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 instrument culturelly lointain et romantique, un instrument culturel et romantique. 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° 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 rabeeles 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 1, proche de l’improvisation au luth attestée en Italie comme accompagnement des poèmes latins et vernaculaires 2, jusqu’aux romances – telles que Tintorius rapporte en avoir entendu 3 – 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 4. La musique soliste comprenant le genre d’improvisation libre qui atteignit son apogée dans les fantasias de Milán 5; l’improvisation sur des formules harmoniques tel le jeu de Ludovico, figé pour nous dans le temps par la célèbre Fantasia de Mudarra 6; des pièces fondées sur des mélodies de cantus firmus comme en montre le fragment de Londres 2; et des danses et arrangements d’airs telles les pièces espagnoles conservées dans le livre de luth de Dalza 8. 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 pour discantar pour deux vihuelas de Valderrábano 9. 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 10. Dans la plupart des cas, il semble s’agir de musiciens qui s’inscrivent dans une tradition de l’improvisation. Dans certains cas seulement, tel celui de Luis de Guzmán, on sait que leur musique instrumentale fut notée 11.

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

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 García 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 musiciologues 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 xvi et au début du xvii siècle. Pour ce qui est des instruments, la situation est différente. Les recherches musiciologiques 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 musiciologues n’ont pas résolu cette question de manière satisfaisante. Pour un Espagnol du xv 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 chevillier — 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 rebec, Bref, la vihuela du xv siècle pourrait être considérée comme la vihuela « polyvalente ». Deux principaux obstacles ont entravé notre compréhension de la nature vraiment génétique de la vihuela du xvi 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 xvi 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.

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. 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’ommettre 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 xvi siècle n’aurait pas utilisé des termes de la famille de la viole 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'étend 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 vielles à cordes pincées plutôt que des vihuelas, ou des violas de 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 siècle est de savoir distinguer entre les exemples anciens de la vraie vihuela Renaissance et les représentations de vielles médiévales à cordes pincées. » 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 écrit par tout commentateur espagnol contemporain comme une vihuela à cordes pincées.

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. Oublions 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 "vielles" 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 fabricés 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
sorte, engendrer la vihuela à cordes pincée la mieux conçue. Le modèle de la vihuela de mano du XVIe 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 16.

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 XVIe 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 eut 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 Bords 17, Romanillos 18 et Reynaud 19, ainsi que d’autres informations que nous avons rassemblées, montrent clairement que dès les dernières décennies du XVIe 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 côtés 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 fabriquant 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 imprimeries, est conservé en manuscrits : Madrid, Biblioteca Nacional MS 6001 « Ramillete de flories » (1593) 20, et Cracovie MS Mus. 40032, rédigé dans une large mesure à Naples vers 1580-1611 21, pourront être considérés comme plus tardifs, de même probablement que les ajouts manuscrits à l’exemplaire viennois de Silvio de Sirens de Valderángano 22. Avec les autres fragments manuscrits antérieurs, ils contiennent un répertoire sensiblement différent de la musique conservée dans les sources imprimeries 23. 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 XVIe 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 24. D’un autre côté, les sources manuscrites nous livrent un scénario différent, peut-être plus ouvertement orienté vers le divertissement récréatif. Le genre musical produisant 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 XVIe siècle et au début du XVIIe 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 xvième 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 xvième 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.25

25 Gaspar Sanz, Instrucción de música sobre la guitara española, Saragosse, 1674, livre 2, p. 4.
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 çarabanda 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)\textsuperscript{25}. 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\textsuperscript{e} siècle, le modèle à varier est une mélodie harmonisée plutôt qu'un schéma harmonique soutenant une formule mélodique\textsuperscript{19}. 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 aigüe 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\textsuperscript{e} 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

\textsuperscript{26} Gaspar Sanz, *Instrucción de música*, livre 2, p. 4.

\textsuperscript{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.
coïncida avec l'ascension de la guitare était une réaction à des valeurs esthétiques plus anciennes.

Dans des études plus récentes, j'ai tenté de promouvoir une réévaluation de la vihuela au XVIe 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 e siècle prouve que les vihuelistes étaient restés impérmeables 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 cantata 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 cordes 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'obsolétude et d'inadéquation culturelle. 


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 guitarre, 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 sonnailler, 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 adivo excelentísimos músicos ; pero después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la vihuela. Ha sido una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música pintada, y aora la guitarra no es más que un sonnerio, tan fácil de tocar, 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’auteur d’un universitaire aussi solide et scientifique que l’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 écrits 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 pénétrer 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 cantoneros de tout le début du siècle 23.


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 e 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 fola ou la zarabanda et en même temps la musique de Valderábano 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 e 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.
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 xviè 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 Martinez González

94 Éléments bibliographiques