

# L'essor et le déclin de la vihuela

John Griffiths

Musicologue, Université de Melbourne

Tout comme le luth, la vihuela n'est guère, dans de nombreux esprits, que le symbole d'un passé lointain et romantique, un ornement culturel polyvalent. Dans ce labyrinthe d'associations poétiques, il est plus difficile de percevoir ces instruments comme des pierres angulaires de la tradition musicale occidentale ; même au sein de la discipline musicologique, ils sont encore considérés comme marginaux dans la culture musicale européenne de la Renaissance. La présente étude n'a cependant aucune prétention d'orthodoxie ; du reste, elle évite le domaine central de la vihuela dans l'Espagne du XVI<sup>e</sup> siècle pour explorer les extrémités de sa tradition : les années qui précèdent et qui suivent immédiatement le répertoire écrit de l'instrument, approximativement 1465-1535 et 1575-1625. Cette contribution représente un travail en devenir, une révision et un développement de nos propres idées, et une remise en cause de certaines des notions communément admises sur la vihuela.

## La vihuela avant Milán

On pourrait considérer la période qui précède la publication de *El Maestro* de Luis Milán (1536) comme la préhistoire de la vihuela, une période au cours de laquelle nous sommes tributaires des vestiges archéologiques pour reconstituer son développement et son utilisation, et où les témoignages concrets sur la musique qui lui est propre sont rares. Il reste encore nombre de points sans réponse à propos de l'instrument, de son répertoire et de son jeu. Ne pouvant prétendre présenter ici une synthèse cohérente et détaillée des informations – dont beaucoup sont récentes –, nous tenterons néanmoins d'exposer certains faits et certaines questions.

Il est désormais clair qu'au cours du demi-siècle qui précède le livre de Milán, la vihuela était utilisée dans diverses couches de la société par des amateurs et des professionnels, qu'elle était fabriquée par les mêmes facteurs que ceux qui faisaient les luths, les harpes, les *rabeles* et les *monacordios*, et qu'elle servait à jouer divers styles de musique. La vihuela et la viole étaient utilisées en Espagne, à Naples et dans d'autres régions d'Italie pour l'accompagnement de la voix, le jeu en solo et en ensemble. Les airs chantés avec accompagnement de vihuela englobaient des styles divers, allant du chant improvisé que Milán décrit dans *El Cortesano*<sup>1</sup>, proche de l'improvisation au luth attestée en Italie comme accompagnement des poèmes latins et vernaculaires<sup>2</sup>, jusqu'aux *romances* – telles que Tinctoris rapporte en avoir entendu<sup>3</sup> – utilisant les schémas harmoniques communs qui sont transmis dans le *Cancionero de Palacio* et chantées par des musiciens, notamment les *oracioneros* professionnels qui chantaient des prières et des *romances* accompagnés à la vihuela – pratique qui apparaît le plus clairement dans des documents provenant de Saragosse<sup>4</sup>. La musique soliste comprenait le genre d'improvisation libre qui atteignit son apogée dans les fantaisies de Milán<sup>5</sup> ; l'improvisation sur des formules harmoniques tel le jeu de Ludovico, figé pour nous dans le temps par la célèbre *Fantasia* de Mudarra<sup>6</sup> ; des pièces fondées sur des mélodies de *cantus firmus* comme en montre le fragment de Londres<sup>7</sup> ; et des danses et arrangements d'airs telles les pièces espagnoles conservées dans le livre de luth de Dalza<sup>8</sup>. Parmi les ensembles attestés, on trouve au moins un exemple d'un duo de vihuelas dont le répertoire pourrait avoir comporté des versions ornées d'airs de musique savante tels ceux qui sont conservés dans le manuscrit de Ségovie, ou la musique *para discantar* pour deux vihuelas de Valderrábano<sup>9</sup>. Les témoignages sur ces groupes ne sont pas très nombreux, mais ils tendent à montrer des pratiques semblables à celles exposées par Keith Polk concernant les duos de luthistes allemands actifs en Italie ainsi qu'au nord des Alpes<sup>10</sup>. Dans la plupart des cas, il semble s'agir de musiciens qui s'inscrivent dans une tradition de l'improvisation. Dans quelques cas seulement, tel celui de Luis de Guzmán, on sait que leur musique instrumentale fut notée<sup>11</sup>.

Il se pose d'autres questions sur l'identité et le statut social des musiciens qui jouaient ces instruments, et d'autres encore sur le genre de vihuela qu'ils jouaient. On connaît désormais les

1 Voir J. B. Trend, *Luis Milán and the Vihuelistas*, Hispanic Notes and Monographs, 11, Humphry Milford, Oxford University Press, 1925 ; et, plus récent, Luis Gásser, *Luis Milán on sixteenth-century Performance Practice*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1996.

2 Voir F. Alberto Gallo, *Musica nel castello : trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XII al XV secolo*, Bologne, Il Mulino, 1992.

