. J. Quitin.

#### 2- Entre dos mansos arroyos, 4 v.

Publié par J. Aroca, op. cit., Madrid 1916, p. 13-16; J. Bal, op. cit., Madrid 1935, p. 7; Miguel Querol Gavalda, op. cit., Barcelona, 1970, Parte musical, n<sup>o</sup> 41, p. 61. Transcription ms. J. Quitin. Enregistrement par la chorale Sant-Jordi de Barcelone, direction O. Martorell, sous le titre "Cantos de España sagrados y profanos" (Discoteca A.P.G. Compagnie internationale du disque, n<sup>o</sup> 263.617.30 (33), 1957).

#### 3- Digamos un poco bien, 4 v.

Publié par J. Aroca, op. cit., Madrid, 1916, p. 17-21. Transcription J. Quitin dans le Supplément musical du présent Bulletin n<sup>o</sup> 41.

#### 4- Caiase de un espino, 4 v.

Publié par J. Aroca, op. cit., Madrid, 1916, p. 28-32; R.A. Pelinski, op. cit., Tutzing, 1971, p. 209.

#### 5- Mirando las claras aguas, 4 v.

Publié par J. Aroca, op. cit., Madrid, 1916, p. 44-48.

#### 6- Ricos de galas y flores, 4 v.

Publié par J. Aroca, op. cit., Madrid, 1916, p. 65-68.

#### 7- Fatiguada manecilla, à 4 v.

Publié par J. Aroca, op. cit., Madrid, 1916, p. 145-150; R.A. Pelinski, op. cit., Tutzing, 1971, p. 282.

#### 8- Jacinta de los cielos, 4 v.

Publié par J. Aroca, op. cit., Madrid, 1916, p. 161-164.

9- Hermosas y enojadas, 4 v.

Publié par J.Aroca, op.cit., Madrid, 1916, p.221-224. Enregistrement dans "Musica barroca española" (coll. Das Alte Werk, disque Telefunken-Decca, n°6.42156 AW, 1976)

Canciones

1- En est invierno frio, 3 v.

Publié par J.Aroca, op.cit., p.155-158; R.A.Pelinski, op.cit., Tutzing, 1971, p.289. Transcription ms.par J.Quitin.

2- Escucha o claro Enares, 3 v.

Publié par J.Aroca, op.cit., Madrid, 1916, p.196-198.

3- En uba playa amena, 3 v.

Publié par J.Aroca, op.cit., Madrid, 1916, p.254-256; J.Bal, op.cit., Madrid, 1935, p.32.

Folias

La "Folia" - littéralement "Folie" - était à l'origine une danse bruyante, de rythme endiablé, originaire du Portugal ou des Canaries. Il s'agit ici de "Folies" vocales de rythme ternaire rapide.

1- A la dulce risa del alva, 4 v.

Publié par : J.Aroca, op.cit., Madrid, 1916, p.1-4; R.A.Pelinski, op.cit., Tutzing, 1971, p.294; J.Quitin, Société liégeoise de Musicologie, Supplément musical au Bulletin n°29 (avril 1980) "Trois oeuvres de compositeurs liégeois de la première moitié du 17e s." Enregistrement par l'ensemble HESPERION XX, direction Jordi Savall dans "Canciones y danzas de España. Lieder und Tänze des Cervantés-Zeit, 1547-1616" (Disque EMI, coll.Réflexe, n°063-30939, (1977)

2- Romerico florido, 2 v.

Publié par : J.Aroca, op.cit., Madrid 1916, p.284-286; R.A.Pelinski, op.cit., Tutzing, 1971, p.303; J.Quitin, voir supplément musical au présent Bulletin de la SLM. Enregistrement par l'ensemble polyphonique de Barcelone, dir. Miguel Querol Gavalda dans "La musique espagnole choisie par Cervantes, oeuvres vocales et instrumentales des XVe, XVIe et XVIIe siècles" (Disque CYCNUS, n°230 CM 030, 1965); enregistrement dans "Musica barroca española" (coll.Das Alte Werk, disque Telefunken-Decca, n°6.42 156 AW, 1976)

Seguidillas

La "Seguidilla" est un genre littéraire dont la forme de quatre vers alternés de 7 et 5 syllabes implique une musique correspondante, de rythme ternaire rapide. Actuellement, danse populaire espagnole.

