

À la découverte d'une sonorité oubliée : la vihuela de mano

Joël Dugot, conservateur, Musée de la musique

Après une introduction musicale par Miguel Henry (vihuela), quelques repères sur la nature de l'instrument ainsi que sur son histoire et sa pratique musicale dans l'Espagne du XVI^e siècle sont donnés. La démarche de construction d'un fac-similé de la vihuela originale conservée dans les collections du Musée de la musique est ensuite détaillée. Enfin, un dialogue avec l'instrumentiste Miguel Henry a permis d'aborder la question de la perception de l'instrument nouvellement « fabriqué » par le musicien.

La *vihuela de mano* est un instrument à cordes de boyau pincées au moyen des doigts. Elle est apparue dans la péninsule ibérique probablement à partir du XIV^e siècle, en même temps que d'autres instruments de formes comparables joués à l'archet ou au plectre. Le point commun de ces types, auxquels appartiendra la guitare dès la fin du XV^e siècle, est le contour de leur caisse de résonance en forme de « 8 ». Au XVI^e siècle, la *vihuela de mano* était munie le plus souvent de six paires de cordes de boyau accordées en quarts et tierce -le même accord que le luth- et pouvait avoir un fond plat ou bombé (constitué de côtes comme un luth).

Période d'épanouissement, répertoire, déclin :

La pratique de la *vihuela de mano* telle que l'on peut la cerner aujourd'hui au travers de la documentation historique¹, concerne d'abord et majoritairement la péninsule ibérique, mais aussi, dans une moindre mesure l'Italie (en particulier Naples) et les colonies hispaniques et portugaises d'Amérique du Sud. Il s'agit avant tout d'une pratique musicale savante qui s'adresse à un public cultivé et donc à une petite minorité de la population. Le répertoire de la *vihuela* est constitué, comme celui du luth à la même époque, de transcriptions de musique sacrée (messe, motet) et profane (madrigal, chanson), de pièces libres (fantaisie, tiento), de danses et aussi d'airs variés dont il convient de noter la toute première apparition dans le répertoire instrumental dès la publication du recueil d'Alonso Mudarra en 1546 à Séville².

¹ C'est avant tout la musique conservée sous forme imprimée et manuscrite, c'est aussi les nombreux témoignages littéraires allant des textes poétiques aux traités scientifiques en passant par les inventaires après décès, l'iconographie sous toute ses formes et bien entendu quelques rarissimes instruments qui ont survécu.

² Il s'agit de *Tres libros de musica en cifras para vihuela*.



III.1 - Frontispice du Livre de tablatures d'Alonso Mudarra publié à Séville en 1546
(Madrid, Bibliothèque Nationale)

Entre 1536 et 1576 furent publiées en Espagne sept grandes collections de pièces qui constituent à elles seules un véritable trésor musical représentatif de l'émergence de l'écriture instrumentale en Europe. L'ensemble de ce répertoire (imprimés et manuscrits) est noté en tablature et comporte plusieurs centaines de pièces. Après un développement et une apogée qui correspondent à ceux de la musique instrumentale polyphonique, en gros le XVI^e siècle, la *vihuela de mano* cède rapidement la place à la guitare dès le premier quart du XVII^e siècle. Et cette évolution loin d'être la simple disparition d'un type d'instrument qui cesse d'être à la mode, car *vihuela* et guitare sont morphologiquement très proches, manifeste à l'inverse un très profond changement esthétique qu'accompagnent l'intérêt nouveau pour la monodie accompagnée et bientôt la naissance de l'opéra et des spectacles musicaux.



III. 2 – Une fantaisie notée en tablature, extraite du livre de Luis Milan publié à Valence en 1536 (Madrid, Bibliothèque Nationale).

