“Espagnol, je te supplie...” !

(Briceño sur la sellette)

Gérard REBOURS

Solution de continuité, et montagnes russes...

Dans la France des années 1550, la guitare à quatre chœurs jouit d’une indéniable popularité : “*Depuis douze ou quinze ans en çà, tout nostre monde s’est mis à Guiterner*” déclare en 1556 l’auteur des *Discours non plus mélancoliques que divers*[1], assertion qui sera confirmée par la publication et les rééditions de neufs *Livres de Guiterre* sortis des presses de Leroy/Ballard et Granjon/Fezandat dans ces mêmes années, et des *Instructions*[2] que lui dédie LeRoy . Mais l’on ignore quasiment tout du devenir de notre instrument dans le demi-siècle suivant, tant du point de vue musical que technique et organologique.

Il est vrai que la France s’enfonce alors dans quatre décennies de crise: les guerres de religion. Comme dans toute période troublée, les arts ne sont guère favorisés, il y a d’autres “urgences”. L’essor des publications pour luth se voit aussi freiné[3] tout comme, par exemple, les contrats qui entérinent la constitution et la modification d’ensembles de musiciens: si l’on en dénombre dix-huit entre 1547 et 1561, il n’y en aura plus aucun dans la quinzaine d’années suivante. L’activité reprendra en 1575, mais avec moins de vigueur.

Pour retrouver de la guitare en France une trace un tant soit peu cohérente, il nous faudra attendre le premier quart du XVIIe siècle. Mais l’intrument n’est plus celui que Ronsard disait toucher à son réveil : il a maintenant un chœur supplémentaire, un registre plus grave, une caisse plus volumineuse[4] et, d’après le peu de sources que nous possédons, on le joue principalement en accords battus.

Dans les années 1550, guitare et luth en France - comme guitare et vihuela en Espagne - exprimaient la même musique, avec la même technique, et partageaient les mêmes compositeurs et arrangeurs[5]. Dans le demi-siècle 1625 - 1675, les luthistes français ont un vaste répertoire signé des Gautier, Gallot, Dufaut, Pinel, mais pas les guitaristes[6] : ceux-ci apparaissent plutôt dans les ballets, souvent en groupe, campant généralement des personnages typiquement espagnols[7], jouant debout des chaconnes, chantant des paroles

---

[1] *Discours non plus melancoliques...1556, chap.21, p.96*. Ce texte est attribué à Bonaventure des Periers dans Méthodes et Traités 19, vol.I ,(éd. Fuzeau) mais, d’après le groupe de recherches *Epistemon*, l’auteur pourrait en être *Elie Vinet*.

[2] dont on n’a encore retrouvé que des bribes.

[3] Merci à Joël Dugot de m’avoir confirmé ce fait.

[4] Ce ne sont là que des descriptions générales: nous n’ignorons pas que des instruments de différentes tailles étaient en usage, et que les guitares à 4 et à 5 chœurs ont un moment coexisté.

[5] Le Roy, Morlaye, Fuenllana, Mudarra… Ceertains réduisent quelque peu la différence d’ambitus des deux instruments en utilisant plus assidûment les notes des dernières frettes de la guitare.

[6] Tout au moins pas officiellement : dans l’imposant *“Manuscrit Gallot”* pour guitare (daté de 1661) la musique de plusieurs luthistes côtoie celle de Corbetta et de Bartolotti. Le *Canon* et la *Belle Homicide*, de Gautier, se trouvent aussi en tablature de guitare, tout comme certaines pièces de Mésangeau.

[7] mais aussi des *Esclaves Maures*, des *Afriquains*, des *membres des pays froids, tout ammitouflez et patinant...*

 © Gérard Rebours 2006, révision 2020

comiques, s'associant aux harpes et aux castagnettes, un tambour de basque parfois accroché à la ceinture, sous l'instrument. Au théâtre, on les verra aussi associés aux personnages italiens (Scaramouche, Harlequin, Pantalone, Brighella), aux *Charlatans*, aux *Saltimbanques*...[8]
Ce n'est que timidement qu'apparaîtra, vers la fin de cette période, un répertoire soliste dont la qualité ira en s'améliorant, et perdra toute connotation "exotique" pour enfin s'intégrer totalement dans le paysage musical français : François Martin (1663), puis Antoine Carré (1671 et s.d.), Rémy Médard (1676), Henry Grenerin (1680), et Robert De Visée (1682, 1686)[9]. La position hiérarchique des dédicataires de ces œuvres suit aussi une progression plutôt ascendante : si François Martin n'offre son ouvrage à nulle personnalité, Carré le dédie à la Princesse Palatine, puis à celle d'Orange, Médard à la Marquise de Monferer, Grenerin au Prince de Conty et enfin Robert de Visée au Roy en personne.
Ensuite, malgré la présence de François Campion, qui nous livre ses pièces de guitare et ses traités d'accompagnement de 1705 à 1748, notre vision de la guitare en France deviendra à nouveau opaque.