3 « En Italie et en Espagne, on utilise plus souvent la viole sans l'archet. D'un autre côté, dans la plus grande partie du monde, la viole avec archet est utilisée non seulement de cette manière, mais également pour la récitation d'épées. » Cité d'après Anthony Baines, « Fifteenth-century Instruments in Tinctoris "De Inventione et Usu Musicae" », *Galpin Society Journal* 3, 1950, p. 19-26.

4 Miguel Angel Pallarés Jiménez, « Aportación documental para la historia de la música en Aragón en el último tercio del siglo XV », cinq parties, *Nassarre* 7/1 (1991), p. 175-212 ; 7/2 (1991), p. 171-212 ; 8/1 (1992), p. 213-74 ; 8/2 (1992), p. 171-244 ; 9/1 (1993), p. 227-310.

5 Voir John Griffiths, « The Vihuela Fantasia : A Comparative Study of Forms and Styles », mémoire (Ph.D.), Monash University, 1983, chapitre 2.

6 La relation de cette œuvre avec la tradition de l'improvisation est expliquée dans John Griffiths, « La "Fantasia que contrahaze la harpa" de Alonso Mudarra ; estudio histórico-analítico », *Revista de Musicología* 9, 1986, p. 29-40. On trouvera d'autres détails biographiques dans Egberto Bermúdez, « Sobre la identidad de Ludovico », *Nassarre* 10, 1994, p. 9-16.

7 Ce fragment est examiné dans Antonio Corona-Alcalde, « The Earliest Vihuela Tablature : a Recent Discovery », *Early Music* 20, 1992, p. 594-600.

8 Joan Ambrosio Dalza, *Intabulatura de Lauto*, Venise, Petrucci, 1508. Voir en particulier les œuvres *Caldibi castigliano* et les différentes versions de *Calate ala spagnola*.

9 Enríquez de Valderrábano, *Libro de Música de Vihuela*, intitulado *Silva de sirenas*, Valladolid, 1547. « Musica para discantar sobre un punto », fol. 103v.

10 Keith Polk, *German instrumental music of the late Middle Ages: players, patrons, and performance practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

11 Juan Miguel Ruiz Jiménez, « Insights into Luis de Narváez and Music Publishing in 16th-century Spain », *Journal of the Lute Society of America* 26, 1993, p. 1-11.

\* *Violero* signifie « facteur de vihuela ». Voir à ce propos l'article de Cristina Bordas Ibáñez, *infra*, p. 29-40 (NDLR).

12 D. Juan Fernández de Oviedo, *Gobierno y oficios de la casa del señor príncipe D. Juan, hijo de los muy altos Reyes Católicos D. Fernando y Doña Isabel*, Séville, 1548. Le passage fait référence à la chambre du prince dans la période avant sa mort en 1497.

13 Ian Woodfield, *The Early History of the Viol*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

noms d'une cinquantaine de vihuelistes actifs durant la période comprise entre 1465 et 1535. On y trouve des officiers de l'armée, des poètes, comme Garcilaso de la Vega, des ecclésiastiques, des amateurs venant de la bourgeoisie citadine ainsi que des professionnels des classes populaires, dont des musiciens des communautés juives et arabes de villes comme Saragosse. De même, nous avons connaissance de documents concernant au moins seize *violeros* de cette époque\*.

L'essentiel de ce que nous affirmons dans les quelques phrases qui précèdent s'appuie sur une documentation déjà connue – documents publiés par des musicologues dans des contextes différents – et sur notre propre lecture des sources anciennes. Si ces remarques ont une valeur particulière, c'est simplement qu'elles formulent quelques traits généraux esquissant une synthèse de la situation musicale et sociale de la vihuela à la fin du xv<sup>e</sup> et au début du xvi<sup>e</sup> siècle. Pour ce qui est des instruments, la situation est différente. Les recherches musicologiques et iconographiques récentes ont en effet été beaucoup plus actives dans ce domaine. C'est peut-être ici que nous pouvons entrer dans le débat sur les origines et le début du développement de la vihuela.

Qu'étaient ces premières vihuelas ? Une bonne partie des recherches sur ces instruments sont insuffisantes du fait que les musicologues n'ont pas résolu cette question de manière satisfaisante. Pour un Espagnol du xv<sup>e</sup> siècle, la vihuela était un instrument à cordes qui comprenait une caisse de résonance plate avec des éclisses incurvées (en un ou plusieurs segments, c'est-à-dire avec des coins, comme le violon, ou cintrées et sans coins, comme la guitare), un manche et un cheviller – ni plus ni moins. Ses autres éléments pouvaient prendre des formes variées, mais n'étaient pas cruciaux quant à son identité. C'était un instrument polyvalent qu'on pouvait jouer d'un certain nombre de façons – cordes pincées avec les doigts ou un plectre, avec un archet, tenu sur l'épaule avec l'archet par-dessus, ou tenu entre les jambes et avec l'archet par-dessous, comme le *rabel*. Bref, la vihuela du xv<sup>e</sup> siècle pourrait être considérée comme la vihuela « polyvalente ». Deux principaux obstacles ont entravé notre compréhension de la nature vraiment générique de la vihuela du xv<sup>e</sup> siècle. Tout d'abord, nous avons été trop limités par nos systèmes modernes de classification pour pouvoir admettre qu'un instrument unique puisse être simultanément une « vièle », une « viole » et une guitare. Deuxièmement, nous avons trop rapidement divisé les vihuelas anciennes en deux catégories – *vihuela de mano* et *vihuela de arco*, termes convenant aux instruments construits spécialement pour être soit pincés soit joués avec un archet, qui commencèrent à apparaître aux alentours des années 1490, mais qui ne sont pas pertinents pour les instruments plus anciens. L'iconographie du xv<sup>e</sup> siècle foisonne de vihuelas pratiquement identiques qu'on ne peut qualifier de « *de mano* » ou de « *de arco* » qu'en fonction de la manière dont elles sont jouées, et non d'après leurs caractéristiques physiques.