Origines de la *vihuela* anonyme du Musée de la musique :

Aujourd'hui, les instruments qui nous sont parvenus sont extrêmement rares. Ce corpus ne comprend que quatre instruments reconnus authentiques par une majorité de spécialistes de ce type si particulier. La *vihuela* la mieux datée est celle construite par le facteur Belchior Dias à Lisbonne en 1581 et conservée au Royal College of Music à Londres. La seconde est un instrument anonyme qui fut la propriété d'une religieuse espagnole installée à Quito (Équateur) durant le premier tiers du XVII^e siècle. Sa conservation jusqu'à nos jours s'explique par le fait qu'elle fut protégée au titre de relique après la canonisation posthume de sa propriétaire. (1618-1645). Il est probable que l'instrument date du début du XVII^e siècle. Les deux autres *vihuelas* connues à ce jour sont conservées à Paris, l'une au musée Jacquemart-André, elle est signée d'un facteur nommé Guadalupe et l'autre, malheureusement anonyme, au Musée de la musique (inventaire E.0748)³. C'est très précisément ce dernier instrument qui nous intéresse aujourd'hui puisqu'il a donné lieu à la fabrication d'un fac-similé qui fut présenté et joué au cours du colloque *Utopia instrumentalis* le 27 novembre 2010.

La *vihuela de mano* du Musée de la musique (E.0748) fut acquise, avant son entrée dans les collections du Musée, par la Comtesse Geneviève de Chambure (1902-1975) vraisemblablement dans les années 1950 auprès d'un antiquaire madrilène qui l'aurait lui-même obtenue d'un aristocrate originaire de la ville de Ciudad Real dans

³ Ces instruments ont été décrits et étudiés dans *Aux origines de la guitare : la vihuela de mano* recueil collectif publié par le Musée de la musique/ Cité de la musique, Paris 2004.

la Mancha (Espagne)⁴. Cette *vihuela* ne comporte aucune signature mais un ensemble d'études et d'analyses réalisées dans le cadre du laboratoire de recherche et de restauration de notre musée permettent d'en situer la date probable de construction dans le cours du XVI^e siècle⁵. D'une manière plus large, l'authenticité de l'instrument comme représentant d'un type devenu aujourd'hui rarissime ne fait pour nous guère de doute. Elle repose sur un faisceau d'observations factuelles qui laisse peu de place à la possibilité d'un faux.



III. 3 - *Vihuela de mano*, facteur anonyme, Espagne XVI^e siècle (?),
Collection Musée de la musique

Les principaux matériaux de construction utilisés sont le sapin (table d'harmonie), le cyprès (bloc tasseau/manche/cheviller) et le jujubier (éclisses et fond)⁶.

Les caractéristiques de constructions sont très spécifiques, en particulier l'architecture du fond dont la rigidité est obtenue par la juxtaposition de côtes moulées à chaud en forme de gouttière et arquées dans le sens de la longueur. Il s'agit là d'un mode de construction à la fois rare et aussi très spécifique au type d'instrument ainsi qu'à la facture d'origine ibérique⁷. En quoi ce mode de construction

⁴ Ces informations communiquées par un luthier espagnol sont en cours de vérification.

⁵ La fourchette de dates donnée par la dendrochronologie du bois de table donne 1378-1496 (soit 119 cernes). Cet analyse fut réalisée par Catherine Lavier, « La dendrochronologie appliquée aux instruments de musique en bois » in *Instruments pour demain*, Journées d'études de la SFIIIC, Champs sur Marne 2000, pp 99-110.

⁶ Les identifications des bois ont été réalisées par des membres du laboratoire de paléobotanique de l'université Paris VI.

⁷ On peut rapprocher ce type de construction d'une expression espagnole que l'on trouve à plusieurs reprises dans des inventaires après décès remontant aux XVI^e siècle qui décrivent des *vihuelas* dont certaines ont un fond *tumbado y acanalado* c'est-à-dire bombé et cannelé par opposition à la *vihuela llana* c'est-à-dire plate. Précisons que l'instrument construit par Belchior Diaz cité plus haut est construit selon la même méthode et comporte de nombreux points communs avec E.0748.

se justifie-t-il par rapport à un fond plat au demeurant beaucoup plus simple à réaliser? On peut affirmer d'une part que cette construction garantit une meilleure tenue dans le temps, aucun barrage transversal comme avec un fond plat, ne venant contrarier les mouvements dimensionnels du bois, dans ce dernier cas souvent responsables des fentes de retrait longitudinales. On peut prédire aussi que le type de réponse acoustique de la caisse sera modifié par un tel système, dans la mesure où la rigidité latérale du fond, qui travaille un peu comme un soufflet, est moindre.