Chacun chez soi

Battre rythmiquement des accords sur un instrument à cordes pincées n'est probablement pas une invention du XVIIe siècle naissant, mais c'est de toute évidence un geste beaucoup plus efficace lorsque la main droite ne doit parcourir qu'une petite distance sur les cordes[10]. La scission stylistique qui s'opère alors entre le luth et la guitare à cinq chœurs peut trouver sa source dans le contraste de leur évolution: si la première gagne un chœur et en reste là pour environ deux siècles, le second en doublera rapidement son nombre, devenant ainsi résolument peu adéquat à s'exprimer avec des accords battus, glissés, frottés, roulés, et laissant alors la guitare s'épanouir dans ce rôle, utiliser à plaisir ces techniques qui fleurissent hors de nos frontières.
Témoin Mersenne: dans les pages de l'Encyclopédie Universelle qu'il consacre à la guitare, il lui attribue une origine espagnole, livre une superbe gravure de son modèle à quatre chœurs,[11] mais il s'attarde surtout à décrire celle de son époque, l'accord de ses cinq chœurs, ses proportions. Abordant l'aspect musical, il n'évoque nullement le jeu en notes pincées[12] mais il s'attarde sur la notation des accords : *Alfabeto* italien, système espagnol[13], et notation spécifique de *Monsieur Martin*[14]. Enfin, il expose avec précision les vastes possibilités sonores et rythmiques du jeu en batteries,[15] faisant référence à deux auteurs italiens, Millioni et *Ambroise Colomna*, ainsi qu'au *Seigneur Louys* et à son imprimé de 1626 (soit Luis de Briceño et son *Metodo mui facilissimo,* dont nous parlerons plus bas).
Dans son *Traité des Instrumens de Musique,* loin du discours méthodique et objectif de Mersenne, Pierre Trichet donne dans le billet d'humeur. Il se situe à la même époque (c. 1640), parle bien du même instrument, évoque comme son prédécesseur[16] ses trois systèmes de notation, cite aussi Colonna et Briceño. Mais,

---

[8] Cf Noël, Jeanne, *La Guitare en France au Temps de Louis XIV d'après les Textes*, thèse de Doctorat, Paris Sorbonne 1987, et l'article "*Lully, guitariste*" à la section Musiciens de cette page.

[9] Corbetta – même s'il se fait appeler Francisque Corbet – n'est pas inclus ici: ses publications de 1671 et 1674 ne sont souvent que des tentatives d'écriture dans le gout français qui trahissent la main d'un musicien italien itinérant.

[10] Au chapitre sur la mandore, qui *"n'est autre chose que le Luth racourcy"*, Mersenne évoque ainsi cette technique : *"Ceux qui ont le parfait usage de la Mandore, passent la plume si vite sur les chordes, qu'elles semblent faire les mesmes accords qu'elles feroient, si elles estoient touchées en mesme temps."*

[11] Provenant de Phalèse et Bellère, *Selectissima Elegantissimaque Guiterna Carmina* (Louvain, 1570).

[12] appelé en Espagne *punteado.*

[13] Ou plutôt un système espagnol précis, similaire aux autres, mais dont on n'a pas retrouvé la source exacte.

[14] Probablement pas François Martin dont la publication de 1663 - bien qu'elle présente des pièces *"à battre"*, n'utilise pas cette notation.

[15] L'*Harmonicorum Libri XII* de 1648, édition en latin de l'Harmonie Universelle, présente d'intéressantes divergences explicatives et iconographiques.

[16] Dont il pourrait bien s'être inspiré…

 © Gérard Rebours 2006, révision 2020

ouvertement hostile à la façon de jouer des Espagnols[17], "*avec mille gestes et mouvements du corps autant crotesques et ridicules que leur jeu est bigearre et confus*", il s'inquiète du succès de cette *guiterre* auprès des français, "*en quoi ils resemblent à ceux la qui, pouvant faire bonne chere en leur propre maison, aiment mieux aller manger chés autrui du lard, des oignons et du pain bis. Car qui ne scait que le luth est propre et familier aux français et qu'il est le plus agréable de tous les instruments musicaux ?*" etc. La diatribe est bien connue, et fait en quelque sorte écho au texte de 1556[18] qui disait "*le Luc presque mis en obly*".
Trichet est-il le seul à manifester cette aversion ? Manifestement non. Mais il existe d'autres façons de l'exprimer…

Qui est cet "Espagnol" ?

En 1629, Estienne Moulinié publiait son troisième livre d'*Airs de Cour avec la tabulature de luth et de guitarre*. Et de guitarre? Oui, une fois n'est pas coutume, l'auteur lui confie l'accompagnement d'un groupe de douze airs. Onze d'entre eux sont en langue étrangère (espagnol, italien, et même gascon), alors que tous les airs avec luth - à une exception près - sont chantés en français; voyez-vous déjà l'allusion? Mais il en reste un, le premier de la série qui, lui, est chanté dans notre langue. C'est un dialogue qui met en scène un Espagnol et une Française[19]. Le premier fait une cour pitoyable à la seconde qui repousse dédaigneusement ses avances *("Espagnol je te supplie, Laisse-moy vivre en repos"),* et démonte de façon cynique tous ses arguments : il est sale, il empeste *("Tes soupirs sentent les aulx"...)*, et c'est bien la faillite plutôt que la gloire qui l'a fait se réfugier ici.
Et la tablature de n'indiquer que des accords à battre[20]: ceux des Folies d'Espagne !
Moulinié n'aurait-il pas subtilement utilisé ici le protagoniste masculin pour personnifier la guitare "*à l'Espagnole*", rustre, grossière, et impropre à exprimer la musique française (le personnage féminin du dialogue chanté) qui refuse donc de se donner à ce vil instrument - d'où la douzaine d'airs étrangers qui suivent ?
Ou encore - comme les accords de la guitare sont ici exactement ceux d'une des *Folias* du recueil de Briceño[21] - ne serait-ce pas le fameux *Seigneur Louys,* ici visé ? Vantard à souhait, tout comme l'Espagnol de Moulinié, il courtise le public français en décrivant de façon totalement extravagante et irréaliste les qualités de la guitare à l'Espagnole et de sa musique : d'après lui, "*la Guitarra es un instrumento el mas favorable para nuestros tiempos*". Economique comme tout, elle est parfaite pour chanter, jouer, sauter et courir, "*dançar, baylar y Zapatear*"[22]. Elle éloigne les chagrins et les peurs, réconforte les esseulés, réjouit les mélancoliques, calme les coléreux, donne du bon sens aux aliénés... Elle se ré-accorde et se répare en un rien de temps. Contrairement au luth, elle est insensible au chaud, au froid comme à l'humidité et, bien ou mal jouée, bien ou mal encordée, on l'apprécie, on l'écoute et elle attire par sa facilité[23]. Pour preuve : deux mille personnes se distraient l'esprit, trompent leur fâcheries grâce à elle et, "*por mas justification del valor de mi Guitarra*", voyez donc si les Rois, les princes et les nobles abandonnent la guitare pour le luth comme ils abandonnent le luth pour la guitare ! ...[24]