L'étude de ces instruments plus anciens a produit toute sorte de descriptions et de classements confus, du fait d'une terminologie erronée. Il faut noter que le terme *vihuela de arco*, utilisé dans la littérature espagnole bien avant que la vihuela jouée *da gamba* n'émerge, décrivait probablement ce qu'on appellerait une vièle. Dans la littérature et les documents, la plupart des références aux premières vihuelas n'ajoutent pas de qualificatifs, et la première référence spécifique à la *vihuela de mano* ne date que du début des années 1490, apparaissant dans la description que donne Gonzalo Fernández de Oviedo des instruments de musique de la chambre du prince héritier Juan, fils de Leurs Majestés catholiques<sup>12</sup>.

Si de nombreux chercheurs ont récemment contribué à la connaissance de représentations iconographiques individuelles de la vihuela, la tentative la plus substantielle pour expliquer l'histoire ancienne de l'instrument reste *The Early History of the Viol* de Ian Woodfield<sup>13</sup>. Cependant, il nous semble évident que sa vision de la vihuela demande à être revue, en particulier s'agissant des instruments à cordes pincées. Il a néanmoins donné l'étude d'ensemble la plus cohérente sur la vihuela, la plaçant dans le contexte de la viole en général, beaucoup plus vaste que le contexte espagnol isolé. Il fait de nombreuses observations perspicaces, notamment sur l'interchangeabilité des vihuelas à cordes pincées et à archet. Cependant, comme chez presque tous les autres chercheurs, son erreur est d'omettre tout simplement de sa catégorie des vihuelas les instruments joués sur l'épaule. Il exclut catégoriquement les « vièles » de son étude. Le vocabulaire de tout Espagnol du xv<sup>e</sup> siècle n'aurait pas utilisé des termes de la famille de la vièle comme *fidula*, *lira da braccio* ou *vielle* pour décrire des instruments joués sur l'épaule, qui auraient été qualifiés de vihuelas. En outre, ces instruments représentés *da braccio* ont essentiellement la même forme

que toutes les autres vihuelas, et révèlent exactement la même gamme de variables dans leur style de construction. Ces vihuelas étaient certainement fabriquées par les mêmes facteurs que celles que l'on voit tenues sur les genoux et jouées avec un archet ou pincées avec les doigts. Elles font partie d'un processus d'expérimentation et de développement qui englobe toutes les vihuelas, et la recherche future doit en tenir compte. La conséquence la plus importante pour la musicologie est que la quantité de documents iconographiques dont on dispose s'en trouve immédiatement doublée et permet de retracer l'évolution de la vihuela avec bien plus de précision. Parmi les presque cent vingt représentations iconographiques de vihuelas anciennes que nous avons cataloguées, près de la moitié sont jouées *da braccio*.

Une deuxième critique du traitement des instruments espagnols chez Woodfield tient à ce que ses sources sont trop restreintes. Il s'appuie exclusivement sur l'iconographie, sans se référer à des sources littéraires ou documentaires. Son échantillon iconographique lui-même est beaucoup trop limité et presque entièrement confiné à des œuvres d'art d'origine aragonaise. Lorsqu'on y ajoute les vihuelas jouées *da braccio* et la substantielle iconographie castillane, le champ d'investigation s'élargit considérablement, et la voie du développement de la viole dite « valencienne » n'est pas aussi solitaire qu'on pourrait le supposer autrement, encore que sa conclusion selon laquelle Valence fut le foyer du développement de la vihuela à long manche, tenue vers le bas, avec des éclisses à coins, soit toujours valable.