III. 4 - *Vihuela de mano*, facteur anonyme, Espagne XVI^e siècle (?),
Collection Musée de la musique

D'un point de vue technologique, il faut aussi poser la question de savoir comment il est possible de mettre durablement en forme les planchettes de bois dur de faible épaisseur qui constitueront le fond, à la fois dans le sens longitudinal et dans le plan latéral sans les briser. Cette technique peut paraître très téméraire mais elle fut cependant parfaitement maîtrisée par les facteurs ibériques du XVI^e siècle comme Belchior Diaz ou le facteur anonyme de l'instrument du Musée de la musique (E.0748). Bien que le mode de mise en forme préalable n'ait laissé aucune trace que nous sachions déceler à l'heure actuelle, les luthiers d'aujourd'hui qui se sont intéressés à cette question, notamment Stephen Barber, ont obtenu de bons résultats en utilisant un moule et un contre-moule entre lesquels on peut serrer la planchette de bois préalablement humidifiée et chauffée (étuvage). Après séchage, le bois conserve la forme imposée sans beaucoup de retrait⁸.

⁸Sur cette méthode, voir Richard Coleman, *Sixteenth century rib bending*, in *FoMRHI*, Comm. 1753, 2002, pp. 20-23.



III. 5 - Vue du fond de la *vihuela de mano*, facteur anonyme, Espagne XVI^e siècle (?),
Collection Musée de la musique

Un autre élément à prendre en compte est la conception particulière du chevalet de cet instrument, dont l'authenticité historique est certifiée par des documents iconographiques d'origine ibérique, et sur lequel les passages de corde ne sont pas assurés par des trous, comme les chevalets que nous connaissons, mais par des encoches pratiquées au niveau de la base, ce qui diminue considérablement la rigidité du chevalet. Là encore, il est possible de prédire une incidence importante au niveau acoustique.

La table d'harmonie, constituée de deux feuilletts de sapin, nous donne aussi quelques informations importantes. Remarquons pour commencer l'économie du système de barrage destiné à contrer les déformations : deux barres disposées de part et d'autre de la rose. C'est le minimum imaginable pour rigidifier une table plate, ce qui nous incite à voir là une conception archaïque, ce qui n'est en rien péjoratif, dans le mode de construction de ce type d'instrument et signe en quelque sorte la période très ancienne de sa conception. Le système est complété par des épaisseurs de table très réfléchies : une bande centrale correspondant à peu près au tiers de la largeur fait environ 3 mm tandis que les parties latérales et les bords descendent à moins de 2 mm. La table contribue ainsi à résister davantage à la déformation. On peut ajouter que cette conception est très différente de celles des tables de luth conçues à la même époque qui étaient beaucoup plus fines et renforcées de barrages beaucoup plus conséquents.

L'examen de la technique de construction de cette *vihuela* se complète par un manche monté à l'espagnole, les trois éléments - manche, tasseau et cheviller - étant sculptés dans un bloc unique de cyprès, ce qui économise deux assemblages. On notera au passage que le facteur s'est tout de même donné la peine de sculpter entre le manche et le cheviller une fausse enture en pointe, caractéristique partagée avec l'instrument de Guadalupe conservé au musée Jacquemart-André.

