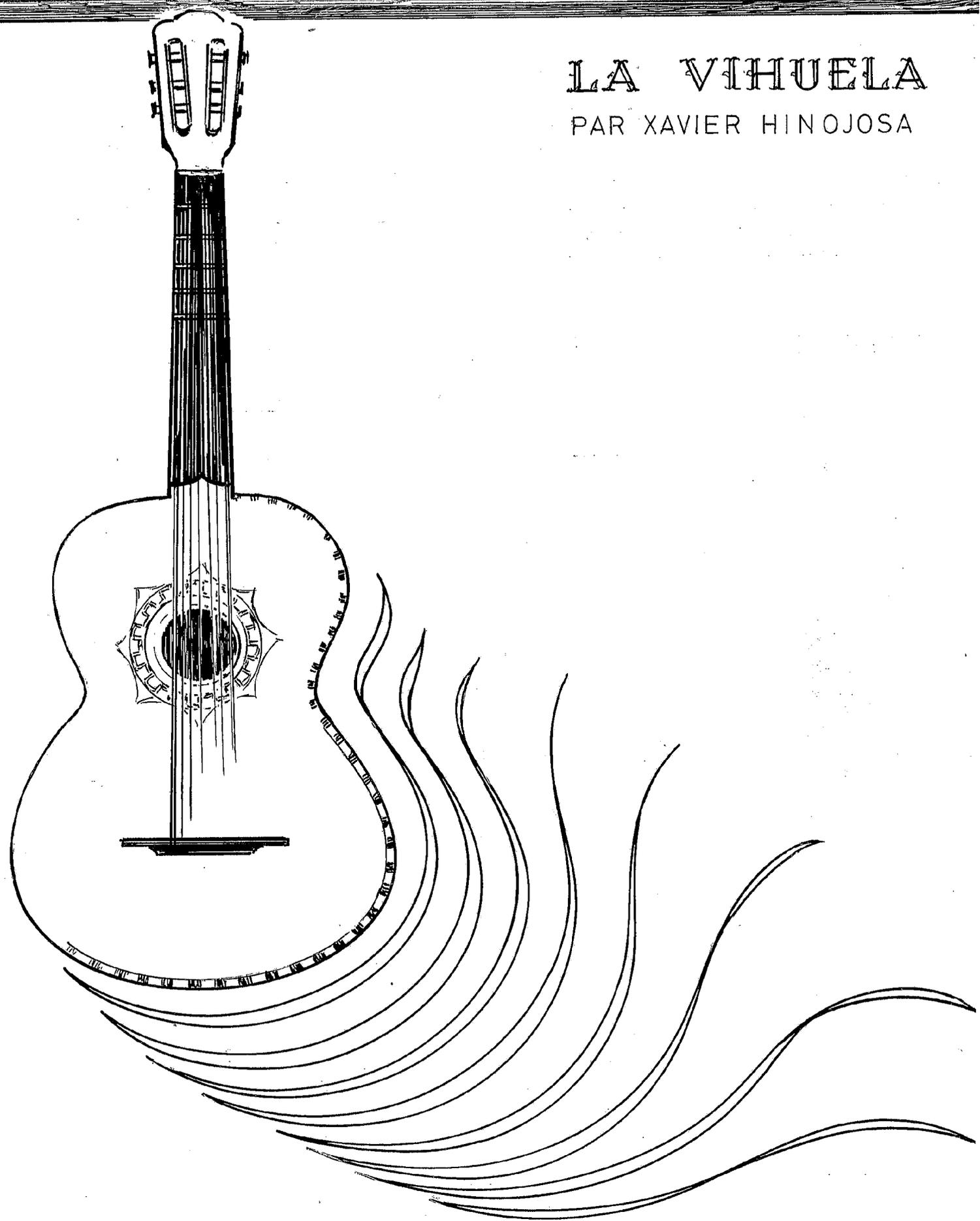


# GAM

UNIVERSITE PARIS 6 TOUR 66 4 PLACE JUSSIEU 75005 PARIS — OCTOBRE 77

## LA VIHUELA

PAR XAVIER HINOJOSA



---

La vihuela

Dès l'antiquité, surgissent de légendes mythiques des instruments à cordes. Ainsi, nous découvrons leurs origines dans la lyre grecque d'Hermès, de Mercure et d'Orphée, dans le monocorde d'Apollon inspiré par l'arc de Diane, dans la lyre égyptienne de Thot-Trimégisto, dans la cithare hébraïque de Yubal. Mais nous pouvons admettre que la genèse des instruments à cordes pincées commence par l'arc guerrier de l'homme primitif depuis l'éveil du monde.

Homère conte que lorsque Ulysse lançait ses flèches, l'arc pincé par sa main droite produisait un son vibrant comme le chant d'un oiseau. Frère Juan Bermudo, dans son traité publié en 1555, transmet la légende mythologique de Boèce sur les origines de la vihuela :

"...Lorsque le Nil sortit de son lit, à son retour il laissa dans les champs des animaux morts parmi lesquels une tortue qui se décomposant garda ses nerfs tendus. Ceux-ci pincés par Mercure produisirent des sons harmoniques. C'est ainsi que Mercure inventa la vihuela et l'offrit à Orphée très épris de musique. Cette première vihuela avait quatre cordes et, elle sera par la suite perfectionnée par Orphée ..."

Donc, d'après Bermudo, Mercure aurait inventé la guitare, instrument à quatre cordes représentant les quatre éléments de la nature (air, eau, terre, feu) et Orphée en la perfectionnant l'aurait transformée en vihuela. Cette légende identifie la vihuela à la lyre grecque car, jadis en Espagne, l'on appelait "vihuela" tous les instruments à cordes pourvus d'un manche ainsi que leurs ancêtres. De même, en intitulant son livre de musique pour vihuela "Orphenica lyra" Fuenllana fait le même rapprochement en accord avec Bermudo.