1- Bullicioso y claro arroyuelo, 2 v.

Publié par J.Aroca, op. cit., Madrid, 1916, p.263-265. Transcription par J.Quitin, voir le Supplément musical du présent Bulletin de la Société liégeoise de Musicologie.

### Novenas

"Novena" et "Decima" (dizain) sont des chansons enjouées et pleines de charme sur des poèmes respectivement de 9 et 10 vers.

1- O si bolasen las horas, 2 v.

Publié par J.Aroca, op.cit., Madrid, 1916, p.276-277. Transcription manuscrite par J.Quitin.

2- No me tires flechas, à 2 v.

Publié par : J.Aroca, op.cit. Madrid, 1916, p.279-281; R.A.Pelinski, op.cit., Tutzing, 1971, p.312.

### Decimas

1- A Quien contaré mis quejas, 2 v.

Publié par J.Aroca, op.cit., Madrid, 1916, p.268-269 ; F.Pedrell, op.cit., vol.III, 1922, p.197 ; J.Bal, op.cit., Madrid, 1935, p.50; Miguel Querol Gavalda, op.cit., Barcelona, 1970, Parte musical, n°45, p.72.

### Autres pièces

1- Cura que en la vecindad, 3 v.

Figure aussi dans le chansonnier de la Biblioteca Casanatense de Rome (Ms.5437, p.68-69). Publié par : J.Aroca, op.cit., Madrid, 1916, p.172-175; R.A.Pelinski, op.cit., Tutzing, 1971, p.317.

2- Ay que me muero de celos, 3 v.

Publié par J.Aroca, op.cit., Madrid, 1916, p.193-195; transcription manuscrite par J.Quitin.

3- No vayas Gil al sotillo, 3 v.

Publié par J.Aroca, op.cit., Madrid, 1916, p.242-245. Transcription par J.Quitin dans le Supplément musical ci-joint.

4- Punalitos dorados, 3 v.

Publié par J.Aroca, op.cit., Madrid, 1916, p.272-274 .

## II- Le chansonnier de la Biblioteca Casanatense de Rome (Ms.5437)

Ce chansonnier, étudié par Charles V.Aubrun sous le titre "Chansonniers musicaux espagnole du XVIIe siècle" (Bulletin hispanique, Bordeaux, 1949-1950, p.269-289), contient, à côté d'oeuvres de Juan Pujol, Juan Aranes, Ignacio Mur et Manuel Machado, six chansons de Matthieu Rosmarin.

1- La heridas de Medoro, romance à 3 v.; fol.29v-30r.

2- Volaras pensamiento mio, letra à 3 v.; fol.30v-31r.

Publié par M.Querol Gavalda, op.cit., Barcelona, 1970, Parte musical, n°15, p.18.

3- Cura que en la vecindad, letra à 3 v.; fol.33v-34r.

Figure aussi dans le cancionero de Claudio de la Sablonara.

- 4- Guarda corderos zagala, romance à 3 v.; fol.34v-35r.
- 5- Van y vienen la olas, letra à 2 v.; fol.35v-36r.
- 6- Corrazón donde estuvistes, letra à 3 v., fol.36v-38r.

III- Libro de tonos humanos (Madrid, Bibl. Nacional, #.1262)

Ce manuscrit, copié par Diego Pizzaro et portant comme date finale le 3 septembre 1655, constitue un véritable panorama de la musique espagnole de la 1<sup>e</sup> moitié du 17<sup>e</sup> siècle. Outre trois chansons de Matthieu Rosmarin, il contient des compositions de Carlos Patiño, M. Machado, Manuel Correa, Bernardo Murillo, Felipe de la Cruz, Francisco Navarro, Antonio de la Vieira, etc. Il s'agit en général de romances à quatre voix.