Le troisième domaine dans lequel l'étude de Woodfield demande à être revue est spécifiquement lié à la *vihuela de mano*, et découle directement des deux points précédents. Il fait à nouveau de nombreuses observations pertinentes, mais son explication du processus selon lequel la *vihuela de mano* exclusivement pincée se sépara de la vihuela polyvalente antérieure est indéfendable. Tout d'abord, il exclut de sa discussion certains instruments à cordes pincées, sous prétexte que ce sont des vièles à cordes pincées plutôt que des vihuelas, ou des *violas da mano* dans le cas d'exemples italiens. Son argumentation est fallacieuse : « L'un des problèmes dans l'étude de l'évolution de la vihuela dans la seconde partie du xv<sup>e</sup> siècle est de savoir distinguer entre les exemples anciens de la vraie *vihuela* Renaissance et les représentations de vièles médiévales à cordes pincées<sup>14</sup>. » Sur cette base, il omet de son étude des documents iconographiques hautement instructifs telle l'illustration florentine (Florence, Bibl. Riccardiana ms 492, Énéide 745-7, fol. 75), laquelle représente un instrument qui aurait certainement été décrit par tout commentateur espagnol contemporain comme une vihuela à cordes pincées<sup>15</sup>.

L'une des conclusions de Woodfield est que l'impulsion pour le développement distinct de la *vihuela de mano* était également un phénomène valencien. C'est une vision trop étroite. Il est certainement vrai que la majorité des œuvres d'art sont d'origine valencienne ; mais les représentations d'instruments sont réparties sur tout le territoire espagnol, y compris les terres aragonaises en Italie et les régions fortement liées à la papauté. En considérant d'autres sortes de témoignages, on constate que différentes villes espagnoles étaient également prolifiques, notamment, d'après les recherches en cours, Saragosse, Tolède et Séville. Ces villes doivent elles aussi être incluses parmi les localités où les *hazedores de vihuelas* expérimentaient dans le domaine de la conception d'instruments. En outre, étant donné la mobilité des facteurs et des instrumentistes espagnols, le développement des instruments supposait probablement une fécondation réciproque des idées de nombreux facteurs d'origines diverses.

Tout cela laisse à penser qu'un certain nombre de courants parallèles se développaient en même temps, chacun progressant à son propre rythme. Oubliant cela, Woodfield avance l'hypothèse linéaire selon laquelle les facteurs valenciens ont développé des instruments avec éclisses à coins, que ceux-ci étaient au départ à la fois à cordes pincées et à archet, et que ces facteurs « retournèrent » ensuite à une conception plus ancienne en utilisant des éclisses incurvées sans coins pour aboutir à la *vihuela de mano* définitive. C'est une argumentation naïve, tant sur le plan méthodologique qu'historique. Les témoignages – y compris les « vièles » et les sources documentaires – tendent à montrer qu'au cours de la période 1460-1500 environ, on utilisa à la fois des éclisses avec et sans coins, que les instruments étaient fabriqués de manières diverses dans des endroits divers, et que de nombreuses expériences étaient simultanément en cours. Celles-ci allaient finalement déboucher sur un consensus, presque un processus de standardisation, dans lequel une combinaison particulière d'éléments constitutifs allait prédominer, censée, en quelque

14 Woodfield, *op. cit.*, p. 38.

15 Reproduction dans Woodfield, *op. cit.*, p. 40.

- 16 Woodfield, *op. cit.*, p. 49.
- 17 Cristina Bordas,  
« La construcción de vihuelas y guitarras en Madrid en los siglos XVI y XVII », *La guitarra en la historia* 6, 1995, p. 47-67.
- 18 José Luis Romanillos,  
« The Vihuela Makers of Toledo, 1617 », *American Lutherie* 32, 1992, p. 48-51.
- 19 François Reynaud,  
*La Polyphonie toledane et son milieu. Des premiers témoignages aux environs de 1600*, Paris, CNRS, 1996.
- 20 Juan José Rey, *Ramillete de flores : Colección inédita de piezas para vihuela (1593)*, Madrid, Alpuerto, 1975.
- 21 Cracovie, Biblioteka Jagiellonska (olim Berlin, Preussische Staatsbibliothek) MS Mus 40032. Dinko Fabris et John Griffiths sont en train d'établir une édition de ce manuscrit. On trouvera un inventaire dans Dieter Kirsch, *Berliner Lautentabulaturen in Krakau*, Mayence, Schott, 1992, et une première étude de son contexte hispanique dans John Griffiths, « Berlin Mus. MS 40032 y otros nuevos hallazgos en el repertorio para vihuela », *España en la Música del Occidente*, éd. E. Casares et al., Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, I, p. 323-324.
- 22 Il s'agit de l'exemplaire conservé à la Österreichische Nationalbibliothek.
- 23 Au sujet du fragment du début du XVI<sup>e</sup> siècle conservé à Londres, voir la note 7 ; plusieurs pièces sont copiées sur la page de garde de l'exemplaire de Madrid (Biblioteca Nacional) : d'Alonso Mudarra, *Tres Libros de Música en Cifras para Vihuela*, Séville, Juan de León, 1546 (rééd. Monaco, Chanterelle, 1980), tirées principalement d'*Orphenica Lyra* de Fuenllana, Séville, 1554 ; et un manuscrit du milieu du siècle est présenté dans Antonio Corona-Alcalde, « A Vihuela Manuscript in the Archivo de Simancas », *The Lute* 26, 1986, p. 3-20.
- 24 Les privilèges pour ces livres de vihuela qui les contiennent soulignent tous que leurs auteurs ont déclaré le *provecho* ou bénéfice qui en sera tiré.

sorte, engendrer la vihuela à cordes pincée la mieux conçue. Le modèle de la *vihuela de mano* du XVI<sup>e</sup> siècle émergea donc d'une expérimentation à multiples facettes. Nous ne pouvons accepter la validité conceptuelle de l'argument linéaire, non plus que la notion historiographique selon laquelle les facteurs valenciens « revinrent à la forme de la guitare et abandonnèrent l'usage des éclisses brisées » pour développer la *vihuela de mano*<sup>16</sup>.