## Histoire

L'histoire nous montre que tous les instruments à cordes pincées proviennent de l'Orient. Nous pouvons les classer en deux grandes familles :

- Les instruments dont les cordes peuvent vibrer librement sur toute leur longueur,
- et ceux dont la longueur des cordes est raccourcie par la pression des doigts sur le manche.

Ces instruments pouvaient être joués soit directement avec les doigts, soit indirectement avec un plectre. Nous en trouvons des reproductions dans les bas-reliefs syriens et égyptiens représentant des scènes musicales. Les plus anciens vestiges connus viennent de bas-reliefs extraits du tombeau du roi de Thèbes, l'on y découvre un instrument dont les lignes correspondent à celles de la vihuela (3762-3703 a.J.C.). D'autre part, le livre des psaumes d'Utrecht (IXième siècle) et celui des "Cantigas de Sancta Maria" du roi Alphonse le Sage (XIIIième siècle) sont des documents d'un grand intérêt où nous pouvons apprécier l'évolution de cet instrument. Il existe une théorie, selon laquelle, la vihuela proviendrait de la cithare romaine d'origine assyrio-grecque. Elle aurait été introduite dans la Péninsule Ibérique par les romains avant l'invasion musulmane, d'où le nom de "guitare latine" et serait le même instrument que la vihuela tandis que le nom "Kethara", après évolution, devenu "cithara" en latin, serait précurseur du mot "guitare". Plus tard, au cours du XIIIième siècle, les arabes apportent en Espagne un instrument appelé "guitarra morisca" joué avec un plectre. Il se différencie de la guitare latine par sa forme ovale et son fond bombé comme le luth, alors que celle-ci est en forme de "8" et de fond plat. Le