- 1- A donde vas zagala, à 4 v.; fol.137v-138r.  
Publié par : F. Pedrell, op.cit., vol.III, varios, La Coruña, 1897, p.28 ; M. Querol Gavalda, op.cit., Barcelona, 1970, Parte Musical, n°51, p.86.
- 2- O Quien pudiera vengarse, à 2 v.; fol.153v-154r.  
Publié par M. Querol Gavalda, op.cit., Barcelona, 1970. Parte musical, n°52, p.90.
- 3- Percador que das al mar, à 4 v.; fol.192v-193r.  
Publié par M. Querol-Gavalda, op.cit., Barcelona, 1970, Parte musical, n°57, p.100.

IV- New York, The Hispanic Society of America.

Ms. MC.380.824 a.

Cette institution possède une collection de cahiers contenant des chansons et des villancicos de différents auteurs des 16<sup>e</sup>, 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles réunis par Federico Olmeda. On y trouve les oeuvres des principaux compositeurs du 17<sup>e</sup> siècle espagnol: Cristobal Galán, José Marin, Juan del Vado, Carlos Patiño, Jeronimo de la Torre et, bien sûr, Maestro Capitán.

Oeuvres disparues

Les titres des oeuvres disparues de Matthieu Rosmarin nous sont connus essentiellement par le catalogue de la bibliothèque du roi Jean IV de Portugal, publié une première fois par Paul Craesbeck à Lisbonne en 1649, et réédité par Joaquim de Vasconcellos en 1874 (voir bibliographie). Une liste de ces oeuvres a été publiée également par P. Becquart (op.cit., Bruxelles, 1967, p.190-194).

Parmi les compositions religieuses, on relève 15 Messes à 4, 5, 6, 8 et 10 voix, dont 6 Messes parodies; 4 répons; 3 motets à 6, 8 et 10 voix; 4 Antiennes à 4 et 8 voix; 8 Psaumes à 8, 9, 12 et 13 voix; 53 Villancicos à 4, 5, 6, 7, 8, 10 et 12 voix.

Parmi les compositions profanes, 4 chansons à 4, 5 et 6 voix, dont 2 chansons françaises, 1 espagnole et 1 italienne.

A l'heure actuelle, il ne nous est pas permis d'émettre une opinion définitive sur la valeur esthétique de l'oeuvre de Matheo Romero. La quantité d'oeuvres disparues à tout jamais, et les quelques autres dont il ne subsiste parfois que des fragments, privent le musicologue des arguments essentiels d'ordre stylistique pour établir son jugement. Tout au plus peut-on apporter quelques réflexions qui se dégagent à l'examen rapide d'une soixantaine d'oeuvres conservées.

Comme on a pu le constater en parcourant les titres des compositions de Matheo Romero, l'oeuvre du compositeur est surtout religieuse. Les messes, psaumes, magnificat, motets, etc. atteignent, dans le catalogue de la bibliothèque de Jean IV de Portugal, un nombre bien supérieur à celui des oeuvres profanes. C'est que la composition d'une messe, au début du 17<sup>e</sup> siècle, était encore considérée comme une grande entreprise à laquelle pouvait aspirer le génie du musicien. Mais, à l'encontre du style pratiqué par les polyphonistes du 16<sup>e</sup> siècle, la notion de l'accord, la découverte des fonctions tonales, les formules de transition et de modulation se dégagent maintenant de l'ancienne polyphonie. L'Italie avait créé la basse continue et les musiciens se servaient de ce procédé pour assurer la stabilité de l'architecture sonore où l'élément mélodique devenait prépondérant. En Espagne, bien qu'ils aient suivi ce mouvement italien avec une certaine hésitation, les compositeurs n'étaient pas restés étrangers à cet art. Peut-être Victoria lui-même avait-il donné une impulsion à la pratique de la basse continue en publiant à Madrid, en 1600, son recueil de messes, magnificat, motets, psaumes et "alia quam plurima" comprenant une partie d'orgue accompagnant les voix. Que Matheo Romero se soit penché sur les oeuvres du compositeur résidant à Madrid depuis 1596, c'est presque certain. Qu'il ait eu des contacts avec lui alors qu'il était organiste au couvent de las Descalzas, où il devait mourir le 27 août 1611, c'est probable, bien que le musicien n'y fasse aucune allusion. Il n'en reste pas moins vrai que son maître, Philippe Rogier, l'avait déjà initié au nouveau style. En effet, celui-ci n'avait-il pas pratiqué parfois la basse continue ? Pour le reste, Matheo Romero n'ignorait pas la manière italienne et avait composé une messe à 5 voix "Dolce fiamella mia" dont le thème était emprunté à un madrigal de Giovanni Maria Nanini (v. 1540-1607); une autre, "Jubilate Deo" à 10 voix, était inspirée des "Concerti" d'Andrea Gabrieli (v. 1520-1586). Des exemples de ce style apparaissent dans les messes conservées en copies manuscrites. Presque toutes utilisent la basse continue, tandis que des passages en homophonie sont fréquents (par exemple le "Gloria" de la messe "Binae voluntatis"). Le traitement en deux ou trois chœurs qui dialoguent est un procédé caractérisant chacune de ces oeuvres, tel ce "Libera me" où l'écriture verticale est dominante. La musique y souligne admirablement le texte, atteignant sur les mots "Et timeo" une expression intense.