---

[17] Avec qui, malgré l'alliance symbolisée par le mariage d'Anne d'Autriche, fille de Philippe III d'Espagne - maintenant décédé - notre pays vient d'en découdre.

[18] Cf note 1 ci-avant.

[19] Airs de Cour /.../ Troisiesme livre, f. 21v.

[20] Comme dans les onze autres pièces avec accompagnement de guitare.

[21] *Metodo mui facilissimo,* f.10r

[22] *Dançar* et *Baylar* expriment en Espagne deux aspects de l'art chorégraphique. *Zapatear* fait allusion à celui qui fait intervenir les frappements de pieds.

[23] L'ouvrage s'intitule, rappelons-le : *Metodo mui facilissimo*. Là aussi, l'auteur semble insister pour se faire comprendre, quitte à donner dans le pléonasme.

[24] et ceci n'est qu'un résumé de la seconde page de sa dédicace *A Mi Señora De Chales*.

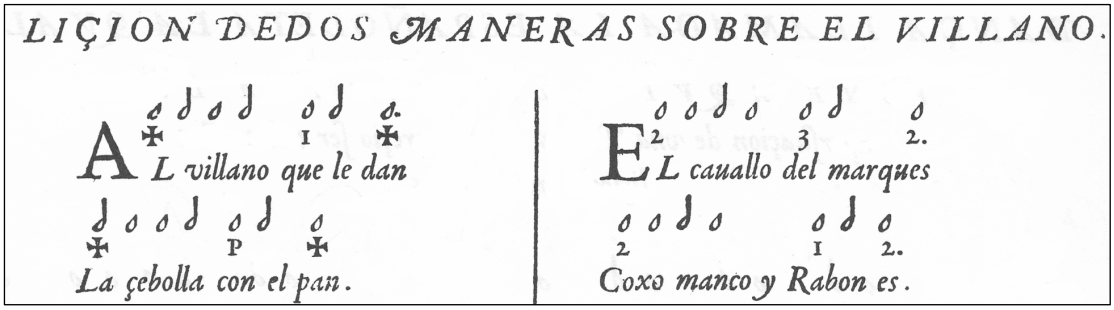
 © Gérard Rebours 2006, révision 2020

Mais Briceño avoue aussi que beaucoup se moquent *"de la Guitarra y de su son"*, à tel point qu'il compose un *romançe* contre ceux qui se gaussent *"de su guitarra y de sus canciones"*. On pourra en apprécier l'élégance dès le premier quatrain :
"Tous se moquent de moi / Et moi je me moque de tous / Car s'ils me traitent d'âne / Eux, ce sont des niais, des imbéciles. Ay ay ay."[25]
Pour tout arranger, il a la délicatesse de publier en France un recueil écrit entièrement en espagnol, avec des chansons et des danses espagnoles, une notation espagnole "*para aprender a tañer la guitarra a lo español*", en 1626 chez "*Pedro Ballard* "! Aurait-on changé de langue officielle depuis que Louis XIII a épousé la fille du roi d'Espagne ?

Nous voilà donc en présence, semble t-il, du seul ouvrage pour guitare publié en France depuis trois-quarts de siècle, et tout, pour qui ne fréquente pas les cénacles hispanisants d'alors, y est incompréhensible: la langue comme la musique.

... Quelle musique ?

Car notre homme présente sa musique... sans musique ! La quantité d'interventions "à l'Espagnole" de la guitare dans les ballets devait sans nul doute laisser des traces dans les mémoires, mais est-ce pour autant que les airs du *Villano*, de la *Çaravanda*, de la *Gascona* ou de diverses *Folias Estrahordinarias* étaient sur toutes les lèvres, au point d'en omettre ainsi la ligne mélodique, et de n'en donner que les paroles ?