### Le déclin de la vihuela

Omettant la période centrale qui représente l'apogée de la tradition de la vihuela, nous souhaitons aborder à présent certaines questions non résolues concernant les années autour de 1600, lorsque la popularité de la vihuela commença à décroître. Il est admis que la vihuela entra en déclin dans les dernières années du XVI<sup>e</sup> siècle, rapidement supplantée par la guitare avec sa cinquième corde nouvellement ajoutée – un instrument, une musique, un style d'exécution et une esthétique complètement différents de ceux de la vihuela. Aucune étude musicologique ne s'est intéressée à la question de savoir comment et pourquoi s'est produit ce changement particulier. Il n'y a eu aucune tentative sérieuse pour rendre compte du phénomène de changement, pour cataloguer, synthétiser et interpréter les informations à notre disposition. Nous aimerions donner ici quelques idées préliminaires sur les questions entourant la disparition de la vihuela.

Des témoignages de sources diverses commencent à combler ce vide, dont beaucoup sont relativement nouveaux et divers et n'ont jamais été rassemblés en une synthèse cohérente. Il existe un petit corpus de musique, ainsi que des documents sur les instruments, les instrumentistes et la pratique musicale. Concernant les instruments et les facteurs, les études publiées par Bordas<sup>17</sup>, Romanillos<sup>18</sup> et Reynaud<sup>19</sup>, ainsi que d'autres informations que nous avons rassemblées, montrent clairement que dès les dernières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle, guitares et vihuelas étaient fabriquées par les mêmes facteurs, qu'elles étaient pour l'essentiel identiques dans leur conception, leur construction, même si elles différaient dans leur cordage, et peut-être aussi en taille. En fait, les nouvelles informations disponibles montrent que les vihuelas des années 1580 et 1590 ressemblaient probablement aux guitares baroques – sans doute à l'instrument de Quito – peut-être avec un chevalet semblable, certainement avec une rosace profonde en parchemin, et parfois avec les mêmes fonds bombés à côtes que la célèbre guitare de Belchior Dias ou la *chitarra battente* italienne. On connaît l'identité d'une quarantaine de vihuelistes dans la période entre la publication d'*El Parnaso* de Daza en 1576, et 1625 environ. C'est un petit nombre en soi, mais relativement significatif sur le plan des documents. En outre, huit de ces instrumentistes (soit vingt pour cent) jouaient ou possédaient à la fois des guitares et des vihuelas. Ces chiffres ne sont manifestement pas représentatifs en soi, car il subsiste des détails sur plus de soixante *violeros* actifs au cours de la même période, ainsi que de nombreux fabricants de cordes. La documentation indique spécifiquement une proportion similaire de facteurs fabricant à la fois des guitares et des vihuelas, mais nous pensons que ce devait être le cas de la grande majorité d'entre eux.

Un petit répertoire de musique pour vihuela, postérieur aux sources imprimées, est conservé en manuscrits : Madrid, Biblioteca Nacional MS 6001 « Ramillete de flores » (1593)<sup>20</sup>, et Cracovie MS Mus. 40032, rédigé dans une large mesure à Naples vers 1580-1611<sup>21</sup>, peuvent être considérés comme plus tardifs, de même probablement que les ajouts manuscrits à l'exemplaire viennois de *Silva de sirenas* de Valderrábano<sup>22</sup>. Avec les autres fragments manuscrits antérieurs, ils contiennent un répertoire sensiblement différent de la musique préservée dans les sources imprimées<sup>23</sup>. Il y a plus de dix ans, dans une étude sur la question esthétique et sociologique du goût dans le répertoire de la vihuela, nous avons avancé l'idée selon laquelle le répertoire publié de la vihuela ne représente qu'une facette de la pratique instrumentale dans l'Espagne du XVI<sup>e</sup> siècle : le côté officiel de la vihuela, celui qui est le plus proche de la polyphonie vocale traditionnelle et qui répond aux codes moraux associés à la publication de livres<sup>24</sup>. D'un autre côté, les sources manuscrites nous livrent un scénario différent, peut-être plus ouvertement orienté vers le divertissement récréatif. Le genre musical prédominant dans ces sources est la série de variations, une musique de style plus idiomatique, beaucoup plus légère de caractère et moins exigeante intellectuellement. D'un autre côté, ces sources manuscrites datant pour l'essentiel de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et du début du XVII<sup>e</sup> pourraient représenter une esthétique changeante ; toutefois, il est

également possible qu'elles représentent un courant qui coexista avec la musique plus formalisée publiée tout au long du *xvi*<sup>e</sup> siècle. Depuis que nous avons avancé cet argument, nous avons trouvé de nombreux témoignages supplémentaires pour l'étayer et peu de contradictions.