Pourtant, le style polyphonique n'est pas totalement oublié et le procédé de l'imitation, qui avait dominé au siècle précédent, est encore pratiqué. Plusieurs messes de Matheo Romero qui figuraient dans la bibliothèque de Jean IV de Portugal étaient

bâties sur des chansons ou des motets polyphoniques. La messe à 4 voix "Ave Virgo Cecilia Beata" et celle, à 6 voix, "Reges terrae" étaient construites sur les motets du même nom de Pierre de Manchicourt. Celle de la "Batalha" sur la célèbre chanson de "La bataille de Marignan" de Clément Janequin et celle, à 8 voix, "Le jour laiment et laymé" sur la chanson polyphonique non moins célèbre de Roland de Lassus. Enfin, la chanson "Veu que vostre amour" de Philippe Rogar avait servi à Romero pour la composition d'une messe à 6 voix.

La musique profane du compositeur est plus résolument orientée vers le style concertant. Celui-ci apparaît à l'examen des romances et des chansons de Matthieu Rosmarin réunies dans le chansonnier de Claudio de la Sablonara. Les romances, où sont juxtaposés le style du "romance" proprement dit et celui du villancico traditionnel, sont d'un caractère essentiellement populaire. Dans la plupart, la "copla" est énoncée par la voix supérieure seulement, ce qui permet de supposer que, dans ces passages d'une stricte homophonie, le soliste était accompagné d'un instrument, harpe, vihuela, guitare, clavecin.

Dans les chansons, Rosmarin apparaît comme un musicien qui a su admirablement s'adapter à un genre qui était avant tout espagnol. Cette assimilation au tempérament national éclate qu'on grand jour dans le traitement des seguidillas et des folias. Ainsi la folia "A la dulce risa del alba", à 4 voix et "Romerico florido" à 2 voix suffisent à elles seules à montrer l'habileté du compositeur dans l'art de manier un genre avec lequel il s'était parfaitement familiarisé. Ce qui préoccupe visiblement le musicien, ce n'est plus l'habileté technique consistant à traiter avec une égale importance plusieurs voix à la fois, mais la confection d'une seule mélodie confiée à la voix supérieure. Dans ce cas, les autres voix se contentent de la soutenir de leurs accords ponctués par un instrument. Car ce répertoire s'exécutait sans aucun doute avec accompagnement instrumental.

Vue sous cet angle, la musique profane de Rosmarin cherche à être expressive avant tout. Jesús Aroca ne voit pas autrement les choses quand il affirme: "Matheo Romero possède une incomparable technique qui, alliée à une parfaite notion du rythme, lui permet la découverte de ces belles périodes musicales qu'il sait varier au point de ne pouvoir se dégager totalement de la pratique de l'imitation. Nous trouvons chez lui deux qualités essentielles: nouveauté dans les idées et originalité de la mélodie. Toutes deux représentent un pas gigantesque accompli dans la nature même et l'objet de l'art musical dans son essence la plus pure, l'expression". Quant à Miguel Querol, il déclare pour sa part: "La musique profane de Matheo Romero présente une incontestable originalité, de la fraîcheur, de la grâce et une saveur tout espagnole évidente. Le duo "A quien contaré mis quejas" est en quelque sorte une chanson folklorique pleine de charme, mais inventée par un compositeur savant tout imprégné de l'esprit hispanique".