(Ex. 1)

Au-dessus du texte, nous trouvons des symboles (ici la croix), des chiffres (le 1), et des lettres (le P) qui indiquent les positions d'accords à former avec la main gauche, sur la guitare. Au nombre de seize, ils consignés dans une table, en début de recueil.[26]
Et, au-dessus de ces symboles d'accords, nous voyons des signes de durée (ronde et blanche, parfois pointées) qui ont mystifié nombre de nos musicologues[27] - y compris Mersenne! car ce dernier, ne se fiant qu'aux apparences, déclare que le *Seigneur Louys "use de notes pour signifier le temps de chaque accord, comme fait aussi quelquefois Colomna"*.
Justement, non. Car lorsque l'on utilise ces valeurs de notes pour ce qu'elles sont normalement, on se retrouve avec un tissu rythmiquement bancal, un résultat qui fait alors dire au transcripteur que *"le rythme aussi laisse à désirer"*[28]. Par exemple, dans la première ligne du Villano ci-dessus, on peut aisément lire un

---

[25] *Todos se burlan demi / Y yo me burlo de todos / Por que si me llaman asno / Ellos son neçios y tontos. ay ay ay.*

[26] Par rapport aux tables espagnoles ou italiennes, celle de Briceño est incomplète, et erronée par endroits: par exemple, la croix, le 1 et le 4 apparaissent deux fois, mais avec un accord différent.

[27] *"...un Alfabeto chiffré très particulier, encore incompris à ce jour"*. (H. Charnassé, article Briceño in Benoit, Marcelle, *Dictionnaire de la Musique en France*, Paris, Fayard 1992.)

[28] Escudero, Jose Castro, in *La méthode pour guitare de Luis Briceño*, Revue de Musicologie, LI, 1965 n°2 p. 131. Quant à Maurice Esses, dans son remarquable *Dance and instrumental diferencias*... (Pendragon Press, Stuyvesant, N.Y. 1994), il réinterprète les valeurs rythmiques de Briceño pour les faire entrer dans un cadre bien mesuré.

 © Gérard Rebours 2006, révision 2020

rythme régulier à trois temps; original, déjà, pour un Villano mais, à la seconde ligne cela se gâte un peu et, pour la deuxième *manera,* nous voilà en Asie mineure, avec une récurrence de 5 + 5 + 2 !
On cherche l'erreur, on extrapole, et finalement on cesse de se torturer l'esprit lorsque l'on réalise que ces blanches et ces rondes... n'en sont pas.

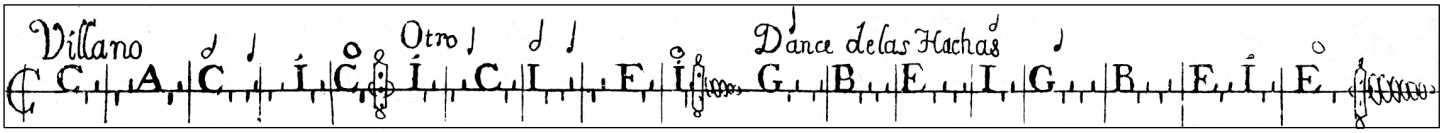
Fin du suspense

Ce sont, en fait, des musiciens qui ont résolu l'énigme, aboutissant tous aux mêmes conclusions sans se consulter. Par exemple, Isabelle Villey[29] me dit un jour avoir solutionné l'écriture de Briceño, et je lui avouais avoir aussi mon idée sur la question. En fait, nous avions fait les mêmes "découvertes", en tous points conformes à celles que - je m'en aperçus peu après - June Yakeley et Monica Hall avaient publiées plusieurs années auparavant[30]…
Car dans l'esprit de Briceño, on doit certainement déjà connaître la mélodie et le rythme de ces airs qu'il joue, chante, et enseigne à son entourage. Il n'y a plus alors qu'à les consigner dans un aide-mémoire où figurent les paroles, avec les accords pour la guitare et - attention, non pas le rythme, mais **le sens des batteries:**

𝅝 : batterie vers le bas, vers le sol

𝅗𝅥 : batterie vers le haut, vers le ciel.[31]

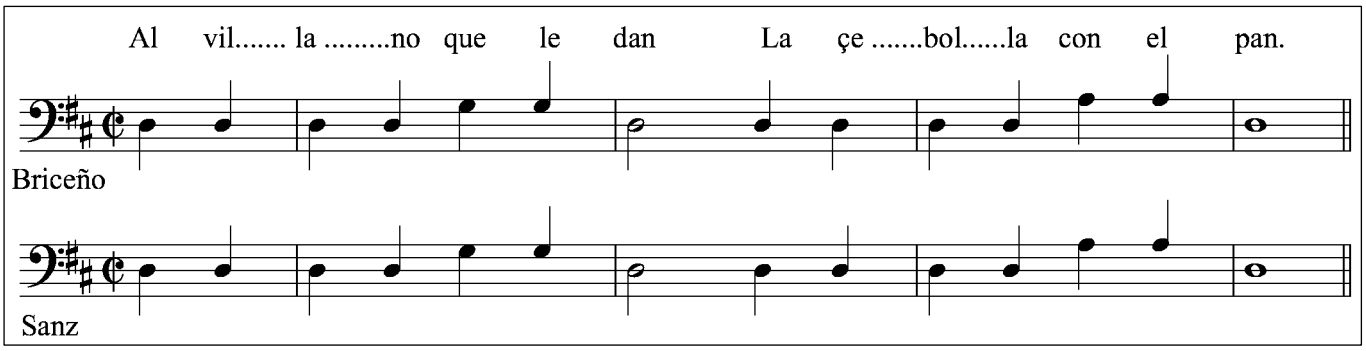
Vu sous cet angle, son *Villano* devient alors limpide, "standard", similaire à celui que Sanz donnera un demi-siècle plus tard (cinq premières mesures ci-dessous) :