Le nom "vihuela" est connu en Espagne depuis très longtemps. Les vihuelas à archet et à plectre, d'origine romaine, coexistaient avec le luth et les guitares importés par les arabes, alors que la dénomination "vihuela de mano" (vihuela à main)<sup>ne)</sup> paraît en Espagne qu'à partir du XVIième siècle. L'archiprêtre de Hita vers 1330 mentionne la "guitarra morisca" (guitare mauresque), le "corpudo laud" (luth trapu), la "guitare latine", la "vihuela à plectre" et la "vihuela à archet", mais il ne parle pas de la "vihuela à main" probablement parce qu'elle correspondait soit par son origine, soit par sa forme à la susdite "guitare latine".

Peut-être que par la dénomination purement latine de "vihuela à main" donnée ultérieurement à cet instrument, d'origine romaine, devenu désormais national, les musiciens espagnols voulaient refuser le luth arabe, symbole de l'invasion musulmane. C'est peut-être aussi pour cette même raison que le luth resta toujours en marge de l'élite musicale ibérique. De toute façon, le haut degré de perfection atteint par l'art vihuelistique au XVII<sup>e</sup> siècle, comme toutes manifestations transcendantes, ne peut être un fruit isolé et spontané dans l'histoire de la musique, mais la conséquence de la longue gestation d'une pratique qui depuis des siècles, qu'elle que soit sa désignation, s'exerçait dans la Péninsule Ibérique. Nous sommes convaincus que la tradition vihuelistique est beaucoup plus ancienne et va beaucoup plus loin que ce que les documents connus nous démontrent.

## Etymologie

Vihuela : selon Saint Isidore, le mot "vihuela" dérive du mot latin "fidicula" (fides : cordes), après évolution il se modifie en "citola" "fidola" "vigola" "vigüela" et finalement "vihuela". Adolphe Salazar dans "La musique dans la société européenne" écrit que "fidicula" se transforme en "violla" du latin médiéval et "vielle" du français médiéval pour donner "viole", en italien "viola" et en espagnol "viola" "vihuela" "viuella" "vyhuela" ne dérivant pas forcément les uns des autres. "Fidicula" en vieil allemand évolue en "videl" et "fidel". Aujourd'hui le mot "viola" au Portugal désigne la guitare contemporaine.

Luth : Ce mot dérive du vocable arabe "ud" "al-ud" avec article et se transforme en "alau" ou "alaude". Maria Rita Brondi dans son ouvrage "Le luth et la guitare" (Turin 1926) déclare que le nom "eoud" ou "eud" devient en Europe : "laud" en espagnol, "luth" en français, "lute" en anglais, "laute" en allemand et "alaude" en portugais.

Au XVI<sup>ème</sup> siècle en Espagne, le luth était aussi nommé "vihuela de Flandres". Vincenzo Galilei émet l'hypothèse que le mot luth proviendrait de "LA-UT" première et dernière notes de la gamme ancienne, voulant ainsi démontrer, par cette charmante légende, que cet instrument serait d'origine italienne.

## Vihuela, luth et guitare

Ces trois instruments appartiennent au même tronc généalogique malgré l'évolution : latine de la vihuela et arabe du luth et malgré leurs différences philologiques et organographiques.

Durant le Moyen Age et la Renaissance, nous remarquons que, souvent, pour un seul instrument plusieurs noms étaient utilisés et que ceux-ci pouvaient être attribués aussi à d'autres instruments. Ainsi Nasarre commente :

"... On appelle épinettes d'autres clavicordes plus petits..."

et Ramos Pareja écrit :

"...Polychorda in Italia ... In Hispania vero nostra antiqua monochorda ..."

De ce fait, "clavicordio" (clavier) pouvait définir tous les instruments polycordes pourvus de touches, et "manicordio" "épinette" "virginal" "harpicordio" "cembali" désignaient le même instrument. C'est seulement plus tard que l'on put déterminer les caractéristiques de chacun.