A la lumière de ces réflexions, peut-être est-il permis de penser que, s'il ne fut pas le premier à introduire en Espagne la pratique du nouveau style, Romero fut un des principaux artisans de ce mouvement. Se situant à une époque charnière entre l'art finissant de la Renaissance dont il est un des derniers représentants en Espagne, et l'exubérance du Baroque espagnol dont il est un des premiers acteurs, son influence sur ses contemporains fut certaine et profonde. Maître de Philippe III et de Philippe IV, il avait dispensé son enseignement à Carlos Patiño. Ce "manchego" avait écrit une messe à 12 voix sur le psaume "Laudate Dominum omnes gentes" de Capitán. Le célèbre compositeur portugais Frei Manuel Cardoso (1571-1650) avait eu des contacts avec Romero à Madrid en 1631 et Diego de Pohtac s'était formé à ses préceptes. Quant au bachelier en théologie, l'Espagnol Gaspar Sanz, il se réclamait encore de lui dans l'introduction de son traité sur la guitare paru en 1674.

L'oeuvre du compositeur suscitait d'ailleurs l'admiration de tous ses contemporains. Nous avons fait allusion déjà aux déclarations élogieuses de Lazaro Diaz del Valle. Un autre, Juan Espina, disait qu'il ne connaissait personne au monde, pas même en Espagne et en Italie, capable comme Matheo Romero de l'accompagner alors qu'il chantait.

Les poètes et les dramaturges du grand siècle espagnol savaient à l'occasion mettre en relief les mérites de Maestro Capitán. Ainsi le nouvelliste Salas Barbadillo qui, en 1621, dans "El Sagaz Estacio", insistait sur tout ce que la guitare espagnole devait à Mathieu Rosmarin qualifié de "maître des muses" et d'"esprit divin". A cet hommage littéraire se joint celui, non moins élogieux, du dramaturge Lopez de Vega Carpio qui avait écrit les poèmes de plusieurs chansons du compositeur. Faisant honneur de "l'art divin" de la musique dans sa comédie "El caballero de Illescas" (1620), l'auteur citait Capitán Romero parmi les noms les plus illustres de cet art à côté de son maître Philippe Rogier.

Des théoriciens de la musique, au 17<sup>e</sup> siècle, se sont maintes fois référés à l'art de Romero. Dès le début du siècle, Cerone le citait dans son "Melopeco" parmi les musiciens les plus célèbres de son époque. Pourtant, le compositeur était loin d'avoir atteint, à ce moment, la célébrité qu'il devait connaître sous Philippe IV. Maestro Capitán était à ce point apprécié par Jean IV de Portugal que celui-ci offrait n'importe quel prix pour entrer en possession de ses manuscrits. En connaisseur et en technicien de la musique, il était normal que le roi exprimât ses vues sur l'art du compositeur. Il le fit dans la "Difesa della musica moderna", prenant à témoin les oeuvres de Matheo Romero pour prouver que la musique de son temps pouvait émouvoir autant que l'ancienne si le compositeur s'efforçait d'adapter soigneusement la musique au texte. João Alvarez Frouvo se référait lui aussi, au milieu du 17<sup>e</sup> siècle, à Matheo Romero. Le bibliothécaire du monarque portugais ne comprenait pas pourquoi tant de musiciens n'acceptaient pas la quarte comme consonance, alors que les plus grands compositeurs l'avaient pratiquée; il citait, à l'appui de sa thèse, le Christe de la messe "Que razão podeis vos tener" de Matheus Romeiro alias Capitán.

Une dizaine d'années plus tard, Andrés Lorente recommandait chaleureusement aux compositeurs d'oeuvres à 5,6,7,8 voix et davantage, traitées en plusieurs chœurs, d'étudier les messes, psaumes, motets et villancicos de Maestro Capitán.