(ex.2)

Tous deux indiquent les mêmes accords (en *alfabeto* italien pour Sanz, en système espagnol pour Briceño), et les mêmes directions de batteries - exception faite de la seconde moitié de la troisième mesure où les mouvements sont, volontairement ou non, inversés :

(𝅗𝅥 : batterie vers le sol, 𝅗𝅥 : vers le ciel. La note donne la fondamentale de l'accord)[32]



Ah, je vois un doigt levé : *"Et le point après la ronde, sur le mot* ***dan*** *? "* J'y viens, j'y viens.
Mais voyons d'abord la deuxième *"manera"* du Villano de Briceño[33] (ex.1, colonne de droite): le nombre de

---

[29] Guitariste, luthiste et vihueliste, ex-professeure au Conservatoire de Mexico. Elle a ensuite publié ses conclusions dans la revue *Desmangue*, du centre hispano-américain de Tijuana (Mexique).

[30] Article : *El estilo castellano y el estilo catalan*...in *The Lute*, 1995 vol. XXXV

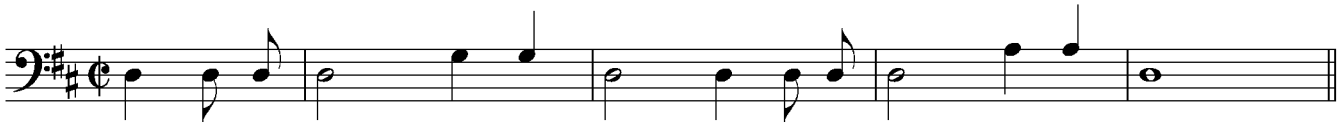
[31] Pourquoi ce système équivoque, alors qu'il en existe déjà un plus fonctionnel en Italie ? Peut-être que *"Pedro Ballard"* ne pouvait se permettre, pour un seul ouvrage, de mettre en œuvre de nouveaux caractères d'imprimerie et qu'il fallut alors composer avec les signes existants ?

[32] J'innove à mon tour avec un système qui, je l'espère, est facilement compréhensible.

[33] Qui est transposé en Do : les chiffres 2, 3 et 1 correspondant aux accords majeurs de Do, Fa et Sol.

 © Gérard Rebours 2006, révision 2020

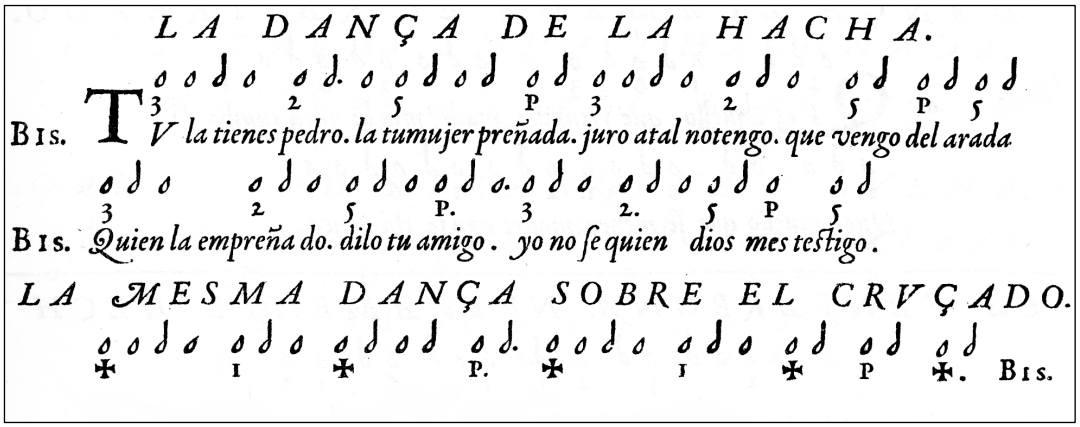
batteries n'a pas changé mais leur direction diffère par endroits et, si nous leur appliquons le rythme précédent, nous obtenons une importante variante sonore, car elles sont naturellement plus accentuées vers le bas, et sonnent différemment vers le haut.
Dans les recueils en *alfabeto* des guitaristes italiens et espagnols, nous voyons la suite de batteries : descendante - descendante – ascendante régulièrement appliquée au rythme: ♩♩♩ ou encore ♩♪♪
Si Briceño utilise aussi ce principe, cela nous donne une autre possibilité de réalisation pour son second Villano :



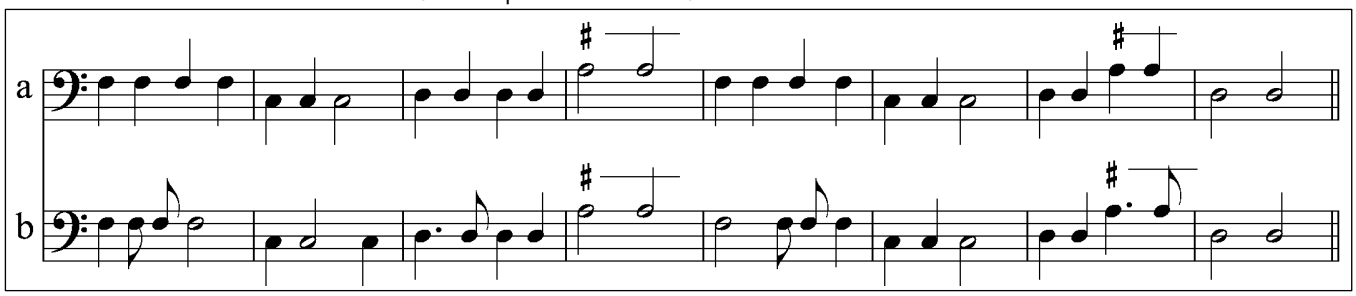
Les paroles doivent-elles être en homorythmie avec le rythme de la guitare ? Cela semble possible ici, mais nous voyons bien que notre champ de nos possibilités s'élargit et cela nous interdit - surtout dans ce style de musique - de tenter de fixer des éléments aussi variables, aussi tributaires de l'impulsion du moment.