La vihuela possède la même valeur représentative en Espagne que le luth dans le reste de l'Europe. Ils se différencient essentiellement de la guitare en étant tous deux instruments aristocratiques. Ils servent à interpréter de la musique savante, en pinçant les cordes avec les doigts, tandis que la guitare, instrument populaire, servait à accompagner danses et chansons en frappant les cordes "Musica golpeada" ainsi appelée par Bermudo. Donc malgré une similitude organique, il existe une différence essentielle d'esthétique musicale entre la vihuela et la guitare, et une intime ressemblance d'esthétique musicale entre le luth et la vihuela bien que contrastant par des différences organiques.

## Particularités de chaque instrument

La guitare est en forme de "8", de table harmonique et de fond plat réunis entre eux par des éclisses, elle est munie d'un manche à dix cases et possède quatre choeurs à l'unisson ou à l'octave.

Deux accordatures étaient utilisées : l'une appelée "a los viejos" (aux vieux) ou aussi "a los bajos" (aux basses)<sup>(a)</sup> et l'autre "a los nuevos" (aux neufs) ou "a los altos"<sup>(b)</sup>.



Cependant, Fuenllana inclut dans "Orphenica Lyra" des fantaisies pour "vihuela à quatre choeurs" appelée "guitare" et d'autres pour "vihuela à cinq choeurs". D'autre part, Bermudo affirme que l'on voit en Espagne des "guitares à cinq choeurs". L'on peut en conclure qu'il s'agit du même type d'instrument que celui utilisé par Fuenllana.

La vihuela était de même forme que la guitare avec le même nombre de cases. Il existait une famille de ces instruments de plusieurs tailles et tessitures d'où ressortaient trois groupes parmi les plus usités :

- la vihuela mineure (la plus aiguë)
- la vihuela moyenne (de tessiture centrale)
- la vihuela majeure (la plus grave)

La vihuela à main dite aussi "vihuela commune" avait six choeurs à l'unisson accordés entre eux par des intervalles de quarte juste, excepté entre le troisième et quatrième choeur dont l'intervalle était de tierce majeure. L'accordature des quatre choeurs centraux de cette vihuela correspondait à celle de la guitare "a los nuevos". D'après Bermudo, une guitare pouvait devenir vihuela en ajoutant un premier et sixième choeurs et, inversement, une vihuela se transformait en guitare en enlevant le premier et sixième choeurs. Autrement dit, la seule différence entre vihuela et guitare consistait exclusivement à l'usage que l'on voulait en faire.



accordatura de la vihuela commune.

On appelait donc cet instrument "guitare" lorsqu'il servait à exécuter de la musique populaire, et "vihuela" lorsque dans une ambiance aristocratique et entre les mains d'un musicien, il servait à interpréter de la musique savante.

Selon les besoins de la musique à réaliser, en marge de l'accordature normale, il était possible d'adopter de nombreuses façons d'accorder la vihuela, l'instrument était donc alors appelé "vihuela destemplada".

Le "destemple" était obtenu :

- soit en montant ou en descendant l'accord d'un ou plusieurs choeurs,
- soit en montant ou en descendant l'accord d'une corde d'un ou plusieurs choeurs.

"... à condition que puissent le souffrir les cordes ..." recommande Bermudo.

Le premier échantillon de musique pour guitare se trouve dans les variations sur "Conde Claros" de Luis de Narvaez (1538). En effet, l'auteur déclare que la variation N°15 "imite la guitare" et nous contastons que ce fait est dû à sa construction dans l'étendue des choeurs centraux de la vihuela. Après, c'est en 1546, que Mudarra édite les premiers morceaux pour guitare (dans ce cas "vihuela à quatre choeurs). En 1554, Fuenllana, comme nous l'avons déjà cité, inclut aussi dans son ouvrage des pièces pour vihuela à quatre et cinq choeurs. Valderrabano (1547) fait aussi usage de la guitare pour déchanter avec la vihuela des "Diferencias sobre un punto" pour achever son "Silva de sirenas". C'est seulement au XVIIème siècle que l'on trouvera imprimée de la musique dédiée à la vihuela. Le premier ouvrage connu pour "vihuela de mano" est "El Maestro" de Luis Milan (Valence 1536). Le dernier vihueliste connu est Esteban Daza avec son oeuvre "El Parnasso" (Valladolid 1576). L'organiste Antonio de Cabezon avec "Obras de musica para tecla, harpa y vihuela" (1578) sera le dernier à dédié de la musique pour cet instrument.