D'un point de vue stylistique, la musique de ces sources manuscrites jette une lumière considérable sur la vihuela au moment de sa décadence et sur sa relation avec la tradition de la guitare. De façon générale, le répertoire imprimé de la vihuela est dominé par le style et l'esthétique de la musique vocale, utilisant des formes entièrement composées fondées sur le discours rhétorique, exprimé au travers de la polyphonie imitative. La musique de danse, les séries de variations et les pièces brèves diverses forment moins de cinq pour cent du répertoire. En revanche, le répertoire de la guitare du *xvi*<sup>e</sup> siècle est conçu de façon beaucoup plus idiomatique, utilisant des procédés tels que les accords *rasgueado* et *campanelas*, et la texture de la mélodie accompagnée y prédomine. La forme de prédilection est celle des variations sur des airs de danse populaires, caractéristique qui correspond aux compositions que l'on trouve dans les manuscrits pour vihuela. Ces brèves observations offrent un point de comparaison et un outil analytique utile pour examiner une partie de la musique qui survit dans le répertoire tardif de la vihuela. Son style révèle un répertoire de transition qui comble un peu le vide séparant les répertoires fortement différenciés de la vihuela et de la guitare.

Avec trois exemples représentatifs, il est possible de définir quelque peu le caractère du répertoire manuscrit tardif. Les deux premiers exemples antithétiques proviennent du manuscrit hispano-napolitain Cracovie 40032 (anciennement Berlin 40032). L'exemple 1 est le début de ce qui semble être une composition sur une version non identifiée du plain-chant « Conditor alme », attribuée à Castillo, peut-être l'organiste Diego de Castillo, actif pendant quelque temps à Naples, ou le musicien loué par Vicente Espinel dans ses *Diversas rimas*, bien qu'il y ait de bonnes raisons de douter des deux hypothèses. Néanmoins, cette pièce appartient à la strate originale du manuscrit, copie d'une source aujourd'hui perdue : le manuscrit *Flores de tañer* du vihueliste Luys Maymón. Le début de cette pièce montre que les manuscrits tardifs n'excluent pas complètement la musique fondée sur l'imitation et le contrepoint.

Exemple 1 Castillo, *Conditor alme sobre il canto llano*, début.

En revanche, les premières mesures de *Matachin con sus diferencias* (voir l'exemple 2) révèlent une esthétique musicale radicalement différente. Bien qu'une main ultérieure attribue la pièce à Lorenzino dans le manuscrit, il est évident que le titre est en espagnol et non en italien. Fondée sur un séquence tonique-dominante répétée de deux mesures, la pièce se caractérise par une figure rythmique pointée, et l'emploi régulier de la note *mi* comme note mélodique principale en conjonction avec le changement vers l'accord de dominante de *do*. Même si ce *Matachin* et celui qui figure dans l'ouvrage de Sanz n'ont pas de forte ressemblance harmonique ou mélodique, ils sont cependant extrêmement proches par leurs motifs en rythmes pointés, et leurs textures qui favorisent la voix la plus aiguë, même lorsqu'il s'agit en fait d'une partie de basse ou d'une voix médiane<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Gaspar Sanz, *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Saragosse, 1674, livre 2, p. 4.

Exemple 2 Anonyme, *Matachin con sus diferencias*, début.

26 Gaspar Sanz, *Instrucción de música*, livre 2, p. 4.

27 La différence est que dans le dernier cas il y a une note de la formule par accord, alors qu'ici la mélodie avance en croches et a une identité mélodique et rythmique distincte.

Les *Diferencias de la çarabanda* anonymes (exemple 3) provenant des ajouts manuscrits à l'exemplaire viennois de *Silva de sirenas* de Valderrábano comprennent onze variations sur un air de *zarabanda* espagnol manifestement bien connu, le même que celui que l'on trouve dans le livre de guitare de Gaspar Sanz, supposé postérieur de plus d'un demi-siècle (exemple 4)<sup>26</sup>. Dans cette pièce, on rencontre bon nombre des éléments qui allaient devenir l'essence du style de la guitare baroque, et peu de textures caractéristiques de la musique pour vihuela plus ancienne. L'air lui-même (variation 1) est traité comme une mélodie accompagnée. À la différence de la musique pour vihuela du XVI<sup>e</sup> siècle, le modèle à varier est une mélodie harmonisée plutôt qu'un schéma harmonique soutenant une formule mélodique<sup>27</sup>. Cette mélodie revient plusieurs fois, dans la variation 7 par exemple, avec sa phrase initiale répétée à l'octave inférieure, mais malgré tout comme la partie la plus aiguë de la texture. Les autres variations qui figurent dans l'exemple sont celles qui ressemblent le plus au style de la musique pour guitare. Les variations 6 et 11 sont des séquences à une voix dérivées d'une cellule mélodique unique, tandis que la variation 10 s'appuie sur le mouvement en tierces parallèles avec quelques figures de transition. Aucun de ces procédés ne se trouve dans les livres de vihuela du XVI<sup>e</sup> siècle.