Hachas et Bacas

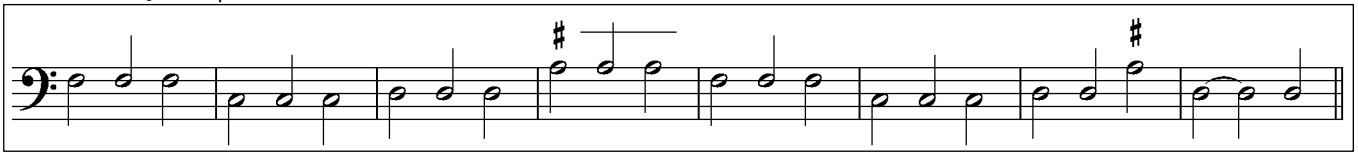
Ces deux pièces sont construites sur le même schéma harmonique, celui de la Romanesca[34]. La version de Las Hachas donnée par Sanz (ex 2 ci-avant) permettra de placer les "barres de mesure" chez Briceño.



Là aussi, diverses possibilités d'interprétation s'offrent à nous. La première ligne, sagement envisagée, donnerait la version **a** ci-dessous et, avec plus d'audace, la version **b**[35]:



A la seconde partie, "*Quien la empreñado*", les batteries sont disposées de façon bien régulière, trois par "mesure", pouvant ainsi s'interpréter comme un passage à trois temps - comme Sanz fera dans la seconde partie en "*buelta*" de sa version en *punteado*. Tenter l'expérience est tout-à fait possible, et le chant n'aura aucun mal à s'y adapter :



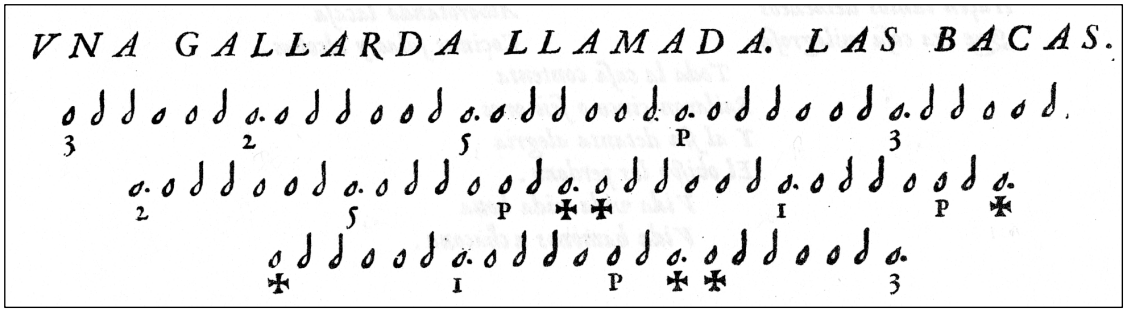
[34] *Bacas* n'étant que *Vacas*, qui vient de *Guardame la Vacas*, incipit de la *Romanesca* chantée.

[35] N'oublions cependant pas que les choix vocaux - entérinés ou spontanés - seront aussi déterminants dans ceux du rythme des batteries.

 © Gérard Rebours 2006, révision 2020

Quant à la *"Mesma dança sobre el cruçado"* - le *cruçado* étant l'accord parfait majeur de Ré[36] - elle reproduit les mêmes batteries du début de la première version (si nous faisons toujours abstraction des points), avec les changements d'accords placés de façon identique. Mais cette suite harmonique n'est pas la transposition de la précédente, comme vous pourrez en juger avec les correspondances suivantes : c'est en fait la suite d'accords du Passamezo Moderno…
1 : Sol M, **2** : Do M, **3** : Fa M, **4** : Sib M, **5** : Ré m, **P** : La M, "el Cruçado" : Ré M.

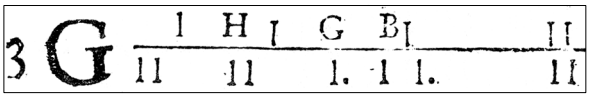
Par contre, les *Bacas ci-dessous* présentent bien les harmonies attendues (Fa - Do - Rém - La - Fa - Do - Rém / La - Ré) auxquelles s'ajoutent, c'est courant, deux petites *codas* (Sol /La - Ré). Seul l'accord final (Fa) a de quoi surprendre - mais peut-être est-il là juste pour indiquer le retour au début de la gaillarde, ce "rond pointé" rétablissant ainsi la symétrie des batteries que l'on remarque à la majorité des changements d'accords.



En l'absence du mode d'emploi qu'exigerait cette notation,[37] on se rend compte de la grande diversité des choix possibles, et même des spéculations que peut engendrer l'interprétation de cette pièce. Aussi, je vous en laisse le soin, et pense qu'il est temps de mettre au sujet un...

Point final?