Avant de conclure ce chapitre il faut mentionner l'existence de documents traitant de vihuelas à sept et huit choeurs. Ainsi Frère Juan Bermudo relate que le vihueliste Guzman utilisait une vihuela à sept choeurs en ajoutant à la "vihuela commune" une chanterelle plus aiguë que le premier choeur (une quarte juste). Bermudo, lui-même, proposait l'emploi d'une vihuela à sept choeurs accordée comme ci-dessous :



Hernando de Cabezón recommande l'emploi de la vihuela à sept chœurs pour exécuter les œuvres de son père. Espinel dans "Vida del Escudero Marcos de Obregon" fait référence à Lucas de Matos comme "vihueliste à sept chœurs". Dans "Descripcion de verdaderos retratos" Pacheco évoque le toucher de la "vigüela" de Julio Severino "excellent musicien de huit chœurs". Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, la vihuela laisse place pour son expression "baroque" à la guitare à cinq chœurs. Le document enchaînant ces deux époques est l'ouvrage de D. Antonio de Santa Cruz écrit pour "vigüela hordinaria"

Le luth est en forme de demi-poire, de fond bombé et de table harmoniqu plate et ovale, il est muni d'un <sup>manche</sup> possédant jusqu'à dix frettes et soudé à une tête en angle droit. Comme tous les instruments appartenant à cette famille, anciennement il avait quatre cordes simples, doublées vers la fin du Moyen Age pour renforcer sa sonorité. Au XVI<sup>e</sup> siècle il comptait alors 6 chœurs : première corde simple, deuxième et troisième doubles à l'unisson et les autres doubles et octavées. Son accordature, la même que celle de la vihuela, était appelée "vieil ton". Comme la vihuela, le luth pouvait être accordé de nombreuses façons, on disait alors "accordature à cordes avalées".

Etant donné leur configuration distincte, la vihuela et le luth possédaient des caractéristiques timbriques particulières. Mais leur technique et esthétique étaient fondamentalement corrélatives.

Vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, le luth possédait sept chœurs <sup>(1)</sup> et en comptait jusqu'à dix au terme de la Renaissance <sup>(2)</sup>. Plus tard, le luth appelé "baroque" possédait treize chœurs <sup>(3)</sup>.

Ex.



"accord nouveau" du luth.



accordatures usitées pour la "vigüela hordinaria" dite "guitare baroque".

La dénomination castillane "vihuela de mano" se rencontre aussi hors d'Espagne, par exemple en Italie dans le traité du Révérend Don Bartholomeo Lieto Panhormitano "Trattato quarto di musica dove si Ragiona ... per intavolare con viola a mano over liuto" (Naples 1559). Francesco da Milano consacre ses premier et deuxième livres "Della Fortuna" à "la viola o vero lauto" (Naples 1536). En Italie et surtout à Naples, il n'est pas surprenant de trouver "la viola a mano", c'est-à-dire la "vihuela de mano", coexistant avec le luth. Nous savons qu'à cette époque, une étroite collaboration existait entre les musiciens espagnols et napolitains, motivée par la domination castillane sous le règne des deux Siciles et le Ducat de Milan. Souvenons-nous que Luis Milan et Mudarra vécurent en Italie ainsi que Diego Ortiz, Francisco Salinas, Flecha, Clavijo del Castillo, Cristobal Obregon et les Cabezon. L'influence espagnole à Naples était tellement importante, que l'école musicale de ce pays peut être considérée comme école espagnole. Ainsi le démontrent les oeuvres de musiciens tels que Valente, Trabaci, Mayone, Rodio, Pasquini, etc. par la manière de mettre en tablature la musique pour leurs instruments et par les "ostinati" nettement hispaniques utilisés dans leurs compositions comme la basse de "Las vacas" la "Folia", la "Pavana Real", et surtout par l'art de la "diferencia" ou variation.