Sur la base de la musique étudiée ici, étayée par les informations sur les instruments et les musiciens, on peut retracer le déclin de la vihuela avec plus de précision et de subtilité. À tout le moins, on peut aller nettement plus loin que la simple acceptation incontestée et inexplicée de sa disparition. Notre travail sur la fantaisie pour vihuela constituait probablement la première brève tentative pour expliquer cette disparition : notre idée était que la vihuela n'était plus en accord avec la culture de l'époque, et que le changement de goût qui

Exemple 3 Anonyme, *Diferencias de la çarabanda*, extraits.

The musical score consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is marked with a '1' and shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system is marked with a '6' and features a more complex rhythmic structure with many sixteenth notes. The third system is marked with a '7' and continues the rhythmic patterns. The fourth system is marked with a '10' and includes some rests and specific rhythmic markings. The fifth system is marked with a '11' and shows a dense texture of sixteenth notes in both staves.

Exemple 4 G. Sanz, *Zarabanda*, début.

The musical score for 'Zarabanda' by G. Sanz is presented in two systems. Both systems use a treble clef and a 3/8 time signature. The first system shows a series of chords and eighth-note patterns. The second system continues with similar rhythmic and harmonic structures, ending with a double bar line.

coïncida avec l'ascension de la guitare était une réaction à des valeurs esthétiques plus anciennes<sup>28</sup>.

Dans des études plus récentes, j'ai tenté de promouvoir une réévaluation de la vihuela au XVI<sup>e</sup> siècle en changeant son image d'instrument de cour pour lui donner un point de départ social beaucoup plus large : un instrument joué par la bourgeoisie et par la noblesse, un instrument qui a élargi la base d'un répertoire autrefois exclusivement confiné à l'élite sociale.

Que trouve-t-on en faveur de l'argument selon lequel c'est une réaction stylistique qui a précipité la disparition de la vihuela ? Outre un déclin dans la composition d'œuvres nouvelles, le

28 « Le déclin rapide de la vihuela dans les dernières années du xvi<sup>e</sup> siècle prouve que les vihuelistes étaient restés imperméables aux nouvelles tendances, incapables de répondre au changement. La musique pour vihuela avait atteint son apogée de perfection et de complexité.

La fantaisie s'était développée en un genre raffiné à la portée technique de quelques exécutants avancés seulement. Elle ne pouvait plus évoluer, et fut incapable de répondre à une nouvelle impulsion culturelle ou artistique. Aucune évolution comparable à celle de la *canzona* en Italie ne put transformer la fantaisie pour vihuela et réorienter ses énergies. La réponse fut une réaction : la tradition de cour de la vihuela fut supplantée par la guitare à cinq chœurs avec une musique simple, de conception verticale, dans un esprit populaire. Après un développement vigoureux, la fantaisie atteignit la perfection, uniquement pour mourir de conservatisme, d'obsolescence et d'inadéquation culturelle. » Griffiths, « The Vihuela Fantasia », p. 538-39.

29 Sur Espinel en tant que musicien, voir Alberto Navarro González, *Vicente Espinel : Músico, Poeta y Novelista Andaluz*, Acta salamanticensia, Filosofía y Letras, 101, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977 ; sur les cancioneros, voir Judith Etzion, *El Cancionero de la Sablonara : A Critical Edition*, Londres, Tamesis Books, 1996.

30 Joël Dugot, « La Vihuela de Paris : retour aux sources », in *l'Encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo xvi : los instrumentos musicales en el siglo xvi*, Avila, Mayo de 1993, Avila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, p. 113-121.

témoignage le plus important est la définition de la vihuela proposée par Sebastián de Covarrubias dans son *Tesoro de la lengua Castellana o Española* (Madrid, 1611). Dans son style lexicographique haut en couleur, il nous dit :

Cet instrument a été très estimé jusqu'à présent, et a eu d'excellents musiciens ; mais depuis l'invention de la guitare, très rares sont ceux qui s'adonnent à l'étude de la vihuela. Cela a été une grande perte, car l'on pouvait y mettre toute sorte de musique notée, et aujourd'hui la guitare n'est plus qu'une sonnaïlle, si facile à jouer, surtout dans le *rasgueado*, qu'il n'est pas un palefrenier qui ne soit guitariste.