Il n'était pas rare, au 18e siècle, de voir encore les théoriciens invoquer le nom du compositeur. Ainsi, les polémiques qui s'étaient élevées autour de la messe à 5 voix intitulée "Missa Scala Aretina" avaient incité son auteur, Francisco Valls, à se défendre contre l'un de ses interlocuteurs, Francisco Zacarias Juan, en fondant ses arguments sur l'autorité indiscutable de Matheo Romero, avec exemples musicaux à l'appui. C'est à ce même musicien "d'une haute intelligence et que tous devaient vénérer" que Pedro Vaz Rego adressait, nous l'avons vu, les sentiments les plus élogieux dans le poème qu'il dédiait à Don Joseph de Torrès. Enfin, en 1792, il se trouvait encore un théoricien anonyme qui, dans un ouvrage resté manuscrit, conseillait vivement aux débutants désireux de se parfaire dans l'art du "canto de órgano" de s'inspirer des modèles de Romero.

Le compositeur liégeois dont nous venons de retracer la carrière peut-il être considéré comme un grand musicien ? Nous le croyons, pour son époque et dans l'Espagne de son temps; Felipe Pedrell est plus catégorique encore quand, ne ménageant point son enthousiasme pour le compositeur, il le qualifié de musicien d'un mérite extraordinaire, ce compositeur fécond et de génie innovateur. Il est certain qu'aucun musicien du grand siècle d'or espagnol n'a connu la popularité qui entoura le nom de "Maestro Capitán" pendant ses quelque soixante années passées à la Cour des rois d'Espagne. Les copies d'oeuvres religieuses du compositeur, conservées aujourd'hui encore dans maints sanctuaires espagnols, en font foi. Que ce musicien liégeois se soit assimilé jusqu'à la perfection le tempérament espagnol, quoi de plus naturel pour un artiste qui, depuis l'âge de neuf ans, avait quitté son pays et abandonné ses coutumes. Matheo Romero avait su accumuler les titres : maître de chapelle et professeur de Philippe III et de Philippe IV, chapelain et maître de la musique de la Chambre du roi, chapelain des Reyes Nuevos de Tolède et de la Couronne de Portugal, greffier de l'Ordre de la Toison d'Or et protégé du duc de Bragança, nul musicien de son siècle n'avait pu prétendre à tant d'honneurs. Ultime disciple de Philippe Rogier, il fut le représentant le plus illustre de cette célèbre et unique école de compositeurs des Pays-Bas que le maître de chapelle de Philippe II avait fondée dans la péninsule. Mieux que l'ad-  
vement, il en est le couronnement.

\* \* \*

### Bibliographie

ANGLES(H.) y PRNA(J.). Diccionario de la Música Labor, II, Barcelona, 1954.

AROCA(J.). Cancionero musical y poético del siglo XVII, recogido por Claudio de la Sablonara. Madrid, 1916.

BAL(J.). Treinta canciones de Lope de Vega, Madrid, 1935.

BECQUART(P.). Matheo Romero ou Matthieu Rosmarin (1575-1647), maître de chapelle et compositeur de Philippe III et Philippe IV, greffier de l'Ordre de la Toison d'Or, in Archives, Bibliothèques et Musées de Belgique, XXXIV, 1-2 (1963), p. 11-47.

IDEM. Musiciens néerlandais à la Cour de Madrid. Philippe Rogier et son école (1560-1647). Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1967, p. 143-208.

IDEM. Au sujet de Matheo Romero (Rosmarin). Les notes biographiques de Barbieri de la Bibliothèque Nationale à Madrid, in Anuario musical, XXV (1970), p. 97-103.

ESLAVA(H.). Lira Sacro-hispana, siglo XVII, 1 série, Madrid (à partir de 1869)

MITJANA (R.). Comentarios y apostillas al "Cancionero pétrico y musical del siglo XVII", recogido por Claudio de la Sablonara y publicado por D. Jesús Aroca, in Revista de Filología Española, VI (1919), p. 14-56, 233-267.

PEDRELL(F.). Teatro lírico español anterior al siglo XIX, vol. III. Varios, La Coruna, 1897.

IDEM. Cancionero musical popular español, 2a edición, vol. III, 1922.

PELINSKI (R.A.). Die weltliche Vokalmusik Spaniens am Anfang des 17. Jahrhunderts. Der Cancionero Claudio de la Sablonara. Tutzing, Hans Schneider, 1971 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 20).

QUEROL GAVALDA (M.). La producción musical del compositor Mateo Romero (1575-1647), in Renaissance-Muziek 1400-1600, Leuven, 1969 (Musicologica Lovaniensia), p. 215-222.