Dans la "Scielte de canzonette per cantar nel cimbalo o chitarrone con l'alfabeto per la chitarra spagnola" (G. B. Colonna - Milan 1627) nous trouvons une des chansonnettes sur la "romanesca" ("Guardame las vacas") disant :

"O che bel stare  
vicino al mare  
verso la sera  
di primavera ...

... Far na sonata  
una cantata  
con la viola  
alla spagnuola"

Ceci nous confirme que "viola" en Italie et "Vihuela" en Espagne sont bien identiques, en effet, nous trouvons invraisemblable de chanter et jouer "alla spagnuola" avec un violon, vielle ou viole de gambe. A la manière espagnole, la voix s'accompagne de la guitare que Santa Cruz à la même époque, appelle "vigüela ordinaria" (nous l'avons déjà dit).

L'influence hispanique se fait aussi ressentir en Angleterre, par exemple dans les oeuvres de Farnaby et Byrd parmi d'autres. Lord Middelton, dans son livre pour luth, fin XVIIème siècle, intègre de la musique de Narvaez au côté d'oeuvres de Philipps, Johnson y Holborne.

En France et aux Pays Bas, nous trouvons des oeuvres de Narvaez et Valderrabano dans les traités de Guillaume Morlay (Paris 1552) et de Pierre Phalese (Löwen 1546, 1552, 1563, 1568).

Inversement, L'influence étrangère était ressentie en Espagne. Les musiciens espagnols parlent souvent dans leurs traités de leurs collègues d'au-delà des Pyrénées.

## Technique

Les documents traitant de la technique employée par les vihuelistes sont très rares, mais cependant nous pouvons reconstituer certains procédés utilisés.

### Position :

Bermudo conseille :

"...Prendre la vihuela joliment et toucher les cordes gracieusement pour le profit de la musique et le repos des doigts ..."

### Main droite :

Les vihuelistes pouvaient jouer de trois façons différentes, considérées comme "très bonnes" :

- La première, appelée "Figueta castellana" consistant à pincer alternativement les cordes avec le pouce en le pliant sur l'index;
- La deuxième, appelée "Figueta extranjera" (parce que dérivant de la technique du luth) consistant à pincer alternativement les cordes avec l'index en le pliant sur le pouce;
- La troisième, appelée "dos dedos" mettait en jeu l'index et le majeur pour déchanter sur un plain-chant joué par le pouce.

Toutefois, une quatrième façon, plus ancienne, mais considérée comme "imparfaite" par les musiciens les plus évolués, appelée "dedillo" consistait à pincer chaque note avec l'index, ne le déplaçant sur la corde dans les deux sens opposés et perpendiculairement à celle-ci.

Les doigts de cette main devaient pincer les cordes de la vihuela seulement avec la pulpe "comme chose vivante", "sans l'intervention de l'ongle ni de n'importe quelle autre invention" affirme Fuenllana.

### Main gauche :

Les vihuelistes, d'après Venegas, connaissaient l'emploi des "coulés" effectués avec les doigts de la main gauche qu'ils utilisaient occasionnellement pour la réalisation des "quiebros". Aussi, il nous conseille de ne pas utiliser la cinquième case, mais les unissons à vide pour

l'exécution des passages ascendants ou descendants et d'utiliser de préférence le cinquième doigt au quatrième "car la main est plus gracieuse". (1)

Les vihuelistes prenaient grand soin du jeu "legato" et recommandaient de conserver les doigts de la main gauche sur les cordes jusqu'à la fin de la durée de chaque note ou jusqu'à ce qu'un autre doigt vienne utiliser la corde et case déjà employées.