La présence de ce fameux point après certains signes de batteries a pu apparaître fortuite, et même passer pour une coquille dans le *Villano* ou dans *La Hacha*. Mais il faut admettre que, dans ces *Bacas*, sa présence est trop systématique pour être ignorée.
L'édition 2001 du *Grove Dictionnary* indique la corrélation exposée ci-avant entre le sens des batteries et les figures de rondes et blanches qui, ajoutent les auteurs, *"probably have no rythmic significance".*[38] La prudence est, en effet, de rigueur : l'amalgame de symboles techniques et rythmiques peut sembler une idée plutôt... baroque, mais il a toutefois été réalisé, ne serait-ce que par Colonna[39] qui place parfois un point après le signe de batterie pour en augmenter la durée. Dans une de ses *Zarabande diverse,* ci-dessous, cela permet en effet de retrouver le rythme de cette danse : |𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥𝅘𝅥 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥𝅘𝅥 |𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅘𝅥 |
(exemple ci-après: **G** = Fa M, **B** = Sib M, **B** = Do M. Attention : les quatre traits du bout de la ligne ne sont pas des signes de batteries, mais une "double barre" finale… faite avec les mêmes signes.)



Mais attention : ce point est un signe indépendant, avec sa signification propre. Placé à côté des petits traits verticaux du système italien de notation des batteries, c'est assez évident mais, chez Briceño, on croit voir tout de suite une "blanche pointée" ou une "ronde pointée", alors que les deux signes juxtaposés

---

[36] Les guitariste de jazz manouche donnent aussi des noms, comme le *carré* , à leurs accords. Remarquons que l'accord que Sanz appelle *la Cruz*, avec le même signe, est un accord de Mim - car il utilise le système de l'Alfabeto italien.

[37] Encore une faiblesse de notre Espagnol par rapport à ses contemporains italiens.

[38] Article signé Barton Hudson & Monica Hall.

[39] Giovanni Ambrogio Colonna, (probablement le Ambroise Colomna cité par Mersenne), *Intavolatura de Chitarra Spagnuola*, Milano 1637. Facsimile Forni, Bologna 1978.

 © Gérard Rebours 2006, révision 2020

s'appliquent : l'un - 𝅗𝅥 ou 𝅝 - à la direction du doigt et l'autre - le point - à la prolongation du temps alloué à cet accord battu[40].
Si nous regardons le premier des deux *Villanos* ci-avant (ex.1), nous voyons que l'apparition du point amène bien la blanche attendue, mais qu'il manque cruellement à côté dernier signe de batterie. Au second *Villano*, aucun point aux fins des deux phrases, là où ils sont nécessaires. A moins que ce ne soient eux qui aient glissé à côté du **2**, symbole de l'accord majeur de Do[41] ?
On remarquera la même incohérence dans *La Hacha* ci-avant: le premier point peut être le bienvenu pour créer le rythme ♩ 𝅗𝅥 ♩ , mais pourquoi ne figure t-il plus aux autres notes longues ? (à nouveau à l'accord **2**, au premier **P**, et au dernier **5**).
Sur de nombreuses autres pièces dont on connaît bien la carrure (*Çaravanda, Españoleta, Folias...*), on se retrouve apparemment en face du même genre d'incohérence, dans ce *Metodo mui facilissimo*. C'est pourquoi j'ai préféré, dans la première partie de cette brève étude, ignorer ce point dont la présence et surtout - paradoxalement - l'absence est encombrante.

Cependant, si cela nous amène à en rejeter la fonction rythmique, qu'en faire ? éventuellement le considérer comme un signe technique annexe indiquant une variante digitale, le simple geste d'aller et retour devenant alors grâce à ce point : roulement continu, déploiement des doigts en éventail, division de la valeur en 2 ou 4, glissé d'un ou de plusieurs doigts en remontant ? Ces techniques sont généralement exposées dans des préfaces (Abatessa, Foscarini, De Visée...), parfois notées avec précision dans la tablature (Corbetta 1671) mais peuvent être intégrées à la notation des batteries: ainsi P. Minguet e Yrol[42] y pose un ou plusieurs points pour indiquer des variantes de toucher de main droite. Seulement, à la différence de Briceño, sa notation est parfaitement limpide.

Nous avons indéniablement progressé dans notre compréhension de la notation de notre *Espagnol* mais, pour autant qu'elle en possède une, sa parfaite cohérence nous échappe encore.
Pourtant ce recueil, à défaut de posséder une profonde valeur artistique, représente une importante source de renseignements (paroles, harmonies, répertoire), dont l'aspect complémentaire n'est pas négligeable pour aborder la musique espagnole d'alors, ou plus exactement celle qui se pratiquait en France, celle que d'exotiques personnages[43] venaient battre à grand bruit dans les ballets et les comédies de cette première moitié du XVIIe siècle.

La parole est à Moulinié

Revenons à cet *Air de Cour* de Moulinié - à qui j'ai prêté une intention dont je vous laisse juger de la plausibilité. Le texte en est savoureux, et a servi de de fil conducteur à un spectacle mettant en scène les deux protagonistes chantant et dansant, accompagnés comme il se doit d'une unique guitare[44]. Le voici, ci-après, dans son intégralité:

---

[40] Ce qui tend à prouver que tout système cherchant à éluder la notation musicale traditionnelle se retrouve immanquablement contraint de développer un certain nombre de signes et de codes qui ne sont finalement pas plus simples, mais qui marginalisent son utilisation.

[41] Qui, avec un point, devient un accord de Do mineur.… chez Mersenne !

[42] in *Reglas y advertencias Generales*..., Madrid 1754. [R 31241, vues 61 et 67]

[43] Parfois rejoints par le roi Louis XIII en personne.

[44] donné au château de Valençay par la Cie Fantaisies Baroques (Irène Feste & Pierre-François Dollé)+ Gérard Rebours.

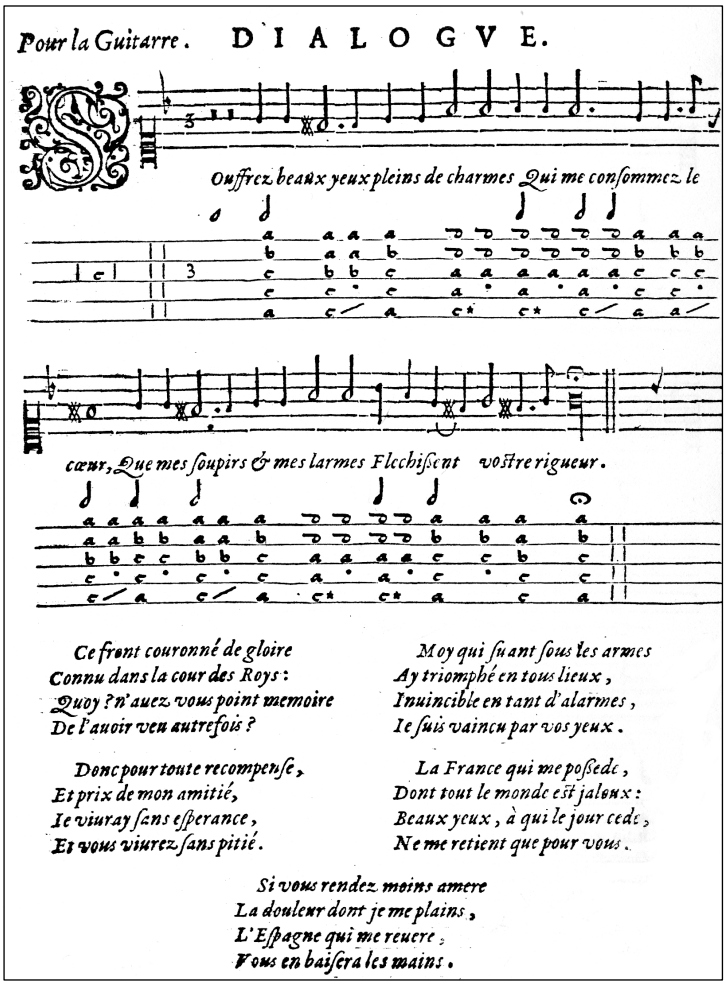
 © Gérard Rebours 2006, révision 2020

Airs de Cour avec la tablature de Luth et de Guitarre

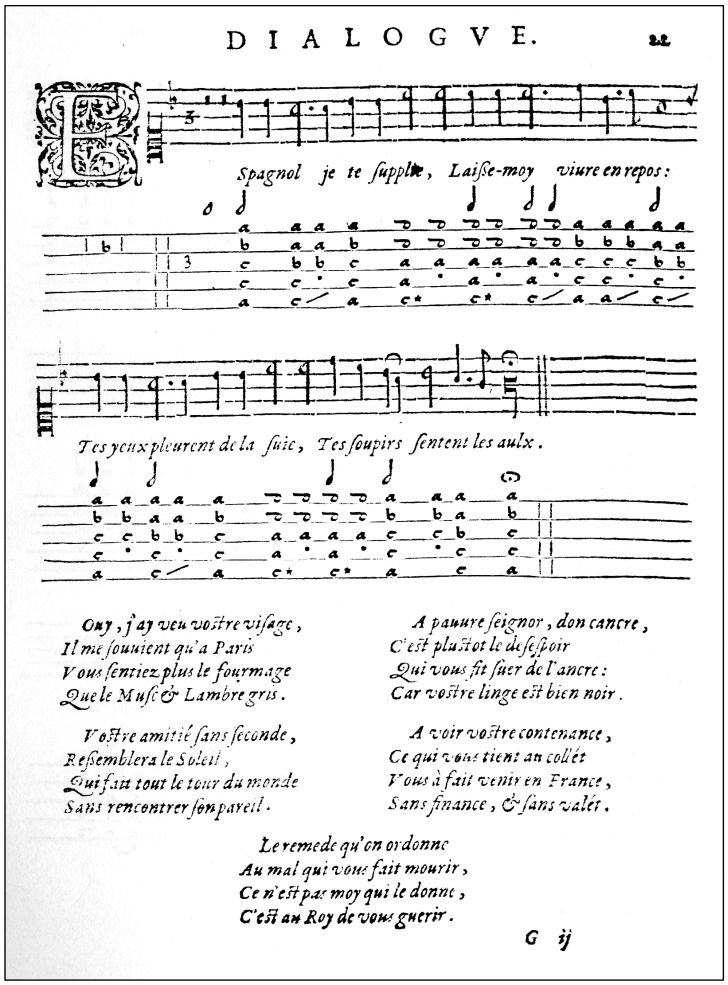
De Estienne Moulinié

Troisiesme Livre

1629



L'Espagnol (La Guitarra a lo Español ? Briceño ?)



La Française (La musique française ? la France ?)

© Gérard REBOURS 2006, révision 2020.
www.GerardRebours.com