*Este instrumento ha sido hasta nuestros tiempos muy estimado, y ha avido excelentísimos músicos ; pero después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la vigüela. Ha sido una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música puntada, y ahora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no ay moço de cavallos que no sea músico de guitarra.*

Mais quelle autorité historique Covarrubias détient-il ? À première vue, il semble être une source sûre car le *Tesoro* est un ouvrage respecté, l'œuvre d'un universitaire aussi solide et scientifique que peut l'espérer le musicologue. Cependant, on ne peut guère considérer Covarrubias comme un témoin impartial. Du moins pour ce qui est de la vihuela, il révèle un préjugé sans borne en sa faveur, loin de l'objectivité qu'on attendrait d'un lexicographe. Non corroborée par d'autres écrivains contemporains, la définition de Covarrubias doit donc s'interpréter comme le témoignage conservateur d'un homme qui résistait au changement social et qui regrettait de voir poindre une ère nouvelle.

On peut en effet imaginer une interprétation plus subtile du déclin de la vihuela que celle qui découle d'une lecture de Covarrubias. Il semblerait que la réalité musicale qui prévalait à l'époque où il rédigeait son dictionnaire était bien davantage pluraliste. Covarrubias semble représenter les inconditionnels qui refusaient le changement, s'accrochant au *stile antico* conservateur de la vihuela et à l'intellectualisme humaniste de sa polyphonie. Des contemporains comme Vicente Espinel avaient une vision beaucoup plus moderne et adoptèrent avec enthousiasme la nouvelle guitare, son image populaire et sa technique du *rasgueado* qui convenait si bien au style de chant de cour populaire qui domine les *cancioneros* du tournant du siècle<sup>29</sup>.

Des copies des livres de vihuela du xvi<sup>e</sup> siècle continuèrent de se vendre dans les premières décennies du xvii<sup>e</sup>, et les facteurs d'instruments purent satisfaire les deux extrêmes du marché avec des vihuelas et des guitares construites pour l'essentiel selon les mêmes modèles, mais cordées et jouées en fonction de besoins différents. Au sein de l'activité des facteurs d'instruments, il n'est pas excessif de penser que certaines anciennes vihuelas furent converties en guitares, très simplement au moyen de modifications mineures du chevalet et du cheviller. La vihuela de Jacquemart-André en est le meilleur témoignage. Le chevalet en a été déplacé et, comme l'a montré récemment Joël Dugot, le manche en a probablement été raccourci<sup>30</sup>. Les indications d'accord pour la guitare baroque marquées sur la table d'harmonie – aujourd'hui beaucoup moins visibles qu'elles ne l'étaient avant la restauration de l'instrument – furent manifestement notées pour aider le propriétaire à se rappeler comment l'accorder. Celui-ci devait être soit un ancien vihueliste qui avait succombé aux charmes de la musique pour guitare, soit un joueur novice qui avait hérité d'un vieil instrument et avait décidé de l'utiliser comme guitare.

Entre les deux extrêmes caractérisés par Covarrubias et Espinel, il y avait manifestement un juste milieu – des vihuelistes pour qui les nouveautés du début du xvii<sup>e</sup> siècle ne menaçaient pas l'attachement qu'ils gardaient pour l'ancien répertoire de la vihuela. Des instrumentistes comme le rédacteur du manuscrit de Cracovie – que ce soit à Naples, à Valence ou à Madrid – purent continuer à jouer et à propager la musique polyphonique raffinée, tout en créant ou en exécutant pour leur instrument de nouvelles pièces qui adoptaient bon nombre des traits stylistiques de l'ère nouvelle. Le propriétaire de l'exemplaire viennois de *Silva de sirenas* pouvait ainsi jouer des variations sur la *folía* ou la *zarabanda* et en même temps la musique de Valderrábano lui-même, antérieure d'une cinquantaine d'années, ainsi que ses transcriptions de Josquin et de Morales. Petit à petit, toutefois, le changement s'imposa et de tels musiciens se firent de plus en plus rares. Au milieu du xvii<sup>e</sup> siècle, peut-être était-ce seulement dans les lointaines colonies américaines que les accents de la vihuela continuaient d'emplir l'air paisible du soir.

Cet article a été publié en langue anglaise dans *Luths et luthistes en Occident. Actes du colloque 13-15 mai 1998*, Paris, Cité de la musique, 1999. La présente version a été revue par l'auteur.



# Aux origines de la guitare : la vihuela de mano



## Sommaire

- 5 Préface  
Frédéric Dassas
- 6 Introduction  
Joël Dugot
- 8 L'essor et le déclin de la vihuela  
John Griffiths
- 16 L'organologie de la vihuela  
Antonio Corona-Alcalde
- 29 Du *violero* au *guitarrero* : l'activité de la corporation des *violeros* de Madrid (ca. 1577-ca. 1801)  
Cristina Bordas Ibáñez
- 41 L'iconographie de la vihuela  
Florence Gétreau
- 50 Un chef-d'œuvre du xvi<sup>e</sup> siècle : la vihuela du Musée Jacquemart-André  
Joël Dugot
- 62 La vihuela anonyme du Musée de la musique de Paris  
Carlos González
- 74 Vers une organologie scientifique et prospective : l'exemple des deux vihuelas parisiennes  
Stéphane Vaiedelich
- 83 De la mesure des vihuelas  
Javier Martínez González
- 94 Éléments bibliographiques