(1) cinquième = 4e doigt pour les guitaristes de nos jours.

## Interprétation

"Tempi" - "Agréments"

En ce qui concerne le "tempo", chaque interprète devra jouer "selon ses mains", c'est-à-dire selon ses possibilités, suivant la difficulté de l'oeuvre et son caractère. Mais, quoi qu'il en soit, il choisira un "tempo" modéré lui permettant d'obtenir une bonne diction et de la transparence au contrepoint. Les accords seront joués lentement et les passages vivement. Pour une oeuvre de strict contrepoint, il n'y aura pas de changements rythmiques mais chaque phrase sera chantée avec ampleur en donnant le relief nécessaire aux différents thèmes et réponses.

Nous savons que dans la musique hispanique du XVIIème les liaisons n'étaient absolument respectées que dans le cas d'une interprétation à l'orgue; tandis que les instruments à son bref tels que la harpe, le clavicorde ou la vihuela n'étaient pas tenus à les maintenir intégralement. Il s'avère donc nécessaire de répéter fréquemment les notes liées afin de maintenir l'équilibre sonore et la transparence de la texture polyphonique.

D'autre part, l'on pourra ajouter toutes sortes d'agréments en respectant toutefois les règles régissant "el tañer con buen aire" (l'art de bien jouer). Les agréments utilisés en Espagne à cette époque sont : les "quiebros", "redobles" et mutations rythmiques. On pourra donc "inégaliser" les traits mélodiques en mouvements conjoints et "fleurir" les lignes avec élégance. Les ornements devront être répartis également dans toutes les voix de la polyphonie, à plus forte raison si celle-ci est rigoureuse (canons et imitations).

Un dernier conseil à ceux désireux de jouer ("los deseosos de tâner") était de jouer avec la plus grande netteté possible.

*Quiebro reiterado.*                      *Quiebro de mínimas.*                      *Quiebros de semínimas (sencillos)*  
  
*Redobles*                      (\*)  
  
 (\*) *forbiden as ornament*  
*prohibido en cuanto ornamento*  
*défendu en temps qu'agrément*  
*verboten*  
*Alteraciones ritmicas.*  
*Altérations rythmiques.*  


## Tonalité et formes musicales

### Tonalité :

L'oeuvre des vihuelistes est encadrée de la matière sonore modale grégorienne, mais désormais métamorphosée dans sa physionomie originale par l'apparition d'altérations occasionnelles qui peu à peu nous amène au sens tonal.

### Formes musicales :

Les formes musicales abordées par les vihuelistes se divisent en deux groupes :

- a) musique purement instrumentale
- b) musique vocale accompagnée.

Ces formes sont de caractère profane ou liturgique.

Dans le premier groupe sont classés : "fantasias", "tientos", "sonetos", "fabordones", "fugas", "diferencias", de libre inspiration ou composés à partir de thèmes populaires. Nous trouvons rarement des airs de danse .

La musique instrumentale, d'une manière générale, est influencée par l'art des vihuelistes, et surtout en ce qui concerne le développement de la "variation" alors dénommée "diferencia".

Parmi les oeuvres à caractère liturgique nous trouvons des fantaisies composées à partir de thèmes ecclésiastiques, ainsi que motets, hymnes, psaumes, messes, etc pour chant et instrument. Quant à la musique vocale profane, nous découvrons pour la première fois, la mélodie accompagnée par une musique originale, (et non par la réduction d'une partie polyphonique,) sous formes de chansons, romances, "villancicos", madrigaux, "endechas", "ensaladas", "sonetos", "strambotti", etc...