Quelques photographies de l'instrument prises à l'époque où il appartenait à Geneviève de Chambure sont conservées. On peut y voir un instrument complet, avec sa table d'harmonie en place. Nous ne doutons pas qu'à l'époque, l'instrument ait pu être joué, malheureusement, aucune trace ni aucun témoignage ne furent

conservés. En tout cas, un accident dut survenir ensuite puisque, à notre prise de fonction au Musée instrumental du Conservatoire en 1987, la table d'harmonie, à laquelle il manquait un important fragment dans sa plus grande largeur et dont le chevalet était arraché mais heureusement conservé, était séparée du reste de l'instrument, situation qui interdisait désormais tout essai de jeu.

C'est précisément à partir de cet état de fait qu'a émergé le projet de faire construire un fac-similé de l'instrument qui pourrait permettre de se faire une opinion sur ses capacités non seulement acoustiques mais aussi musicales. Ce qui peut paraître simple de prime abord nous a confrontés à la difficulté de trouver du bois de jujubier (*ziziphus sp.*) d'une largeur et d'un séchage convenables, un bois qui, s'il est renommé dans tout le bassin méditerranéen pour ses fruits, est aujourd'hui complètement inconnu des facteurs d'instruments de musique et fort rare dans des dimensions satisfaisantes. Une fois résolue cette première étape, il a fallu trouver un facteur dont l'expérience et la connaissance de ce type d'instrument mettent toutes les chances de notre côté pour la réussite de ce projet.

Notre choix s'est porté sur Stephen Barber et Sandi Harris de Londres, que nous connaissions depuis longtemps et qui avaient été parmi les premiers à venir étudier la *vihuela* E.0748 en 1998 et aussi à en faire des copies. Par ailleurs, Stephen Barber était aussi celui qui, de nombreuses années auparavant, avait étudié et dessiné l'instrument de Belchior Dias de 1581 manifestant ainsi sa profonde curiosité pour ces instruments.

Courant 2010, pendant la fabrication du fac-similé, nous avons suivi de près l'évolution du travail, testant séparément la table d'harmonie afin de vérifier la conformité de ses modes de vibration avec celle de l'original. Par la même occasion, un film vidéo fut tourné au cours duquel les facteurs s'expliquent sur leur travail et les problèmes qu'ils ont rencontrés. On y apprend notamment que la technique de moulage des côtes du fond trouve ses limites avec les côtes des bords qu'il convient de déplier en partie pour réussir l'ajustage parfait sur les bords de la caisse, opération particulièrement délicate et risquée mais qui témoigne aussi du haut degré de technicité atteint au XVI^e siècle par les *violeros*⁹ ibériques.

La réalisation du fac-similé a respecté aussi scrupuleusement que possible les dimensions de l'original y compris les écarts des cordes, beaucoup plus faibles que ceux auxquels sont habitués les musiciens aujourd'hui¹⁰.

Néanmoins, Miguel Henry, à qui nous avons proposé de venir jouer l'instrument en public n'a pas rencontré de difficulté majeure à s'adapter aux écarts anciens. Il a en revanche témoigné sa surprise à l'occasion de la prise en main du nouvel instrument. Ses mots méritent ici d'être rappelés, il a dit, après l'avoir joué pendant quelques minutes, être « en terre étrangère », tant les réactions de l'instrument étaient différentes de ce qu'il connaissait. Notamment les vibrations du fond lui sont apparues beaucoup plus importantes que les instruments, luths ou vihuelas, qu'il avait pu jouer par le passé.

⁹ C'est sous ce nom qu'apparaissent les facteurs de *vihuelas* dans les documents anciens.

¹⁰ Les luths anciens, quand ils ont conservé leur manche et leur chevalet d'origine présentent des caractéristiques similaires.



III. 6 - Miguel Henry jouant le fac-similé de *vihuela de mano* réalisé par Sandy Harris et Stephen Barber, Londres 2010.

Crédits photographiques

III. 1 et 2 : Bibliothèque nationale, Madrid)

III. 3, 4 et 5 : © Cité de la musique/Musée de la musique, photo Jean-Marc Anglès.

III. 6 : © Cité de la musique/Musée de la musique