IDEM. Musica barroca española, vol. I, Polifonía profana Cancioneros españoles del siglo XVII). Barcelona, 1970 (Monumentos de la música española, XXXII).

VASCONCELLOS (J. de). Primeira parte do index da livraria de música do muyto alto e poderoso Rey Dom Joao O IV Nosso Senhor. Por ordem de Sua Mag. por Paulo Craesbeck, anno de 1649. (Réédition par J. de Vasconcellos, Porto, 1874)

#### Principales sources manuscrites

Madrid. Archivo General del Palacio, legajo 1135.

Madrid. Biblioteca Nacional, Fondo Barbieri, Ms. 14069.

Simancas. Archivo General, Cámara de Castilla, Memoriales.

Simancas. Archivo General, Patronato eclesiástico, Secretaria.

Simancas. Archivo General, Secretaría de Estado, Negociaciones de Flandes, Minutas y negocios de partes.

Toledo. Archivo de la capilla de los Reyes Nuevos, Informaciones de muy illustres señores capellanes, legajo V, Expedientes, año de 1623 al 1633. Document intitulé "El señor Matheo Romero, año de 1624. Información de genere, moribus et vita por la capilla real de los Reyes Nuevos de Toledo para la capellania proveida en el Maestro Matheo Romero...".

Abréviations

- A.M.C.B.=Archivo musical de la catedral,Burgos.
- A.M.C.Bo = Archivo musical de la catedral,Bogota(Colombie)
- A.M.C.C. = " " " " " ,Cordoba.
- A.M.C.Cu.= " " " " " ;Cuenca.
- A.M.C.J. = " " " " " ,Jaca.
- A.M.C.L.P.= " " " " " ,Las Palmas(Canaries)
- A.M.C.P. = " " " " " ,Pamplona.
- A.M.C.Pu= " " " " " ,Puebla(Mexique)
- A.M.C.R.G.= " " " " " Capilla Real ,Granada.
- A.M.C.S. = " " " " " catedral, Segovia.
- A.M.C.Se.= " " " " " , Segorbe.
- A.M.C.S.C.= " " " " " ,Santiago de Compostela.
- A.M.C.V. = " " " " " , Valencia.
- A.M.C.Va.= " " " " " , Valladolid.
- A.M.C.Z. = " " " " " , Zaragoza.
- A.M.M.E. = " " del Real monasterio (de San Loren-  
zo), El Escorial.
- A.M.M.M. = Archivo musical del Monasterio,Montserrat.
- A.M.P.V. = " " " Patriarca, Valencia.
- B.C.B. = Biblioteca Central, Barcelona.
- P.D.V.V. = Paço Ducal, Vila Viçosa.

Notre supplément musical.

Trois pièces de Matheo Romero extraites du"Concionero"  
de Claudio de la Sablonara. München,Staatsbibliothek.

Nous avons déjà présenté à nos membres une "folia" à 4  
voix "A la dulce risa del alva" de Matthieu Rosmarin (1).  
Les trois pièces (2) que nous transcrivons ici leur permettront  
de se faire une idée plus précise du style de ces "canciones"(3)

Comme l'indique M.Becquart (voir ci-dessus p.19,20), ces  
pièces postulent un accompagnement qui, très probablement,  
était improvisé. Pensons au rôle probable de Matheo Romero dans  
la diffusion en Espagne de la basse continue (p.18), au talent  
qu'il déploie sur la vihuela (p.6), à son efficacité pédago-  
gique - qui embrasse aussi la composition-(p.5,6,8) et à l'avis  
d'un chanteur contemporain(p.20, 2e paragraphe). Nous avons  
laissé à nos membres le plaisir de réaliser cet accompane-  
ment , mais nous serions heureux de publier leurs réalisations  
- au clavecin ou, de préférence, à la guitare - dans notre  
prochain Bulletin.

Comme d'habitude, notre transcription a été réalisée  
"au tactus". Le signe mensural  donné par le manuscrit  
a été interprété comme une "sesquialtera prolationis"   
avec la semi-brève  = 1 tactus. On obtient donc l'équivalence:

