UNIVERSITÉ DE TOURS

ÉCOLE DOCTORALE :
Humanités & Langues – H&L
Centre d'Études Supérieures de la Renaissance

THÈSE présentée par :

Ronaldo CORREIA DE LIMA LOPES

soutenue le : **14 décembre 2023**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Tours**
Discipline/ Spécialité : Musicologie

Así para Tecla como para Vihuela : l'*Arte de tañer Fantasia* de Thomas de Sancta Maria (Valladolid, 1565) et l'improvisation à la vihuela et au luth au XVIe siècle

THÈSE dirigée par :
M. CANGUILHEM Philippe Professeur, Université de Tours

RAPPORTEURS :
Mme. HIS Isabelle Professeur, Université de Poitiers
M. FIORENTINO Giuseppe Professeur, Universidad de Cantabria

JURY :
Mme. HIS Isabelle (présidente) Professeur, Université de Poitiers
M. GRIFFITHS John Professeur émérite, University of Melbourne
M. FIORENTINO Giuseppe Professeur, Universidad de Cantabria
M. CANGUILHEM Philippe Professeur, Université de Tours

À Edna et Roberval

À Marie et Anatole

J'adresse mes plus sincères remerciements au Professeur Philippe Canguilhem
pour l'encadrement intelligent et patient de cette thèse
pour m'avoir fait bénéficier de toute son expérience
pour sa grande générosité et son immense gentillesse

Sommaire

Introduction. ***Así para Tecla como para Vihuela*** 1

Chapitre I. Notation musicale 21

Chapitre II. Techniques de mise en tablature de luth et vihuelaen usage au XVIe siècle 75

Chapitre III. Procédés de composition 91

Chapitre IV. L'*Arte de tañer Fantasia* confronté au répertoire de la vihuela 159

Conclusion 219

Bibliographie 223

Liste des exemples 241

Liste des illustrations 251

Liste des tableaux 255

Annexe 257

Table des matières 275

Introduction : *Así para Tecla como para Vihuela*

L'étude historique des arts est un exercice complexe. Au fil du temps, les contextes socio-culturels changent et les principes esthétiques se renouvellent, transformant les normes, les conventions et les notions implicites. La compréhension de documents écrits, sources de témoignages d'époques révolues, est compromise par la constante évolution des langues, qui va jusqu'à modifier le sens des mots. La transmissibilité de l'héritage culturel est sensible à ces circonstances, et chaque génération a tendance à percevoir selon ses propres valeurs ce qui lui est légué par les générations précédentes. Pour le chercheur, tout indice est sujet à analyse et interprétation : ses premières impressions s'avèrent souvent inexactes et ses certitudes demeurent fragiles.

Pour ce qui est de la musique, sa nature éphémère accroît significativement la difficulté de sa propre conservation et transmission. La notation musicale joue alors un rôle capital, permettant aux œuvres consignées par écrit d'échapper aux limites de la transmission orale et d'atteindre la postérité. Une conséquence inéluctable de cette conjoncture dans le cadre de la recherche musicologique est mise en évidence par Robert Judd, qui affirme que « puisque toute la musique ancienne de clavier repose sur la notation pour sa transmission, la compréhension de la notation est une condition préalable fondamentale pour tenter de comprendre la musique. »[1] Cette assertion, spécifique à la musique de clavier dans le contexte de sa formulation, est bien entendu valable pour tout autre domaine de l'art musical où intervient la notation.

Cependant, la fixation de la musique sur un support graphique est problématique, car l'éventail de signes susceptibles d'être employés à cette fin, pour plus riche et varié qu'il soit, ne peut offrir qu'un faible degré d'exactitude. En effet, tandis que la représentation d'un événement sonore, qui n'est autre que la sensation auditive engendrée par une vibration mécanique, doit tenir compte des quatre caractéristiques essentielles qui lui sont propres, à savoir la hauteur, la durée, le timbre et l'intensité, la musique, considérée comme une succession ordonnée d'événements sonores, admet que ces éléments soient modulés à des degrés pouvant être nuancés à l'infini. Par conséquent, l'état de ces multiples paramètres ne peut jamais être indiqué précisément, mais toujours de manière approximative. Dans ce sens, la musique notée n'est qu'une représentation graphique inexacte d'un

[1] « (...) *since all early keyboard music is reliant upon notation for transmission, understanding the notation is a fundamental prerequisite to attempting to understanding the music.* » JUDD (Robert), *The use of notational formats at the keyboard : A study of printed sources of keyboard music in Spain and Italy c. 1500-1700*, thèse de doctorat, University of Oxford, 1989, p. 2.

ensemble de phénomènes sonores structurés intellectuellement ; le document gravé n'est donc qu'un support au moyen duquel on conserve et transmet, tant bien que mal, l'objet intangible qu'est la musique.

L'inexactitude intrinsèque de la notation musicale varie notablement en fonction du laps de temps séparant la production du texte, manuscrit ou imprimé, et son interprétation : en effet, l'imprécision s'aggrave au fur et à mesure que cet intervalle temporel augmente. Les études menées depuis les ouvrages pionniers de Abdy Williams et Wolf, entre autres, ont mis en évidence les contradictions, le manque d'uniformité et la discontinuité des usages en matière de notation et d'interprétation.[2] Malgré cela, il serait erroné de prétendre déterminer lequel des différents systèmes de notation musicale successivement conçus et adoptés le long de l'histoire serait le plus efficace, car la musique et sa notation ont évolué parallèlement, l'une façonnant l'autre. À ce sujet, Apel rappelle avec raison que « la notation [musicale] (...) est, dans toutes les phases de son développement, l'expression parfaite de la musique qu'elle représente. »[3]

En Occident, la représentation des hauteurs des sons relativement à un système prédéfini, et de leurs durées relativement à une unité de mesure exprimée par une pulsation, a été généralement privilégiée. Les signes employés pour mener à bien ces indications ont non seulement changé d'aspect au fil du temps, mais ont aussi été investis de significations qui, à leur tour, ont considérablement varié selon les époques et les lieux. Au XVIe siècle plusieurs systèmes coexistent, dont celui qui s'impose progressivement à partir du milieu du XVe siècle, connu comme la *notation blanche mesurée* : les hauteurs des sons sont indiquées relativement à la position d'un symbole spécifique sur un ensemble de lignes horizontales parallèles, et les durées sont régies par un système de mensuration proportionnelle nettement structuré (il n'existe ni hauteur ni durée absolues).[4] Le style musical dominant à l'époque est celui de la musique polyphonique basée sur le contrepoint imitatif, technique largement employée dans motets, messes, madrigaux et chansons. Dans une certaine mesure la musique purement instrumentale prend pour modèle celle originellement

---

[2] ABDY WILLIAMS (Charles Francis), *The Story of Notation*, Londres : Walter Scott Publishing Co. ; New York : Charles Scribner's Sons, 1903. WOLF (Johannes), *Handbuch der Notationskunde*, Leipzig : Breikopf & Härtel, 1913-1919.

[3] « (...) *notation* (...) *is in all its various stages the perfect expression of the music it represents.* » APEL (Willi), *The notation of polyphonic music 900 - 1600*, 4e édition, Cambridge : The Mediaevel Academy of America, 1949, p. 86.

[4] Une explication minutieuse de la *notation blanche mesurée* se trouve dans APEL (Willi), *id.*, p. 85-195.

composée pour les voix, mais a aussi recours à des éléments idiomatiques propres à chaque instrument, se servant par ailleurs d'une panoplie de systèmes et formats de notation alternatifs.[5]

Dans ce contexte, paraît en 1557 dans la région de Madrid un recueil compilé par le compositeur espagnol Luys Venegas de Henestrosa, qui emploie un système de notation musicale décrit par lui-même comme novateur et universel, utilisable par harpistes, vihuelistes et claviéristes.[6] Il présente majoritairement de la musique originellement composée pour orgue, mais aussi pour luth et vihuela, suggérant une pratique d'adaptation instrumentale qui rend possible le partage de répertoires entre instruments de familles distinctes. Une vingtaine d'années plus tard Hernando de Cabeçon publie un volume contenant des œuvres de son père, le célèbre organiste Antonio de Cabeçon, utilisant un système de notation similaire à celui de Henestrosa.[7] Il l'adresse aussi aux instruments à clavier, à la harpe et à la vihuela, et cite dans sa préface les *menestriles* comme étant des musiciens susceptibles de s'en servir.[8] Ces derniers étaient « les joueurs de tout instrument, hormis l'orgue, dans les églises espagnoles pendant le bas Moyen Âge et la Renaissance. »[9]

Une volonté semblable de partage de répertoires se dessine aussi en dehors de la péninsule Ibérique : en 1577, Angelo Gardano édite à Venise deux recueils d'œuvres mises en partition (c'est-à-dire employant des portées musicales groupées en systèmes et alignées verticalement par des barres de mesure), l'un de chansons françaises et l'autre de madrigaux de Cipriano de Rore, destinés à tout

---

[5] Pour une description détaillée des formats les plus utilisés à l'époque, voir : JUDD (Robert), *The use of notational formats* (...), *op. cit.*

[6] VENEGAS DE HENESTROSA (Luys), *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, Alcalá de Henares : Joan de Brocar, 1557.

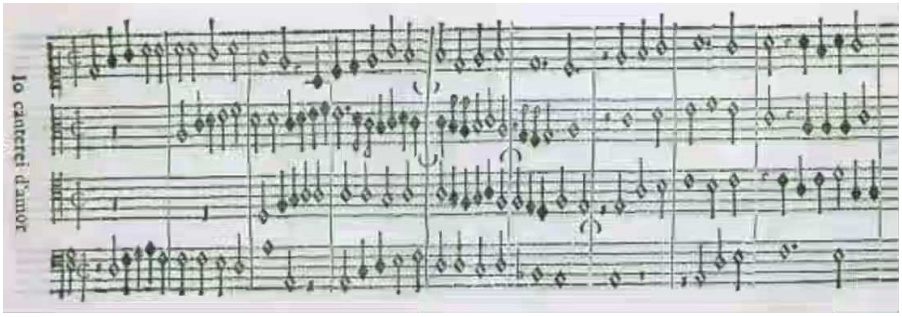
[7] CABEÇON (Antonio de), *Obras de música para tecla arpa y vihuela de Antonio de Cabeçon* (...) *recopiladas y puestas en cifras por Hernando de Cabeçon su hijo*, Madrid : Francisco Sanchez, 1578.

[8] « *Tambien se podran aprovechar del libro los curiosos menestriles* (...). » « Pourront aussi profiter du livre les *menestriles* [plus] diligents (...). » *id.*, n. p.

[9] « (...) *the player of any instrument besides the organ in Spanish churches during the late Middle Ages and Renaissance.* » KREITNER (Kenneth), « Minstrels in Spanish Churches, 1400-1600 », dans : *Early music*, n° 20/4, 1992, p. 533. Durant le XVIe siècle, il s'agissait le plus souvent de joueurs de chalemies, cornets à bouquin et sacqueboutes. Pour davantage d'informations là-dessus, voir aussi RUIZ JIMENEZ (Juan), « Ministriles y Extravagantes en la celebración religiosa », dans : *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, éd. John Griffiths et Javier Suárez-Pajares, Madrid : Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004. Kreitner fait état des termes *ministril* et *ministrer*, respectivement en langues castillane et catalane, utilisés dès l'époque médiévale, et on peut constater dans les documents cités par Ruiz Jiménez que la variante *ministril* apparaît plus fréquemment. On trouve cependant *menestril*, la même forme du mot utilisée par Cabeçon, dans OUDIN (Cesar), *Tesoro de las dos lenguas francesa e española*, Paris : Marc Orry, 1607; et COBARRUVIAS OROZCO (Sebastian de), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid : Luis Sanchez, 1611.

instrument dit *parfait*.[10] D'après Judd, les instruments dont il s'agit sont ceux à clavier et à cordes pincées (tels que les clavicordes, les luths et les harpes), vu que le terme « *instromento perfetto* fait référence à un instrument capable de jouer toutes les parties d'une œuvre [polyphonique] ».[11]

ill. introd.1 : *Io cantarei d'amor (Cipriano de Rore, 1577)*



De même, vers la fin du siècle, entre 1586 et 1595, Simone Verovio publie à Rome quatre recueils de pièces vocales à trois ou quatre voix de divers compositeurs, parmi lesquels figurent notamment Luca Marenzio et Giovanni da Palestrina.[12] Contrairement aux recueils de Gardano, Henestrosa et Cabeçon, les volumes publiés par Verovio ne proposent aucun système de notation commun : les compositions originales y sont présentées dans le format dit *choirbook*, souvent utilisé pour ce genre de répertoire, à côté de leurs mises en tablature de clavier et de luth. Trois versions de chaque œuvre sont ainsi affichées simultanément, révélant des stratégies d'arrangement variées selon le type d'instrument auquel se destine chaque transcription, comme l'on peut voir dans les illustrations présentées ci-après :

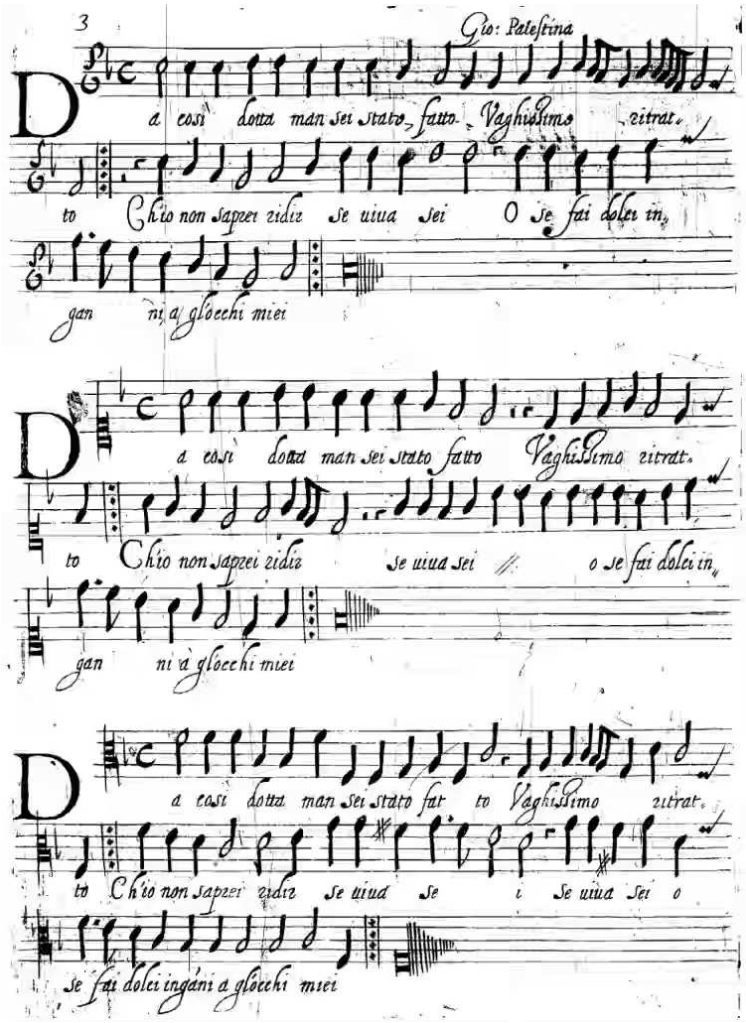
---

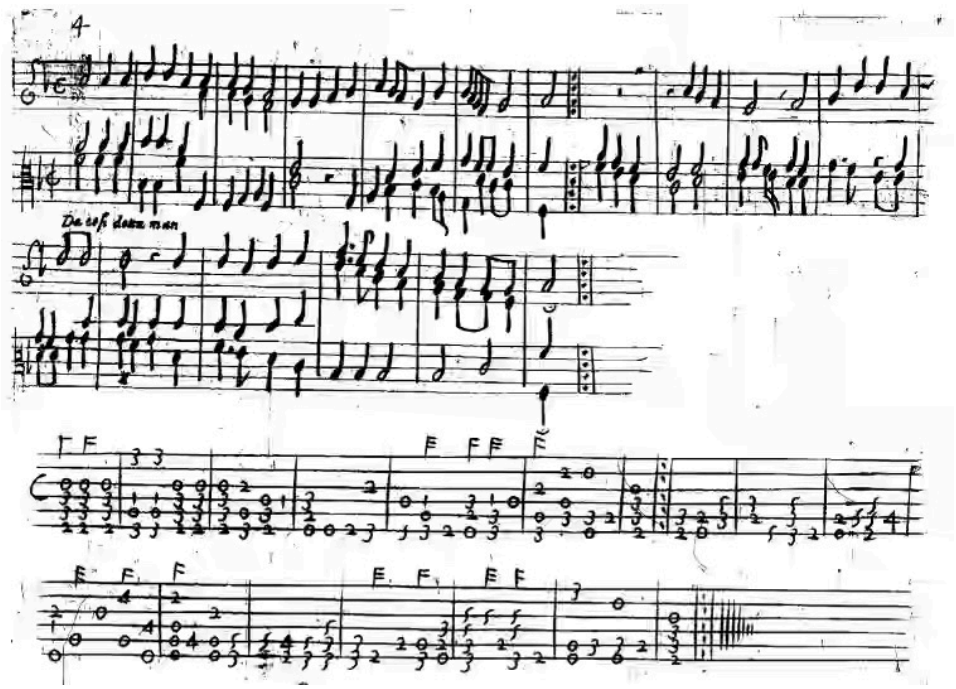
[10] GARDANO (Angelo), *Musica de diversi autori : la bataglia* (...) *insieme alcune canzioni francese, partite in caselle per sonar d'instromento perfetto*, Venise : Angelo Gardano, 1577. RORE (Cipriano de), *Tutti i madrigali di Cipriano di Rore a quattro voci, spartiti et accomodati per sonar d'ogni sorte d'instrumento perfetto, et per qualunque studioso di contrapunti*, Venise : Angelo Gardano, 1577. Cités dans JUDD (Robert), *The use of notational formats* (...), *op. cit.*, v. 2, p. 28-30.

[11] « (...) *for keyboard (or plucked instruments; instromento perfetto refers to an instrument capable of playing all the parts of a work* (...) » *id.*, v. 2, p. 29.

[12] VEROVIO (Simone), *Diletto Spirituale / Canzonette a tre e a quattro voce composte da diversi ecc^mi Musici Con L'intavolatura del cimbalo Et Liuto*, Rome, 1586 ; *Ghirlanda di Fioretti Musicali Composta da diversi eccellenti Musici a 3 voci Con L'intavolatura del Cimbalo, et Liuto*, Rome, 1589 ; *Canzonette A quattro voci, Composte da diversi Eccellenti Musici, Con L'intavolatura del Cimbalo et del Liuto*, Rome, 1591 ; *Lodi della Musica a 3 voci composte da diversi Eccellenti Musici con L'intavolatura del Cimbalo et Liuto*, Rome, 1595. Cités dans JUDD (Robert), *id.*, v. 2, p. 33, 34, 38 et 51.

ill. introd.2 : *Da così dotta man (Giovanni da Palestrina, 1589)*





Dans l'intervalle de temps séparant les publications de Henestrosa et Cabeçon, paraît à Valladolid le traité *Arte de tañer Fantasia*, réalisé par l'organiste et théoricien espagnol Thomas de Sancta Maria.[13] Les informations biographiques lui concernant sont peu nombreuses : il naît à Madrid vers le début du XVIe siècle et meurt possiblement à Ribadavia autour de 1570 ; il rejoint un ordre religieux en 1536 et développe à cette époque une activité d'organiste auprès de plusieurs monastères dominicains dans la région de Castilla. La préparation de l'ouvrage, longue d'environ seize ans selon son auteur, démarre vraisemblablement autour de 1541, mais sa publication, retardée par une pénurie de papier, a lieu seulement en 1565. Il est dédié à Bernardo Fresneda, alors évêque de Cuenca et confesseur du roi Felipe II, et, d'après les informations figurant sur la couverture du livre, bénéficie de l'approbation de l'organiste et compositeur Antonio de Cabeçon, un des plus illustres musiciens alors en activité dans le royaume espagnol. À la suite du titre, l'on peut lire : « autant pour le clavier que pour la vihuela, et tout instrument sur lequel on puisse jouer à trois, à quatre ou à davantage de voix. Par l'intermédiaire duquel, rapidement et avec peu d'efforts, on pourra improviser des fantaisies. »[14]

À ce jour, Hultberg est le seul à avoir réalisé une étude entièrement dédiée à l'*Arte de Tañer Fantasia*.[15] Il y explique et commente la totalité du texte, apporte des éclaircissements et présente une transcription de l'ensemble des exemples musicaux. L'ouvrage est divisé en deux parties : la première présente des principes de théorie musicale, un discours détaillé sur la technique de jeu des instruments à clavier, des conseils adressés aux débutants, des considérations sur l'interprétation et sur la pratique de l'ornementation et de la variation, ainsi que des instructions sommaires pour la mise en partition ou en tablature de vihuela d'œuvres polyphoniques. Dans la seconde partie, avant de prodiguer quelques nouveaux conseils aux débutants et d'aligner quelques mots sur la manière d'accorder le clavicorde et la vihuela, Sancta Maria explique minutieusement l'art du contrepoint figuré et expose, avec méthode et abondance d'exemples musicaux, un nombre considérable de procédés de composition utiles à la composition et à l'improvisation de fantaisies instrumentales à deux, trois et quatre voix.[16] Cette seconde partie est présentée en ces termes :

---

[13] SANCTA MARIA (Thomas de), *Arte de tañer Fantasia, assi para Tecla como para Vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer a tres, y a quatro vozes, y a mas* (...), Valladolid : Francisco Fernandez de Cordodova, 1565.

[14] « (...) *assi para Tecla como para Vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer a tres, y a quatro vozes, y a mas. Por el qual en breve tiempo, y con poco trabajo, facilmente se podria tañer Fantasia.* »

[15] HULTBERG (Warren Earle), *Sancta Maria's "Libro llamado Arte de Tañer Fantasia" : a Critical Evaluation*, thèse de doctorat, University of South California, 1964.

[16] Tout au long de son traité, Sancta Maria emploie le mot *monacordio* lorsqu'il se réfère à un instrument à clavier. Dans

> « La première partie étant achevée (...) Il s'agit maintenant, dans cette seconde partie, de réaliser le principal objectif [de l'ouvrage] (...) qui consiste à enseigner l'art de la fantaisie [de l'improvisation] dans la musique pratique ».[17]

Aizpurúa attire l'attention sur le lien existant entre la nature pédagogique de l'ouvrage et la terminologie utilisée par le théoricien. Il analyse un extrait du prologue que l'auteur adresse à ses lecteurs, concluant que son but consiste à proposer une systématisation de l'étude de la musique qui soit opposable à l'apprentissage fondé sur la simple pratique.[18] Selon ce raisonnement, le terme *arte* pourrait bien être traduit par *méthode* :

OUDIN (Cesar), *Tesoro de las dos lenguas* (...), *op. cit.*, fol. Ziiir, ce terme, équivalent de *manicordium* et *monicordio*, désigne « une sorte d'éspinette », sans que plus de précisions n'y soient données ; tandis que *manicordio*, ou *manicordion*, désigne simplement un « instrument de musique ». On y trouve aussi le terme *clavicordio* défini comme étant une « espinette, un manicordion », ce qui suggère que tous ces termes sont alors synonymes. Dans COBARRUVIAS OROZCO (Sebastian de), *Tesoro de la lengua castellana* (...), *op. cit.*, fol. 553v, *monacordio* est défini comme un « instrument musical [bien] connu, le premier touché par ceux qui deviendront organistes (...) » « *instrumento musico conocido, el primero en que ponen las manos los que han de ser organistas* (...) » ; et *clavicordio* désigne un « instrument à cordes métalliques qui se joue avec des petites piques ou plumes. » « *instrumento de cuerdas de alambre, que se toca con unos clavetes, o plumillas*. », donc un instrument à cordes pincées. Néanmoins, une confusion terminologique semble apparaître dès le XVe siècle : sur le *clavicorde*, instrument d'étude alors couramment utilisé par les organistes, les cordes sont assorties par paires et le son n'est pas produit par leur pincement, mais par la pression de lames métalliques qui, actionnées par le clavier, viennent les toucher à des points précis, chaque point correspondant à une note. Puisqu'une même corde peut être touchée à des points différents, plusieurs notes distinctes peuvent être produites sur un même couple de cordes. « Ces points étaient déterminés par les mesures du monocorde correspondant aux intervalles, et les clavicordes ont été, en conséquence, appelés monocordes par de nombreux auteurs des XVe et XVIe siècles. (...) dans les clavicordes les plus anciens les cordes étaient toutes de même longueur et accordées à l'unisson, de manière que ces instruments étaient, en effet, une série de monocordes identiques réunis dans une seule boîte, et les positions des lames le long des cordes étaient déterminées comme s'il n'y avait qu'une seule corde. » « *These points were determined by the monochord measurements for the intervals, and clavichords were, accordingly, called monochordia by many 15th- and 16th-century writers.* (...) *in the earliest clavichords the strings were all of the same length and all tuned in unison, so that these instruments were, in effect, a series of identical monochords built into a single box, and the positions of the tangents along the strings were determined as if there had been only a single string.* » RIPIN (Edwin), BARNES (John), HUBER (Alfons), KENYON DE PASCUAL (Beryl) et KERNFELD (Barry), « Clavichord (Fr. clavicorde, manicorde, manicordion; Ger. Clavichord, Klavichord; It. clavicordio, clavicordo, manicordo, monacordo, monocordo, sordino; Lat. clavicordium; Port. clavicórdio; Sp. clavicordio, manicordio, manucordio, monacordio) », dans : *Grove Music Online*, 2001 (consulté en 2019), p. 4/28. Cette terminologie est encore en usage au XVIIIe siècle : dans MACQUER (Philippe), *Dictionnaire raisonné universel des arts et métiers*, t. 2, Paris : Pierre-François Didot, 1773, p. 164, l'on peut lire : « Les monocordes, appelés aussi clavicordes (...) sont fort agréables quand on les joue tout seuls ; leur son est extrêmement doux, vu que ce n'est pas le pincement d'une plume, comme au clavecin, qui fait frémir la corde, mais une petite lame de laiton fichée dans la partie postérieure du clavier, qui, élevant la corde, la fait sonner. » Le terme *clavicorde*, qui désigne aujourd'hui en langue française l'instrument à clavier auquel renvoient ces articles, semble être le plus approprié et est celui retenu dans cette étude. Pour de précisions concernant les instruments anciens à clavier, voir GONZÁLES MARIN (Luis Antonio) et GONZÁLES URIOL (José Luis), « Práctica de Tañedores, entre los siglos XVI y XXI », dans : *Anuario Musical*, n°69, 2014, p.°295-322.

[17] « *Concluyda pues ya la primera parte* (...) *Siguese agora, en essa segunda parte, cumplir del todo el principal intento* (...) *que es enseñar el arte de la fantasia de la Musica practica* ». SANCTA MARIA (Thomas de), *Arte de tañer Fantasia* (...), *op. cit.*, liv. 2, fol. 1v.

[18] « *Expone aquí la finalidad de su tratado musical, que no es otra sino el estudio de la música* (...)*, sacándola de la pura práctica y sometiéndola a método.* (...) *Porque es eso precisamente lo que para el P. Santa María es "Arte".* » « [Sancta Maria] Expose ici la finalité de son traité musical, qui n'en est pas autre que l'étude de la musique (...), afin de l'extraire de la simple pratique et de la soumettre à une méthode. (...) Car pour le Père Sancta Maria c'est précisément en cela qui consiste la "Arte". »

> « (...) considérant sans cesse le grand effort que l'on employait jusqu'à maintenant, et les nombreuses années que l'on passait à apprendre à chanter et à jouer (...) j'ai commencé à enquêter et à chercher comment tout cela pourrait être soumis à une méthode, pour que dans une courte période de temps et avec moins d'efforts on puisse y parvenir, autrement que par la simple pratique : car l'apprentissage par la pratique est lente et incertaine, et l'apprentissage au moyen d'une méthode est rapide et sûre (...) »[19]

Le traité de Sancta Maria constitue aujourd'hui, comme le souligne Roig-Francolí, « une source importante [d'informations] sur la pratique instrumentale à la Renaissance, aussi du point de vue de la prestation musicale que de la composition », étant de ce fait fréquemment mentionné dans de multiples travaux musicologiques.[20] Par ailleurs, depuis la première publication moderne de quelques extraits du livre par Pedrell en 1897, plusieurs de ses exemples musicaux ont été édités à maintes reprises.[21] Howell et Roig-Francolí affirment que « les théoriciens subséquents ont rarement cité Sancta Maria, mais plusieurs (...) ont amplement plagié son œuvre », tandis que Rubio regrette que « cet auteur n'est pas valorisé à la hauteur de son mérite, notamment en ce qui concerne l'enseignement de l'art de la composition, sujet dans lequel il surpasse par sa loquacité, par sa méticulosité et par l'abondance de son exemplification, n'importe quel autre théoricien espagnol de ce temps-là. »[22] Pour lui, « L'étude de ce traité constitue (...) une base musicologique solide et de tout point de vue indispensable pour comprendre, d'un côté, et juger, de l'autre, les œuvres

---

AIZPURÚA (Pedro), « Fray Tomás de Santa María y su "Arte de tañer fantasia" (c.1515-1570) », dans : *Boletin de la Real Academia de Belas Artes de la Purisima Concepción de Valladolid*, n° 28, 1993, p. 272.

[19] « (...) *considerando muchas vezes el gran trabajo que hasta aqui se passava, y los muchos años que se consumian en saber cantar y tañer* (...) *comence a investigar y rastrear comotodo esto se pudiesse poner en arte, para que en breve tiempo y con menos trabajos se pudiesse alcançar y no por solo uso : porque el uso es largo y incierto, y el arte corto y cierto* (...) » SANCTA MARIA (Thomas de), *Libro llamado Arte de tañer Fantasia* (...), *id.*, liv. 1, Prologo, n. p. Cité dans AIZPURÚA (Pedro), *ibid.*

[20] « (...) *a major source for Renaissance instrumental practice from the point of view of both performance and composition.* » ROIG-FRANCOLÍ (Miguel), *Compositional theory and practice in mid sixteenth-century Spanish instrumental music : the "Arte de Tañer Fantasia" by Tomás de Santa María and the music of Antonio de Cabezón*, thèse de doctorat, Indiana University, 1990, p. 3.

[21] PEDRELL (Felipe), *Hispaniae Schola Musica Sacra*, t. VI, Leipzig, 1897. Pour connaître l'intégralité des références de ces éditions, et avoir davantage d'éléments biographiques sur Sancta Maria, voir HOWELL (Almonte) et ROIG-FRANCOLÍ (Miguel), « Santa María, Tomás de [Sancta Maria, Thomas de] », dans : *Grove Music Online*, 2001 (mis à jour en 2013, consulté en 2019) ; et RUBIO (Samuel), « La Consonancia (acordes) en la "Arte de Tañer Fantasia" de fray Tomás de Santa María », dans : *Revista de Musicologia*, n° 4/1, 1981.

[22] « *Later theorists rarely mentioned Santa María, but several* (...) *extensively plagiarized his work.* » HOWELL (Almonte) et ROIG-FRANCOLÍ (Miguel), « Santa María (...) » *op. cit.*, p. 2/4. « *no adquiere este autor el relieve que merece, sobre todo en orden a la enseñanza del arte de la composición, tema en el que aventaja por su extensión, por su minuciosidad y por su abundante ejemplificación, a cualquiera otro teórico español de aquel tiempo.* » RUBIO (Samuel), « La Consonancia (...) », *op. cit.*, p. 5.

musicales de cette époque-là, autant les vocales que les instrumentales. »[23] Environ cinq décennies plus tôt, Villalba exaltait déjà les qualités de Sancta Maria en tant qu'écrivain, soulignant son « (...) esprit rigoureux et méthodique, de ceux qui attribuent un nombre à tout et répertorient sous forme de règles tous les détails. »[24]

L'importance généralement reconnue de l'*Arte de tañer Fantasia* par la communauté musicologique n'empêche pas la survenue d'avis divergents : Kastner considère qu'au moment de la publication du livre les principes théoriques énoncés par Sancta Maria sont dépassés et ne correspondent plus aux compositions de ses contemporains.[25] D'après lui, l'auteur du traité reste trop attaché au modèle d'une musique vocale alors désuète, interdisant dans ses directives tout procédé novateur et faisant preuve de peu d'inventivité dans la composition de ses exemples musicaux.

Aizpurúa refuse la théorie de Kastner, objectant que « La fonction pédagogique de ses compositions [de Sancta Maria] a certainement influencé le style et le caractère de son écriture musicale. Une esthétique de sobriété, clarté et transparence, les qualités les plus convenables pour une action pédagogique. (...) Dans un traité à but pédagogique, l'effusion mystique n'a pas sa place. »[26] Dans le même article, il reprend ensuite une idée évoquée auparavant par Hultberg, selon laquelle « Toute considération de la posture de Sancta Maria comme théoricien doit être fondée sur la compréhension de son approche des questions musicales en tant que musicien pratique. »[27] Aizpurúa ajoute que « (...) le traité de Sancta Maria est une étude d'harmonie, de contrepoint et de composition (...) qui n'a pas une finalité théorique ou compositionnelle abstraite, mais bien pratique et concrète, de mener à l'interprétation et à l'improvisation sur le clavicorde, la vihuela ou tout

---

[23] « *El estudio de este tratado constituye* (...) *una base musicológica firma y de todo punto indispensable para comprender, de un lado, y explicar y enjuiciar, de otro, las obras musicales de aquella época, así las vocales como las instrumentales.* » RUBIO (Samuel), « La Consonancia (...) », *op. cit.*, p. 6.

[24] « (...) *un espíritu trazado a escuadra, y exacto, de los que en todo fijan número y numeran en reglas todos los detalles.* » VILLALBA (Luis), « Santa María (Tomás de) », dans : *Enciclopedia universal ilustrada Europeo-Americana*, t. LIV, Madrid : Espasa-Calpe, 1927, p. 191. Cité dans RUBIO (Samuel), *id.*, p. 11.

[25] KASTNER (Macario Santiago), « La teoria de Tomás de Santa María comparada con la pratica de algunos de sus contemporaneos », dans : *Nassare - Revista Aragonesa de Musicologia*, n° 3/1, 1987, p. 113-127.

[26] « *La función pedagógica de sus composiciones influyó* (...) *en el estilo y carácter de su escritura musical. En la estética de la sobriedad, claridad y transparncia, cualidades las más idóneas para una función pedagógica.* (...) *En un tratado pedagógico no hay lugar para la efusión mística.* » AIZPURÚA (Pedro), « Fray Tomás de Santa María (...) », *op. cit.*, p. 280.

[27] « *Consideration of Sancta Maria's theoretical position must be based upon an understanding of his approach to all musical matters as a practical musician.* » HULTBERG (Warren Earle), *Sancta Maria's "Libro llamado Arte de Tañer Fantasia"* (...), *op. cit.*, p. 28.

autre instrument polyphonique. »[28] Cet aspect est aussi évoqué par Rubio, qui précise que le traité est « (...) un livre éminemment pratique, comme le rappelle son auteur à plusieurs occasions (...) dans lequel [l'auteur] apporte son expérience et son propre savoir, acquis dans l'exercice journalier du métier d'organiste. »[29] Roig-Francolí, qui utilise l'*Arte de tañer Fantasia* comme source théorique de référence pour son analyse de la musique d'Antonio de Cabeçon, abonde dans ce sens et clarifie la question en déterminant que « Il y a certainement un écart qualitatif entre les produits du génie musical de Cabeçon et les exemples et illustrations musicales de Sancta Maria. (...) Le théoricien évite la spéculation et des interprétations confuses, et, pendant qu'il enferme l'étudiant dans les limites de ses directives, il lui indique aussi que la pratique des grands maîtres s'en éloigne souvent. »[30] Les productions connues des deux organistes ne sauraient donc être comparées en tant qu'œuvres musicales intégrant le répertoire de l'instrument, car elles ont des natures et fonctions bien distinctes. En somme, ce que Sancta Maria présente dans son traité ne sont que des exemples servant à illustrer son enseignement, desquels on ne peut raisonnablement attendre un grand mérite artistique. L'enjeu de cette polémique réside avant tout dans la différenciation ou l'amalgame de ces deux objets, la *pièce musicale* et l'*exemple pédagogique*.

Toujours en opposition à Kastner, Howell et Roig-Francolí refusent l'idée de l'obsolescence du traité à l'époque de sa parution : « Même si le discours de Sancta Maria sur les dissonances et les chromatismes est conservateur pour son époque, d'autres sujets [abordés dans le] traité (tels que la technique de jeu au clavier, la théorie modale polyphonique ou le contrepoint imitatif) sont non seulement entièrement actuels, mais dans certains cas révèlent des pratiques novatrices tournées vers le siècle suivant ».[31] Roig-Francolí établie effectivement certaines correspondances entre la

---

[28] « (...) *el tratado de Santa María es un estudio de la armonía, contrapunto y composición* (...) *no con un fin teórico y compositivo abstracto, sino práctico y concreto, para ser intérprete y improvisador ante el monacordio o vihuela, o cualquier otro instrumento polifónico.* » AIZPURÚA (Pedro), « Fray Tomás de Santa María (...) », *op. cit.*, p. 279.

[29] « *Es un libro eminentemente práctico, como en más de una ocasión lo advierte el prorio autor* (...) *en el que aporta su experiencia y saber personales adquiridos en la práctica diaria del cargo de organista.* » RUBIO (Samuel), « La Consonancia (...) », *op. cit.*, p. 10.

[30] « *There is certainly a qualitative gap between the products of Cabezón's musical genius and Santa María's expositions and musical illustrations.* (...) *The theorist avoids speculation and confusing interpretations, and, while he confines the student to the limits of his prescription, he also indicates that the practice of great masters often departs from these limits.* » ROIG-FRANCOLÍ (Miguel), *Compositional theory and practice* (...), *op. cit.*, p. 3.

[31] « *Although Santa María's discussion of dissonance and chromaticism is conservative for its time, other aspects of the treatise (such as keyboard technique, polyphonic modal theory, or imitative counterpoint) are not only fully up to date, but in some cases reflect progressive practices that point toward the following century* (...) » HOWELL (Almonte) et ROIG-FRANCOLÍ (Miguel), « Santa María (...) », *op. cit.*, p. 2/4.

musique d'António de Cabeçon et les préconisations liées à la théorie musicale et aux techniques de composition présentées par Sancta Maria, tout en signalant que l'œuvre artistique du compositeur ne se limite aucunement aux bornes proposées par le théoricien.[32]

Cependant, étant donné l'abondance de précisions concernant la technique de jeu du clavicorde contenues dans le premier tome de l'ouvrage, Roig-Francolí estime que « le traité est donc un abrégé pratique de principes structurels et de techniques de composition appliqués à l'improvisation au clavier. »[33] Cette assertion, qui se focalise sur seulement une fraction d'une des quatre sections du traité, d'après la structure déterminée par Roig-Francolí lui-même, dédaigne la mention *assi para Tecla como para vihuela, y todo instrumento en que se pudiere tañer a tres, y a quatro vozes, y a mas* figurant sur la couverture du livre.[34] Elle semble suivre la même ligne de raisonnement adoptée une vingtaine d'années plus tôt par Hultberg, qui, face à la rareté d'allusions directes à la vihuela dans le traité, considère que « La plupart de son enseignement [de Sancta Maria] se destine à un instrument semblable au clavicorde, le monacordio. » De surcroît, attribuant incidemment à l'auteur de l'ouvrage un caractère cupide, Hultberg suggère que « Peut-être Sancta Maria a ajouté des références à la vihuela à cause de sa popularité à l'époque. »[35] Or, il est parfaitement logique que Sancta Maria, organiste de son métier, se serve du clavier pour la composition des exemples qui illustrent ses leçons, et que son texte soit empreint de la vision d'un claviériste et non de celle d'un harpiste ou vihueliste – le contraire serait d'ailleurs surprenant. De fait, son enseignement

---

[32] « (...) *while the genius of the composer overflows the schemes of the pedagogue, the stylistic and structural bases of both masters are largely the same.* » « (...) alors que le génie du compositeur dépasse les schémas du pédagogue, les bases stylistiques et structurales des deux maîtres sont dans une large mesure les mêmes. » ROIG-FRANCOLÍ (Miguel), *Compositional theory and practice* (...), *op. cit.*, p. 3.

[33] « *The treatise is thus a practical survey of structural principles and compositional techniques applied to keyboard improvisation.* » *id.*, p. 2.

[34] « *The work, in two parts, has four major sections. Chapters 1 to 23 deal with the rudiments of theory, notation, and keyboard technique ; chapters 24 to 26 include a presentation of polyphonic modality and a discussion of cadences. Part 2 opens with a thirty-chapter study of the technique of "playing in consonances", a bass-oriented method of vertical composition ; chapters 31 to 53 contain an extended discussion of imitative, contrapuntal, and formal techniques that should be mastered by any performer wishing to improvise fantasía.* » « L'ouvrage, en deux parties, a quatre sections principales. Les chapitres 1 à 23 ont pour sujet les rudiments de la théorie [musicale], la notation et la technique de jeu des instruments à clavier ; les chapitres 24 à 26 comportent une présentation de la modalité polyphonique et un examen des cadences. La partie 2 ouvre avec une étude en trente chapitres de la technique de "jouer avec des consonances", une méthode de composition harmonique fondée sur la voix de basse ; les chapitres 31 à 53 contiennent une analyse approfondie des techniques de composition contrapuntiques imitatives et structurelles devant être maîtrisées par tout instrumentiste souhaitant improviser des fantaisies. » *ibid.*

[35] « *Most of his instruction is intended for a clavichord-like instrument, the monacordio.* » HULTBERG (Warren Earle), *Sancta Maria's "Libro llamado Arte de Tañer Fantasia"* (...), *op. cit.*, p. 162. « *Perhaps Sancta Maria included references to the vihuela because of its popularity at the time.* » *id.*, p. 17.

semble compatible avec la démarche explicitée par Henestrosa, mais dans un domaine à vrai dire plus vaste que le simple partage de répertoires, puisqu'il a trait à la pratique de la composition et de l'improvisation instrumentales en général. Gonzáles Marín et Gonzáles Uriol évoquent aussi la thèse de la « stratégie commerciale », mais n'écartent pas pour autant la plausibilité de la mention faite aux autres instruments polyphoniques.[36] Ils ne voient pas non plus de motif valable pour nier catégoriquement la révision de l'*Art de tañer Fantasia* par les frères Cabeçon et le considérer « comme une manœuvre publicitaire, un appel à l'autorité de musiciens connus afin d'obtenir du prestige pour son propre ouvrage ; », et ils déclarent avec justesse que « c'est sans doute tout cela, mais c'est peut-être aussi quelque chose de plus, tel que le suggère la relation évidente des préconisations exposées par Sancta María et l'œuvre conservée et connu de Cabeçon. Si nous considérons que les traités peuvent nous être utiles pour [mieux] connaître et interpréter la musique historique (...) nous devons admettre que leur validité n'est pas universelle, mais limitée à une époque et à un espace (géographique), et dans ce cas la proximité de Sancta Maria et Cabeçon semble être hors de cause. »[37] Cette assertion ne concernerait-elle pas également les vihuelistes ?

Dans un article examinant la pertinence de la mention *para tecla, harpa y vihuela* proposée initialement par Henestrosa et reprise par Hernando de Cabeçon, Griffiths semble initialement tempérer les propos de Hultberg en expliquant que « De manière générale, on peut décrire le livre de Sancta Maria comme un traité pour instruments à clavier qui, de même que le livre de Cabeçon et tel qu'il est indiqué sur sa couverture, était aussi approprié à *todo instrumento en que se pudiere tañer a tres, y a quatro vozes, y a mas*. » ; mais il déclare ensuite, reprenant l'argumentaire fondé sur la faible fréquence de mentions à la vihuela et à la harpe contenues dans le traité, que « C'est surtout un livre pour instruments à clavier, et les références à la vihuela et autres instruments polyphoniques sont

---

[36] « *Detrás de tal expresión reside sin duda un concepto de adaptabilidad de la música a condiciones diversas, – con resultados diferentes – y también, probablemente, una estrategia comercial para conseguir mayor difusión, prestigio y ventas*. » « Derrière cette expression réside sans doute un concept d'adaptabilité de la musique à des circonstances diverses – avec des résultats différents – et aussi, probablement, une stratégie commerciale visant l'obtention d'une plus grande diffusion, de plus de prestige et plus de ventes. » GONZÁLES MARIN (Luis Antonio) et GONZÁLES URIOL (José Luis), « Práctica de Tañedores (...) », *op. cit.*, p. 302.

[37] « *No hay motivos para desconfiar de él cuando afirma haber tenido trato con los hermanos Antonio y Juan de Cabezón* (...) *a pesar de que en ocasiones tal declaración haya sido vista como una maniobra publicitaria, una apelación a la autoridad de músicos conocidos con el fin de obtener prestigio para el proprio trabajo; sin duda es todo eso, pero posiblemente es también algo más, como se desprende de la visible relación entre la preceptiva formal expuesta por Santa María y la obra conservada y conocida de Cabezón. Si consideramos que los tratados pueden sernos de utilidad para conocer e interpretar la música histórica* (...) *hemos de reconocer que su validez no es universal sino limitada a un tiempo y un espacio, y en este caso la cercanía Santa María-Cabezón parece fuera de discusión*. » « Il n'y a pas de raisons qui justifient la méfiance vis-à-vis de lui [Sancta Maria] lorsqu'il affirme s'être entretenu avec les frères Antonio et Juan de Cabeçon (...) bien que à certaines occasions cette déclaration ait été vue comme une manœuvre publicitaire (...) » *id.*, p. 321.

rares ».[38] Griffiths reconnaît néanmoins, dans sa description de l'ouvrage, que, hormis la section spécialement dédiée à la technique instrumentale insérée dans le premier tome, les sujets traités par Sancta Maria ne concernent pas seulement les claviers.[39] Son étude, qui se concentre sur le recueil de Cabeçon, indique que « seulement un nombre réduit de pièces [contenues] dans *Obras de musica* s'adaptent techniquement et esthétiquement à la vihuela », ce qui le conduit à conclure que l'hypothèse d'un répertoire commun aux trois instruments est dénuée de fondement.[40] D'après lui, la mention faite par Henestrosa à la vihuela, reprise ultérieurement par Cabeçon et Sancta Maria, se réfère au répertoire originellement composé pour cet instrument, que l'auteur du recueil admire grandement et souhaite rendre disponible aux claviéristes par l'intermédiaire de son système de notation : les explications reliant sa *nouvelle* tablature de clavier à la vihuela serviraient donc à permettre de transcrire ce répertoire afin de le mettre à la portée des claviéristes, plutôt qu'à rendre la musique originellement composée pour le clavier contenue dans le recueil accessible aux vihuelistes. C'est une théorie tout à fait plausible dans le cadre de la diffusion de répertoires voulues par Henestrosa et Cabeçon, mais pas valable à l'égard de la démarche de nature plus globale entreprise par Sancta Maria. Quoi qu'il en soit, parallèlement aux éléments soutenant sa conclusion, Griffiths en apporte d'autres susceptibles de conforter l'idée que l'utilisation du livre de Cabeçon n'était pas un privilège des claviéristes. Il présente notamment trois adaptations pour la vihuela d'un *tiento* et des parties initiale et finale d'une des versions de Antonio de Cabeçon de l'hymne *Ave maris stella*, réalisées par Griffiths lui-même à la lumière des recommandations fournies par Henestrosa et Cabeçon dans ses recueils respectifs, ainsi qu'à l'aide d'un système de hauteurs théoriques pour l'accord de la vihuela décrit par Juan Bermudo en 1555.[41] Ces adaptations, qui s'avèrent particulièrement bien réussies et renferment relativement peu de modifications par rapport aux compositions originales, n'auraient-elles vocation à démontrer que le volume *Obras de*

---

[38] « *En términos generales se puede describir el libro de Santa María como un tratado para instrumentos de tecla que, igual al libro de Cabezón y según reza su portada, también era apto para "todo instrumento en que se pudiere tañer a tres, y a quatro, y a más" voces. Es, sobre todo, un libro para instrumentos de tecla, y las referencias a la vihuela y otros instrumentos polifónicos son escasas.* » GRIFFITHS (John), « ¿Fantasía o Realidad? La vihuela en las Obras de Cabezón », dans : *Anuario Musical*, n° 69, 2014, p. 209.

[39] « *Dividido en dos libros, el primero trata de material preliminar, bien sea fundamentos de música o técnica instrumental* (...) *El Libro segundo trata temas genéricos que sirven igualmente para todos los instrumentos* (...) » « Divisé en deux livres le premier traite de matériel préliminaire, que ce soit des fondements de théorie musicale ou de la technique instrumentale (...) Le deuxième livre traite de sujets d'ordre générale qui servent également à tous les instruments (...) » *ibid.*

[40] « (...) *solamente un número reducido de las piezas en las Obras de música se adaptan técnicamente y estéticamente a la vihuela.* » *id.*, p. 198.

[41] BERMUDO (Juan), *Declaración de Instrumentos Musicales*, Osuna : Juan de Leon, 1555.

musica, potentiellement aussi le *Libro de cifra nueva* et, surtout, l'*Arte de tañer fantasia*, pouvaient, au moins partiellement, profiter aussi aux vihuelistes ?

Henestrosa donne des instructions assez précises pour l'utilisation de son système de notation sur la vihuela, tout en recommandant qu'avant de se mettre à jouer une œuvre le vihueliste « (...) estime jusqu'où [l'œuvre] monte, ou descend, parce qu'il y a beaucoup d'œuvres qui ne s'adaptent pas à l'ambitus de la vihuela, et vérifie si ses diminutions sont encombrées de sixtes ou dixièmes [parallèles] (...) en croches ou doubles-croches, car il ne pourra pas les jouer ».[42] Cela concorde avec les conseils donnés par Cabeçon, qui propose une solution radicale : « Ceux qui voudront se servir de ce livre sur la vihuela, soyez avertis que vous trouverez quelquefois deux voix qui sont diminuées ; vous devrez alors abandonner celle qui vous paraîtra être la moins convenable, et ainsi tout ce qui est présenté dans ce livre pourra être joué facilement, et avec davantage d'aisance par ceux qui utilisent la vihuela à sept chœurs. »[43] Ces déclarations contrecarrent l'idée que les mentions aux instruments dépourvus de clavier intégreraient une ruse commerciale : de fait, les éventuels acheteurs sont avertis en toute franchise et sans ambiguïté des difficultés qu'ils peuvent rencontrer dans l'utilisation de ces recueils à la vihuela.

Il est opportun de souligner que pour effectuer ses adaptations Griffiths utilise les procédés suggérés par Cabeçon avec parcimonie et grande prudence, et n'a pas recours à la vihuela à sept chœurs qui lui aurait permis de disposer d'un ambitus considérablement plus large. Dans son adaptation du *tiento del quarto tono*, il comptabilise des changements peu marquants et dans seulement un peu plus de dix pour cent des mesures ; et au sujet de ses trois arrangements des extraits de l'hymne *Ave maris stella*, il observe que « Dans chacune des vihuelas [chacune des manières théoriques d'accorder l'instrument – en l'occurrence, en *sol*, en *ré* et en *la*] on peut jouer toute la

---

[42] « (...) *tantee lo que sube, o baxa, porque ay muchas obras que no caben en la vihuela, y mire si la diminucion que tiene es difficultosa de sestas, o dezenas* (...) *de corcheas, o semicorcheas, porque no las podra tañer* (...) » VENEGAS DE HENESTROSA (Luys), *Libro de cifra nueva* (...), *op. cit.*, fol. 6v.

[43] « *Los que quisieren aprovecharse deste libro en la vihuela, tengan quenta que toparan algunas vezes dos vozes que van glosando, han de dexar la una que menos al caso les pareciere hazer, y ansi se podran tañer con facilidad todo lo que en este libro va cifrado, y mas los que acostumbran tañer en vihuela de siete ordenes.* » CABEÇON (Antonio de), *Obras de musica* (...), *op. cit.* n. p. L'xpression « *que van glosando* » se réfère à *glosa*, un terme pouvant désigner autant des variations composées sur une œuvre préexistante que des ornementations mélodiques au moyen de l'emploi de diminutions. Cette dernière acception est celle qui convient ici. Un aperçu de l'évolution des deux pratiques et de leurs différences et ressemblances est donné par WARD (John), « The use of borrowed material in sixteenth century instrumental music », dans : *Journal of the American Musicological Society*, n° 5/2, 1952, p. 88-98. Voir aussi HORSLEY (Imogene), « Improvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music », dans : *Journal of the American Musicological Society*, n° 4/1, 1951, p. 3-19.

musique originale sans changements ni omissions. »[44] Dans le cadre du partage de répertoires, la maîtrise des techniques d'arrangement semble ainsi être une compétence fondamentale, qui permet de rompre toute entrave aux interactions musicales.

Chez Henestrosa, d'ailleurs, la démarche consistant à transposer la musique d'un univers instrumental à un autre se révèle libre de tout souci de fidélité au texte original. Ses transcriptions comportent des ajouts, suppressions et transformations du matériau musical qui altèrent non seulement la construction de motifs mélodiques et l'agencement de procédés compositionnels, mais aussi la structure même des œuvres arrangées. Ward juge une telle liberté de remaniement excessive, mais observe que cette méthode était chose banale à l'époque : « l'éditeur du *Libro de Cifra Nueva* (...) peut avoir saisi des occasions fréquentes de recréer à sa manière des sections de pièces musicales empruntées à autrui, les substituant aux originaux. L'idée peut choquer des sensibilités modernes et peut avoir indigné quelques musiciens du XVIe siècle, quand bien même une telle licence était alors monnaie courante. »[45] De son côté, Griffiths remarque que certaines adaptations de musique composée à l'origine pour le luth ou la vihuela réalisées par Henestrosa pour le clavier ressemblent plutôt à de nouvelles compositions : les transformations qu'il effectue en tant qu'organiste ajoutent une telle densité aux compositions que les œuvres ainsi transcrites deviennent injouables sur la vihuela (ainsi que, à vrai dire, sur les instruments à cordes pincées en général).[46] Il s'agit, bien entendu, d'une conséquence normale et prévisible d'une telle démarche,

---

[44] « *Es necesario omitir o transportar las nueve notas inferiores a la$_2$, pero no es ningún problema ya que la mayoría de ellas ocurren en pasajes cadenciales, y nunca como parte del juego temático. En total, la adaptación a la vihuela requiere cambios a dieciséis de los 123 compases, un poco más del diez por ciento.* » « Il est nécessaire d'omettre ou de transposer les neuf notes inférieures au *la$_2$*, mais cela ne constitue pas un problème car la plupart d'entre elles apparaissent dans des cadences, et ne prennent jamais partie au jeu thématique. Au total, l'adaptation exige des changements sur seize des 123 mesures, [soit] un peu plus de dix pour cent. » GRIFFITHS (John), « ¿Fantasía o Realidad? (...) », *op. cit.*, p. 204. « *En cada una de las vihuelas se puede tocar toda la música original sin cambios ni omisiones.* » *id.*, p. 202.

[45] « (...) *the editor of the Libro de Cifra Nueva* (...) *may have taken frequent opportunity to recreate in his own fashion sections of borrowed music, substituting these for the original. The idea schocks modern sensibilities, and may have outraged some 16th century musiciens, even though such license was a renaissance commonplace.* » WARD (John), « The Editorial Methods of Venegas de Henestrosa. », dans : *Musica Disciplina*, n° 6, 1952, p. 111.

[46] « *Venegas no simplemente transcribe las obras de una notación a otra, sino las modifica de diferentes maneras, añadiendo glosas, fusionando partes de piezas diferentes en una sola, intercalando nuevos pasajes de su propia composición, o quitando compases de las obras sin cuidarse de la integridad de las obras originales. Son modificaciones realizadas por un organista, y dificultan si no imposibilitan su interpretación con la vihuela. Frecuentemente exceden el ámbito de la vihuela común de seis órdenes, o incluyen acordes y progresiones imposibles de tocar sin omitir notas o pasajes enteros. A pesar de sus intenciones altruistas hacia todos los instrumentos polifónicos, estos arreglos afirman que Venegas, al igual que Cabezón, no era más que un organista.* » « Venegas non seulement transcrit les œuvres d'une notation en une autre, mais aussi les modifie de différentes manières, en ajoutant des diminutions, en fusionnant des parties de pièces diverses en une seule pièce, en intercalant de nouveaux passages de sa propre plume, ou en supprimant des mesures sans se soucier de l'intégrité des œuvres originales. Ce sont des modifications realisées par un organiste, qui rendent difficile voire impossible leur exécution [des œuvres] sur la vihuela. Elles excèdent fréquemment l'ambitus de la vihuela commune de six chœurs, ou renferment des progressions ou des

qui consiste à *traduire* la composition de l'*idiome* de la vihuela en celui d'un instrument à clavier, puisque le *traducteur* ne se soucie pas de l'instrument source : son seul but, dans ce cas en particulier, est l'adéquation de la version arrangée aux exigences esthétiques et techniques de l'orgue. De ce fait, ne serait-il alors légitime de supposer, en accord avec les déclarations de Henestrosa et de Cabeçon, que dans le cadre de l'adaptation pour vihuela d'œuvres composées à l'origine pour l'orgue l'arrangeur peut se prévaloir de libertés analogues et, agissant dans le sens inverse, s'autoriser des simplifications du texte musical dans le but de mettre la composition en conformité avec les ressources offertes par la vihuela, devenu alors l'instrument cible ?

En somme, la mention *assi para Tecla como para vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer a tres, y a quatro vozes, y a mas* suggère certes le regroupement de claviers, harpes, luths et vihuelas dans une large famille d'instruments polyphoniques, mais sans pour autant négliger le fait que leur qualité distinctive, à savoir la faculté de pouvoir produire plusieurs sons simultanément, n'efface pas leurs caractéristiques organologiques spécifiques. Celles-ci rendent chacun de ces instruments en particulier plus apte à répondre aux exigences techniques propres à la musique qui lui est premièrement dédidée, mais ne lui ôtent pas la capacité de manipulation du matériau musical de compositions qui, sur le plan objectif de l'exécution instrumentale, peuvent mieux convenir à un autre type d'instrument. Il en résulte que, dans le cadre du partage de répertoires qu'une telle association instrumentale peut occasionner, la fidélité absolue au *texte* original n'est souvent ni possible, ni souhaitable : elle a en effet vocation à restreindre les possibilités de transformation nécessaires à la transposition d'une œuvre d'un certain univers sonore à un autre.

En dehors de cette polémique, Ward met en évidence la conformité de deux compositions du vihueliste Esteban Daza aux principes énoncés dans l'*Arte de tañer Fantasia*, n'associant par ailleurs aucunement le traité aux instruments à clavier : « Le style de Daza est si semblable à celui décrit par Sancta Maria, qu'il a semblé tout à fait convenable d'analyser la musique [de Daza] dans les termes de l'*Arte de tañer Fantasia*, démontrant pour une fois un accord presque total entre la théorie et la pratique. Étant donné que la deuxième partie de l'ouvrage de Sancta Maria est une étude encyclopédique de procédés formels prévoyant quasiment toutes les situations et apportant (...) des conseils spécifiques pour tous les aspects liés à la composition (ou, plutôt, à l'improvisation) d'une *fantasia*, il est possible d'analyser les *fantasias* de Daza presque mesure par mesure dans les termes

---

accords impossibles d'être joués sans omissions de notes ou des passages entiers. Malgré ses intentions altruites à l'égard de tous les instruments polyphoniques, ces arrangements confirment que Venegas, ainsi que Cabeçon, n'était rien d'autre qu'un organiste. » GRIFFITHS (John), « ¿Fantasía o Realidad? (...) », *op. cit.*, p. 211.

du théoricien. »[47] Selon lui, la technique de composition la plus amplement traitée par Sancta Maria, à savoir l'agencement de duos contrapuntiques au sein d'une trame polyphonique à quatre voix, constitue le fondement non seulement des *fantasias* de Daza, mais aussi de celles des vihuelistes Luys de Milán, Luys de Narváez, Alonso Mudarra, Diego Pisador et Miguel de Fuenllana.[48]

Cette correspondance soulignée par Ward, qui met en relation étroite les principes théoriques énoncés par Sancta Maria et la musique composée par les vihuelistes, implique que le livre écrit par l'organiste espagnol contient bien des éléments pouvant intéresser non seulement luthistes et vihuelistes, dans un premier temps, mais aussi harpistes et joueurs d'instruments polyphoniques en général, pourvu que l'on admette la véracité de la déclaration de l'auteur lorsqu'il indique le public auquel s'adresse son ouvrage. La problématique peut alors être définie plus précisement : tandis que l'utilisation du traité sur un instrument à clavier est relativement évidente et ne pose pas de difficultés particulières, les joueurs d'autres types d'instruments polyphoniques peuvent se heurter à des obstacles parfois rédhibitoires. Comment doivent-ils alors s'y prendre pour tirer parti de ce précieux manuel ?

Cette étude se divise en quatre chapitres, où sont considérés séparément les aspects du problème exprimés par le questionnement suivant : l'emploi d'un système de notation musicale spécialement conçu pour un type spécifique d'instrument, est-il déterminant au point d'empêcher la transmission de notions théoriques ou la circulation du répertoire qu'il permet de consigner par écrit ? Les caractéristiques organologiques propres aux différentes familles d'instruments empêchent-elles immanquablement leurs interactions, rendant inévitable l'émergence de catégories instrumentales figées et le conséquent compartimentage de leurs répertoires ? Dans quelle mesure les techniques de composition enseignées par Sancta Maria sont-elles compatibles avec la musique des vihuelistes de son époque ? Et, si cette correspondance est effective, l'impossibilité de jouer à la vihuela ou à la harpe un certain nombre d'exemples musicaux présents dans l'*Arte de tañer Fantasia* exactement

---

[47] « *Daza's style is so like that described by Sancta María that it has seemed altogether appropriate to analyze the music in the words of the Arte de Tañer Fantasía, displaying for once an almost total agreement between theory and practice. Since the second part of Sancta Marías work is an encyclopedic study of formal procedures, providing for nearly all situations and offering* (...) *specific advice on all aspects of composing (or, rather, improvising) a fantasia, it is possible to discuss Daza's fantasias almost measure for measure in the theorist's words.* » WARD (John), *The Vihuela de mano and its music (1536-1576)*, thèse de doctorat, New York University, 1953, p. 272-273.

[48] « *This* [l'agencement de duos contrapuntiques] *is the core of Sancta María's teaching and, with slight exception, it is the technique found in most fantasias for the vihuela. Though Daza's fantasias are full of exceptions, paired imitation forms the basic structural device, as it does in the fantasias of Milán, Narváez, Mudarra, Pisador and Fuenllana.* » *id.*, p. 276.

tels qu'ils sont notés et dans leur intégralité, rend-elle inappropriée l'utilisation du traité sur ces instruments ?

Le premier chapitre présente un éventail de systèmes de notation musicale utilisés au XVIe siècle, soulignant leurs dissemblances et similitudes, et attirant l'attention sur l'usage qu'en font les musiciens dans le contexte de la pratique instrumentale de l'époque.

Le deuxième chapitre passe en revue les techniques d'arrangement dont dispose un joueur de luth et vihuela pour aborder un répertoire autre que celui originellement conçu pour son propre instrument. Elles constituent les outils que l'instrumentiste doit maîtriser pour contourner les obstacles éventuellement occasionnés par des disparités organologiques pouvant être perçues comme inconciliables à la première vue.

Le troisième chapitre énumère et présente de manière résumée les procédés de composition contrapuntique enseignés par Sancta Maria, témoignant de leur intérêt par l'exemplification de leur incidence assidue dans l'œuvre de Josquin des Près, dont la diffusion a connu à l'époque une ampleur sans précédent.

Le quatrième et dernier chapitre propose le rapprochement des écrits de Sancta Maria et d'un corpus constitué de fantaisies extraites des sept recueils imprimés de musique de vihuela publiés dans la période comprise entre 1535 et 1576, encadrant donc l'époque supposée d'écriture, édition et commercialisation de l'A*rte de tañer Fantasia*. Il ne s'agit pas d'un examen exhaustif de ce répertoire, mais d'une analyse attentive et suffisament large pour mettre en évidence d'éventuelles correspondances et divergences entre les instructions de l'organiste théoricien et la musique de son époque spécialement composée pour la vihuela – un instrument qui n'était pas le sien. Ensemble avec la réflexion menée dans les chapitres précédents sur le rôle de la notation et les possibilités offertes par les techniques d'arrangement, ce rapprochement permettra finalement l'appréciation de la pertinence de cet ouvrage pédagogique majeur à l'égard des instruments anciens à cordes pincées, contribuant à l'éclaircissement de la démarche d'improvisation de fantaisies à la vihuela et au luth (leurs répertoires étant interchangeables) dans l'Europe du XVIe siècle.

I. Notation musicale

Tout système de notation musicale fait appel à des notions retenues de manière arbitraire. L'idée qu'un son puisse avoir une hauteur en est une des plus notables. La représentation de l'intonation par le positionnement vertical relatif de signes graphiques, qui s'est généralisée par l'utilisation de la portée musicale, a toujours coexisté avec d'autres méthodes. Au XIXe siècle, Gevaert formule un classement des systèmes de notation en deux groupes essentiellement distincts : « Les uns s'attachent à représenter les *sons isolés*. Ils se servent ordinairement de caractères alphabétiques ou de chiffres. Telle est (...) la notation grégorienne, (...) telle fut l'écriture musicale des Grecs anciens : toutes ces notations sont *phonétiques*. Les autres s'attachent à exprimer (...) les mouvements ascendants ou descendants de la voix, en d'autres termes, des intervalles ou des groupes de sons : ce sont des notations *diastématiques*. À cette catégorie appartiennent (...) les neumes des Occidentaux. »[1]

L'idée d'un classement en deux groupes est reprise par Apel, qui prend pour fondement les moyens employés par la notation pour connecter le musicien à la musique et à son instrument : quand elle se sert de notions à caractère intellectuel (hauteurs des notes, intervalles, altérations, etc.) il s'agit de la méthode *indirecte* ; tandis que quand elle indique des emplacements précis sur un instrument (touches d'un clavier, cordes, frettes, etc.) sur lesquels le musicien devra agir afin d'obtenir les sons souhaités, il s'agit de la méthode *directe*.[2] Il cite l'article *Notation* du *Grove's dictionnary*, où la méthode *indirecte* est définie comme *symbolique*, ayant un caractère conceptuel, et la méthode *directe* est définie

[1] GEVAERT (François-Auguste), *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité*, Gand : Annoot Braeckman, 1875, liv. 1, p. 394.

[2] « *If we conceive notation* (...) *as an expedient showing the player or singer the tones which the composer wants him to produce, then we must realize that* (...) *there is a direct and an indirect way to achieve this goal. In a notation representing the latter method, the player is referred to his instrument through the medium of numerous elements of a* (...) *intellectual character, such as pitch, intervals, tonality, accidentals, scales and many other such points. In a notation representing the direct method,* (...) *his fingers are referred immediately to the technical devices of his instrument, the keys, frets, strings, holes, etc.* » « Si nous concevons la notation comme un moyen pour indiquer à l'instrumentiste ou au chanteur les sons que le compositeur veut qu'ils produisent, alors nous devons reconnaitre (...) qu'il existe une manière directe et une indirecte d'atteindre cet objectif. Dans la dernière méthode [indirecte], l'instrumentiste est adressé à son instrument par l'intermédiaire de nombreux éléments (...) à caractère intellectuel, comme hauteurs [des notes], intervalles, tonalités, altérations, gammes et beaucoup d'autres notions de ce genre. Dans la methode directe, (...) ses doigts sont envoyés immédiatement aux dispositif technique de son instrument, les touche [d'un clavier], les frettes [d'un instrument à cordes], les cordes, les trous [d'un instrument à vent], etc. » APEL (Willi), *The notation of polyphonic music* (...), *op. cit.*, p. 54.

comme *pratique*, puisqu'elle fait appel à des procédés à caractère exécutif conduisant à la concrétisation sonore de la musique notée.[3]

Indépendamment de la manière dont on les classe ou surnomme – *phonétique* ou *diastématique*, *directe* ou *indirecte*, *pratique* ou *symbolique* – toutes les méthodes de notation musicale comportent un certain degré d'abstraction, plus ou moins élevé, auquel le musicien doit faire face dans le processus de lecture de la musique notée, qu'il soit ou non associé à une exécution vocale ou instrumentale. Dans un système indiquant la hauteur relative des sons, par exemple, le musicien doit en quelque sorte calculer les intonations des notes représentées et, s'il s'agit d'un instrumentiste, identifier les actions à effectuer sur son instrument pour produire les sonorités souhaitées. D'autre part, dans le cas où les signes graphiques renseignent d'emblée les actions instrumentales requises, l'opération est à réaliser dans le sens inverse, c'est-à-dire, ce sont les hauteurs relatives des notes qui doivent en être déduites : le musicien ne doit pas se contenter de connaître seulement l'action mécanique indiquée en premier lieu, et il en est de même pour les indications de durée et pour tout autre paramètre sonore susceptible d'être noté. En tout état de cause, quel que soit le système de notation utilisé et dans les limites imposées par les vertues et défaillances de la notation musicale, le juste décodage des signes graphiques peut permettre au musicien d'appréhender la musique écrite dans la totalité de ses aspects.

Ainsi, le bon déroulement du processus de lecture exige de la part du musicien la maîtrise du code sur lequel s'appuie la mise par écrit de la musique, sans quoi il ne peut déchiffrer convenablement les signes graphiques. Cette maîtrise demande un temps d'apprentissage et se perfectionne avec la pratique. Elle permet à ceux qui la possèdent d'accéder non seulement aux données explicitement exprimées par les symboles écrits, mais aussi à celles invisibles aux yeux du musicien novice, pouvant sembler partielles ou insuffisantes mais qui ne le sont pas vraiment, car tout est une question de maîtrise du code, et de la conséquente capacité de bien lire et comprendre.

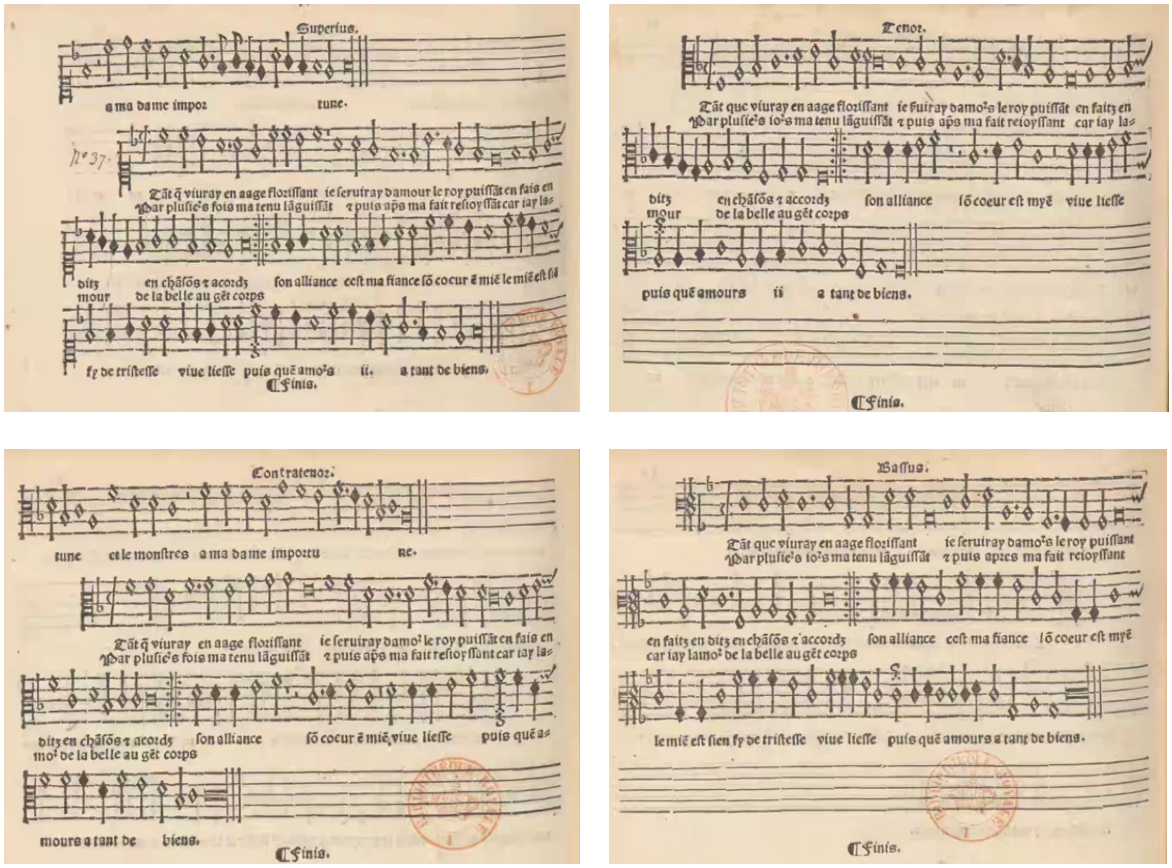
[3] « *In Grove's Dictionary, article 'Notation', the above two types are characterized as 'symbolical' and 'practical', and as being directed to the 'conceptive' and 'executive' faculty.* » « Dans le Grove's Dictionary, article 'Notation', le deux genres ci-dessus [méthodes de notation directe et indirecte] son caractérisés comme 'symbolique' et 'pratique', et étant dirigés [respectivement] aux facultés 'conceptuelle' et 'exécutive'. » APEL (Willi), *The notation of polyphonic music* (...), *op. cit.*, p. 54. Malheureusement, Apel n'indique pas le(s) auteur(s) de l'article, ni sa date de publication.

Systèmes et formats de notation

Robert Judd recense dix formats de notation musicale en usage au XVIe siècle et, à l'instar de Gevaert et Apel, les classe en deux groupes distincts : « (...) ceux employant des lettres ou des chiffres (tablature), et ceux employant la notation mesurée sur portées musicales. »[4] Dans ce dernier groupe figurent sept formats, dont les quatre énumérés et brièvement décrits ci-dessous concernent directement la présente étude :

1. *Part books* : « Parties isolées écrites en notation mesurée sur des portées musicales à cinq lignes, présentées dans des livrets séparés. »[5] Il est aussi relativement fréquent que l'ensemble des parties apparaissent réunies en un seul volume, présentant successivement le matériel correspondant à chaque tessiture. Généralement, ce format n'emploie pas de barres de mesure.

ill. I.1 : *Tant que vivray (Claudin de Sermisy, 1529) – format Part books*

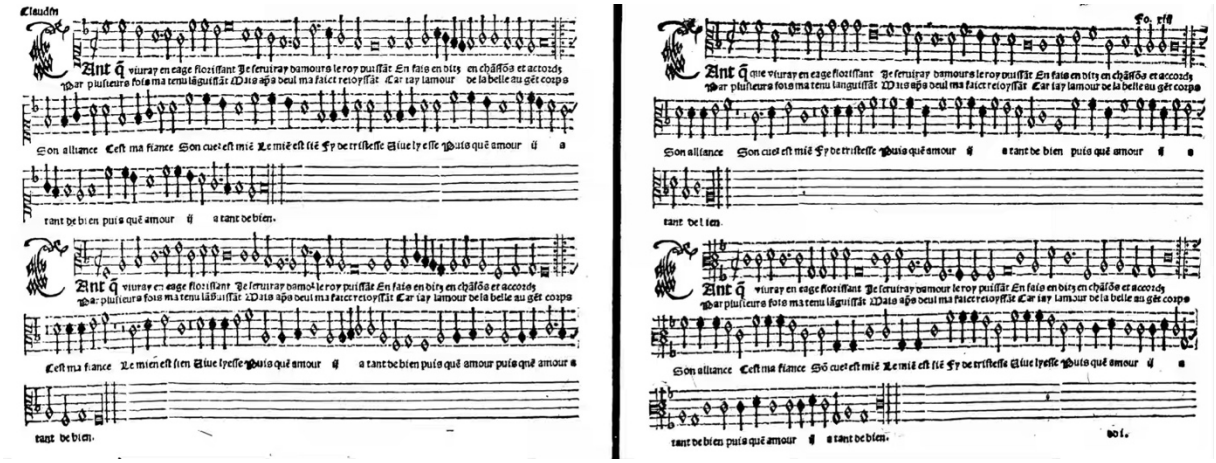


[4] « (...) *those employing letters or numerals (tablature), and those employing mensural notation.* » JUDD (Robert), *The use of notational formats* (...), *op. cit.*, p. 9.

[5] « *Single parts notated mensurally on five-line staves in separate books.* » *id.*, p. 13.

2. *Choirbook* : Dans ce format, qui n'emploie pas non plus de barres de mesure, les parties sont aussi écrites isolément en notation mesurée sur des portées musicales à cinq lignes, mais sont présentées de manière à être toutes visibles simultanément, le plus souvent occupant, chacune, la moitié supérieure ou inférieure d'une des pages d'un livre ouvert.

ill. I.2 : *Tant que vivray (Claudin de Sermisy, 1535-36) – format Choirbook*



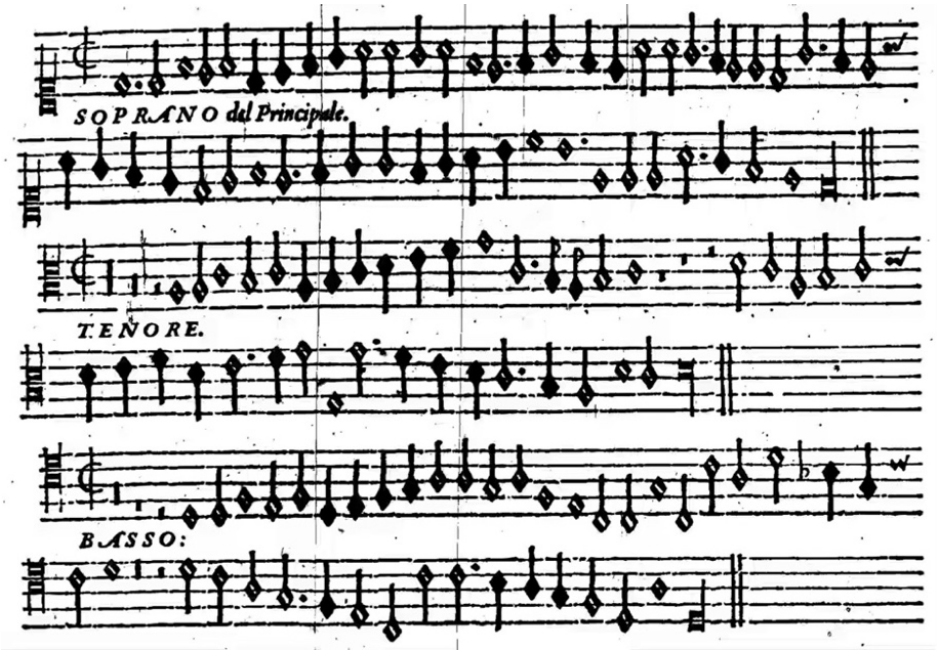
Les parties peuvent aussi être présentées simplement empilées les unes au-dessus des autres, sans alignement vertical. Pour désigner ce cas précis et le distinguer du *choirbook* à livre ouvert, Owens recommande les termes *quasi-score* et *pseudo-score*, tout en émettant des réserves quant à leur pertinence car « (...) ils suggèrent une relation à la partition, un format qui s'est développé considérablement plus tard. »[6] Elle présume par ailleurs que Hoke est à l'origine de l'utilisation de cette nomenclature.[7] Cette variante du format *choirbook*, qui permet de réunir les différentes parties d'une trame polyphonique dans un espace relativement réduit d'une page, est notamment employée dans les ouvrages théoriques parus un peu partout en Europe au XVIe siècle, pour la présentation d'exemples musicaux ayant pour objet la composition contrapuntique.[8]

[6] « *Both quasi-score and pseudo-score are problematic as names because they suggest a relationship to the score, a format that developed considerably later.* » OWENS (Jessie Ann), *Composers at Work : The craft of Musical Composition 1450-1600*, New York : Oxford University Press, 1997, p. 38.

[7] « *Hans Hoke ("Partitur," MGG) may have been the first to use the term pseudo-score (his words are "Pseudo"-Partitur, Pseudopartitur, unechte Partitur)* » *ibid.*

[8] Parmi les ouvrages théoriques publiés au XVIe siècle qui emploient le format pseudo-score, se trouvent : VIRDUNG (Sebastian), *Musica getutscht*, Bâle, 1511 ; ORNITHOPARCHUS (Andreas), *Musice Active Micrologus*, Leipzig, 1519 ; ARON (Pietro), *Toscanello in musica*, Venise, 1529 ; AGRICOLA (Martin), *Musica figuralis deudsch*, Wittenberg, 1532 ; ARANDA (Matheo), *Tractado de canto mensurabile y contrapuncto*, Lisbonne, 1535 ; LAMPADIUS (Auctor), *Compendium musices*, Berne, 1537 ; HEYDEN (Sebald), *Musicae artis canendi*, Nuremberg, 1537 ; GLAREAN (Heinrich), *Dodecachordon*, Bâle, 1547 ; FABER (Heinrich), *Compendiolum musicae*, Nuremberg, 1548 ; LUSITANO (Vicente), *Tratado de canto de organo*, env. 1550 ; PETIT COCLICO (Adrian), *Compendium*

ill. I.3 : *Delle varie sorti di Contrapunti (Gioseffo Zarlino, 1558) – format Pseudo-score*

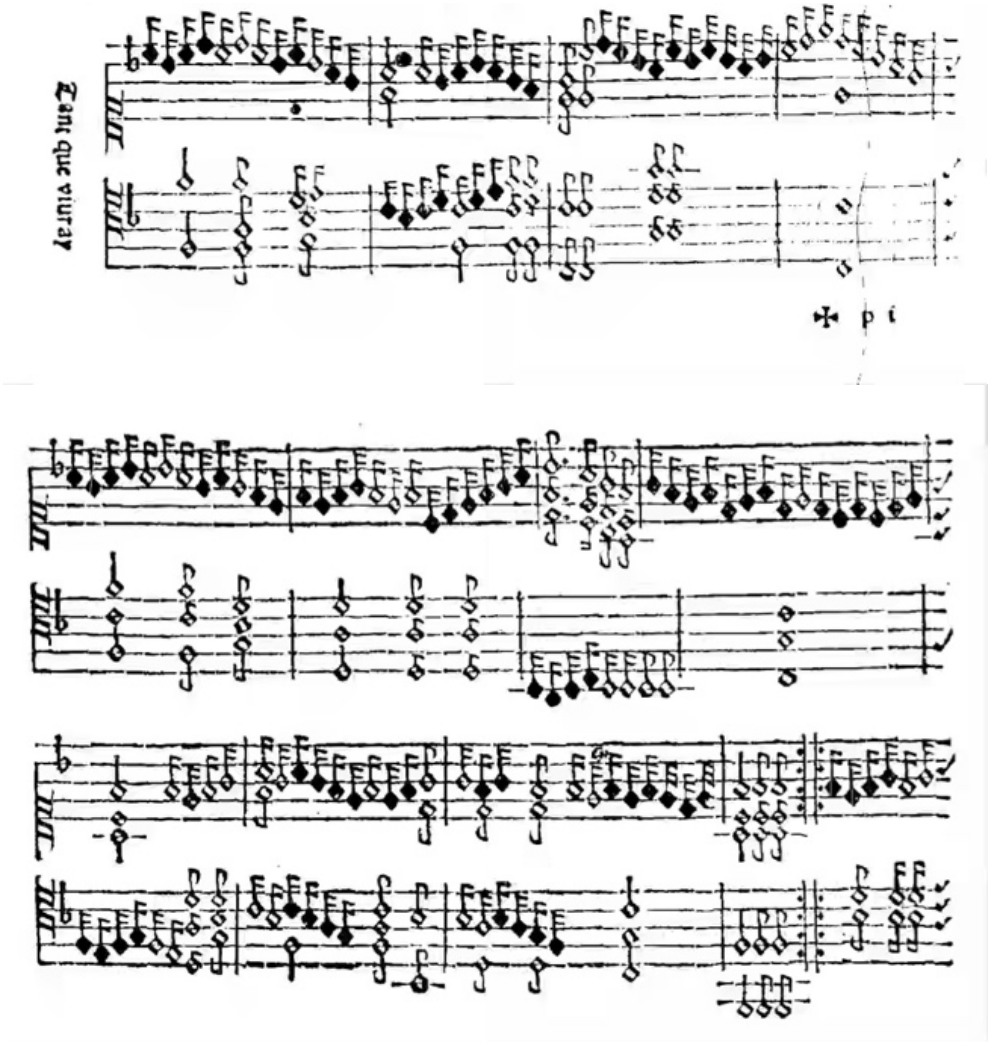


3. *Intavolatura* : « (...) très similaire en apparence à la notation moderne de musique pour clavier, employant deux portées musicales avec cinq ou davantage de lignes chacune (...) Elle montre la division des mains [distribution des notes entre les mains] (et non le cheminement des voix) par le placement des notes appropriées sur la portée supérieure ou inférieure ; elle comprend des barres de mesure et un assez bon alignement vertical. »[9] Ce dernier point ne se vérifie pas toujours : si dans les exemples présentés par Robert Judd l'alignement vertical est effectivement optimal (Caudio Merulo, 1598 ; et Ms. Bagnacavallo, début XVIIe siècle - respectivement une gravure et un manuscrit), cette même caractéristique ne se vérifie pas dans les pages d'imprimerie plus anciennes de Pierre Attaignant.

musices, Nuremberg, 1552 ; ORTIZ (Diego), *El primo libro de Diego Ortiz Tolletano*, Rome, 1553 ; ZANGER (Johann), *Practicae musicae praecepta*, Leipzig, 1554 ; BERMUDO (Juan), *Declaracion de instrumentos musicales*, Osuna, 1555 ; VICENTINO (Nicola), *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rome, 1555 ; FINCK (Hermann), *Practica musica*, Wittenberg, 1556 ; ZARLINO (Gioseffo), *Le Istitutioni Harmoniche*, Venise, 1558 ; LUSITANO (Vicente), *Introduttione facilissima*, Venise, 1558 ; WILLFLINGSEDER (Ambrosius), *Musica teutsch*, Nuremberg, 1561 ; SEBASTIANI (Claudio), *Bellum musicale*, Strasbourg, 1563 ; SANCTA MARIA (Thomas), *Arte de tañer fantasia*, Valladolid, 1565 ; GALILEI (Vincenzo), *Fronimo*, Venise, 1568 ; PRAETORIUS (Christoph), *Erotemata musices*, Wittenberg, 1574 ; DRESSLER (Gallus), *Musicae practicae elementa*, Magdeburg, 1575 ; HOFFMANN (Eucharius), *Musicae practicae praecepta*, Rostock, 1578 ; TIGRINI (Orazio), *Il compendio della musica*, Venise, 1588 ; MONTANOS (Francisco de), *Arte de musica*, Valladolid, 1592 ; BONA (Valerio), *Essempi delli passaggi delle consonanze et dissonanze*, Milan, 1596 ; CASSEL (Johannes), *Artis musicae*, Frankfurt, 1596 ; ARTUSI (Giovanni), *L'arte del contraponto*, Venise, 1598.

[9] « (...) *outwardly similar to modern keyboard notation, employing two staves of five or more lines each* (...) *It shows hand-division (not voice-leading) by placing the appropriate notes on the upper or lower stave ; it includes bar lines, and relatively good vertical alignement.* » JUDD (Robert), *The use of notational formats* (...), *op. cit.*, p. 11.

ill. I.4 : *Tant que vivray (Claudin de Sermisy, 1530) – format Intavolatura*

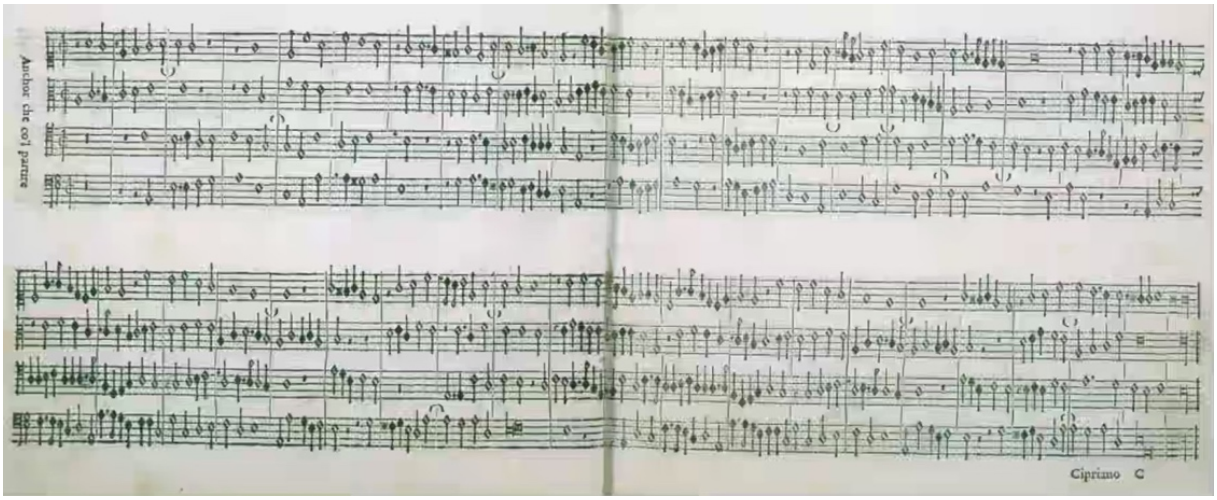


4. *Open score* : Ce format comporte « Une partie par portée musicale et trois ou davantage de portées par système ».[10] Les notes sont alignées verticalement par des barres de mesure, à la manière d'une partition moderne. Contrairement à une idée généralement répandue, la musique ainsi représentée n'était pas nécessairement utilisée en tant que répertoire d'ensembles instrumentaux. D'après Christle Judd, sachant que l'alignement vertical des notes favorise la compréhension de leurs interactions sur le plan harmonique, « il n'y a pas de doute que vers la fin du XVIe siècle, le format score était associé avec de la musique destinée à l'étude. »[11]

[10] « *One part per stave and three or more staves per system.* » JUDD (Robert), *The use of notational formats* (...), *op. cit.*, p. 12.

[11] « (...) *there is no doubt that by the end of the sixteenth century, score was a format associated with music for study.* » JUDD (Christle Collins), *Reading Renaissance Music Theory : hearing with the eyes*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000, p. 9.

ill. I.5 : *Ancor che co'l partire (Cipriano de Rore, 1577) – format Open score*



Les *part-books*, le *choirbook* et le *pseudo-score* rendent compte de l'indépendance des lignes mélodiques d'une composition polyphonique, mais le défaut d'alignement vertical des notes de différentes parties, ainsi que le fractionnement des œuvres dans des volumes séparés, rendent difficile la compréhension de leurs trames polyphoniques et deviennent un obstacle considérable quand il s'agit de l'exécution de l'ensemble des voix sur un seul instrument. Pour cela, l'*Intavolatura* est un format qui convient mieux. Elle se décline en plusieurs sous-formats plus ou moins similaires, spécialement conçus pour des instruments spécifiques. Le terme italien *intavolatura*, qui se traduit en français par *tabulature* ou *tablature*, ne concerne pas seulement les instruments à clavier, mais est aussi utilisé pour décrire des formats de notation propres à divers instruments, notamment ceux de la famille du luth. Si Robert Judd n'associe pas la *intavolatura* spécifique au clavier aux autres sortes de tablature, c'est avant tout pour ne pas contrarier son premier critère de classement, qui sépare les systèmes de notation utilisant des notes inscrites sur des portées musicales (dont la *intavolatura* des claviers) de ceux qui emploient des lettres et des chiffres. À l'intérieur de ce dernier groupe, celui des tablatures proprement dites, il identifie trois grandes catégories, qui concernent spécialement les instruments pouvant assurer un jeu polyphonique : les *tablatures de luth*, les *tablatures espagnoles* [de clavier] et les *nouvelles tablatures d'orgue allemandes*.[12]

[12] « *Luth tablature* », « *Spanish tablature* », « *New German Tablature* ». JUDD (Robert), *The use of notational formats* (...), *op. cit.*, p. 10-11.

T**ablatures**

Au début du XXe siècle, Abdy Williams définit la tablature comme « un système basé sur le même principe que celui de la notation instrumentale [antique] des grecs, [qui était] d'indiquer par des lettres, des chiffres ou d'autres moyens la corde, la frette ou la touche d'orgue devant être actionnée, plutôt que le son devant être produit. »[13] Dart adopte la même définition, tout en rappelant que « le terme est plus fréquemment utilisé pour une partition condensée dans laquelle deux ou davantage de parties sont écrites ou imprimées sur une seule portée ou surface comparable de la page (...) », et que « Des mots tels que *intavolatura* et *tabulatura* étaient librement employés dans beaucoup de sources des XVIe et XVIIe siècles pour décrire la musique notée en portées musicales conventionnelles ou (dans une époque légèrement ultérieure) en [format de] partition pour clavier. » Il précise encore que « (...) les systèmes de tablature utilisent généralement un symbole pour montrer comment produire un son (...) et un autre [symbole] pour montrer sa durée. »[14] Robert Judd souligne également ce point et rappelle en outre l'étymologie du mot *tablature*, qui dérive de *tabula*, évoquant la manière dont les notes sont disposées sur le papier, soit « les unes sur les autres sous forme tabulaire. »[15]

En résumé, la tablature serait donc un système de notation modulable ayant des caractéristiques pouvant être cumulées, à savoir :

1. Indication sommaire de gestes instrumentaux ;
2. Utilisation de caractères alphanumériques ;
3. Utilisation de la notation conventionnelle sur portée musicale ;
4. Réunion de toutes les voix d'une œuvre polyphonique sur une seule portée ou sur une seule page ;

---

[13] « (...) *a system, based on the same principle as the instrumental notation of the Greeks, of showing by letters or numbers or other means the string or fret or organ key that was to be touched, rather than the sound to be produced.* » ABDY WILLIAMS (Charles Francis), *The Story* (...), *op. cit.*, p. 145-146.

[14] « *The term is more often used for a condensed score in which two or more voice-parts are written or printed on a single staff or comparable area of the page* (...) » ; « *Words like 'intavolatura' and 'tabulatura' were loosely used in many 16th- and 17th-century sources to describe music in staff notation or (at a slightly later date) in keyboard partitura.* » ; « (...) *tablature systems in general use one symbol to show how to produce a sound of the required pitch from the instrument in question* (...) *and another to show its duration.* » DART (Thurston), « Tablature (Fr. tablature; Ger. Tabulatur; It. intavolatura) », revisé par John Morehen and Richard Rastall, dans : *Grove Music Online*, 2001 (consulté en 2019), p. 1 et 7/19.

[15] « *The word derives from the Latin tabula (table) and in its earliest usage simply indicated that notes were placed one above the other in tabular form. This definition has been refined and tablature is now generally accepted to be a notation which requires two separate sets of signs to indicate pitch and rhythm.* » JUDD (Robert), *The use of notational formats* (...), *op. cit.*, p. 10. L'étymologie du mot est donnée aussi dans ABDY WILLIAMS (Charles Francis), *The Story* (...), *op. cit.*, p. 145.

5. Utilisation de symboles graphiques distincts pour représenter soit les sons musicaux, soit leurs durées ;
6. Disposition des symboles graphiques sous forme tabulaire.

Plus récemment, Griffiths revient à la racine étymologique du mot et présente une formulation plus simple et universelle, axée sur la caractéristique plus fondamentale du système : « (...) la tablature est une table musicale. Ce ne sont pas les caractères alphanumériques qui déterminent son identité, mais simplement [le fait] que la musique est écrite comme une *tabula* (en latin), [autrement dit] comme un tableau ou un diagramme. » Il explique qu'en italien le verbe *intavolare* veut dire « (...) "inscrire dans un tableau", et le terme *intavolatura* [signifie] le "tableau" qui en résulte. »[16] Il propose aussi un intéressant classement des tablatures en deux groupes : les *Matrix tablatures*, présentées sous forme tabulaire, et les *Fingerboard tablatures*, c'est-à-dire celles faisant appel à la représentation spatiale des cordes et emplacements sur la touche des instruments à cordes.[17]

Tablatures de luth et vihuela

Dès le début du XVIe siècle et jusqu'au milieu du XVIIIe, la tablature est le système généralement adopté pour noter la musique de luth et des autres instruments à cordes pincées du même genre.[18] Elle se décline principalement en trois espèces, nommées de nos jours *italienne*, *française* et *allemande* en fonction de leurs lieux géographiques d'apparition. Griffiths conteste cette nomenclature, remarquant que « (...) nous disposons maintenant de sources manuscrites qui contredisent cette attribution ». Il considère cette appellation discutable car la tablature *française* était aussi largement utilisée en Europe du Nord, et la tablature *italienne* a prédominé non seulement en Italie, mais

[16] « (...) *tablature is a musical* table. *It is not the alphanumeric characters that define its identity, but simply that the music is written as a* tabula *(in Latin), as a "board" or "diagram". In Italian, this is a* tavola*, with the verb intavolare meaning "to put into a table" and the noun* intavolatura*, the "table" that results from it. »* GRIFFITHS (John), « Turning the tables : reassessing tablature », Communication présentée à la conférence annuelle de la Musicological Society of Australia le 9 décembre 2021, p. 4-5.

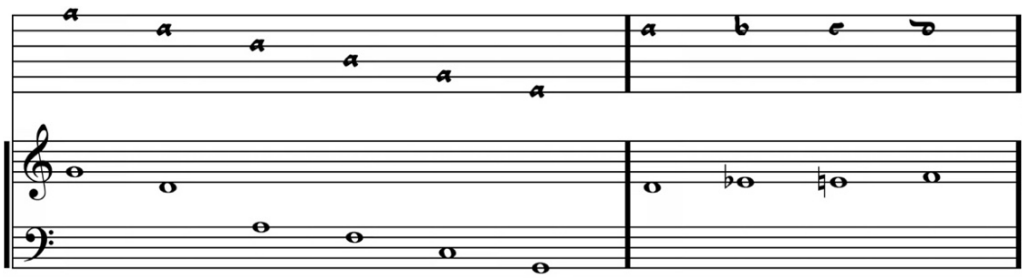
[17] *id.*, p. 6.

[18] Le fonctionnement des différents formats de ce système est ranimé et expliqué dès le début du XIXe siècle dans de nombreux ouvrages, parmi lesquels : Morphy (Guillermo), *Les luthistes espagnols du XVIe siècle*, Leipzig : Breitkopf und Hartel, 1902 ; ABDY WILLIAMS (Charles Francis), *The Story* (...), *op. cit.* ; WOLF (Johannes), *Handbuch* (...), *op. cit.* ; APEL (Willi), *The notation of polyphonic music* (...), *op. cit* ; PUJOL (Emilio), *Luys de Narvaez - Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela (Valladolid, 1538),* Monumentos de la música española, vol. 3. Barcelone : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945.

également dans la péninsule Ibérique. Griffiths plaide alors l'adoption des termes *tablature à lettres* et *tablature à chiffres*.[19]

La tablature à lettres, dite française, utilise une portée de lignes horizontales, chacune associée à une des cordes de l'instrument, la ligne supérieure représentant la corde plus aiguë. Des lettres inscrites sur ces lignes indiquent les emplacements où les doigts doivent intervenir sur le manche de l'instrument pour produire les sons voulus : la lettre *a* indique une corde jouée *à vide* (c.-à-d. ayant la totalité de sa longueur mise en vibration), la lettre *b* inscrite sur une ligne indique que la corde correspondante doit avoir sa longueur raccourcie par la pression d'un doigt à la hauteur de la première frette, la lettre *c* indique que cette pression doit être exercée à la hauteur de la deuxième frette, et ainsi de suite. Puisque les frettes sont espacées entre elles de manière à produire des sons consécutivement séparés par un intervalle d'un demi-ton, la lettre *b* inscrite sur une ligne représentant une corde devant produire une note *ré* quand jouée à vide, indique une note *mi* bémol; pareillement, la lettre *c* indique une note *mi*, la lettre *d* une note *fa*, etc.

ex. I.1 : *Rapport des signes aux notes sur la tablature à lettres – luth en sol*[20]



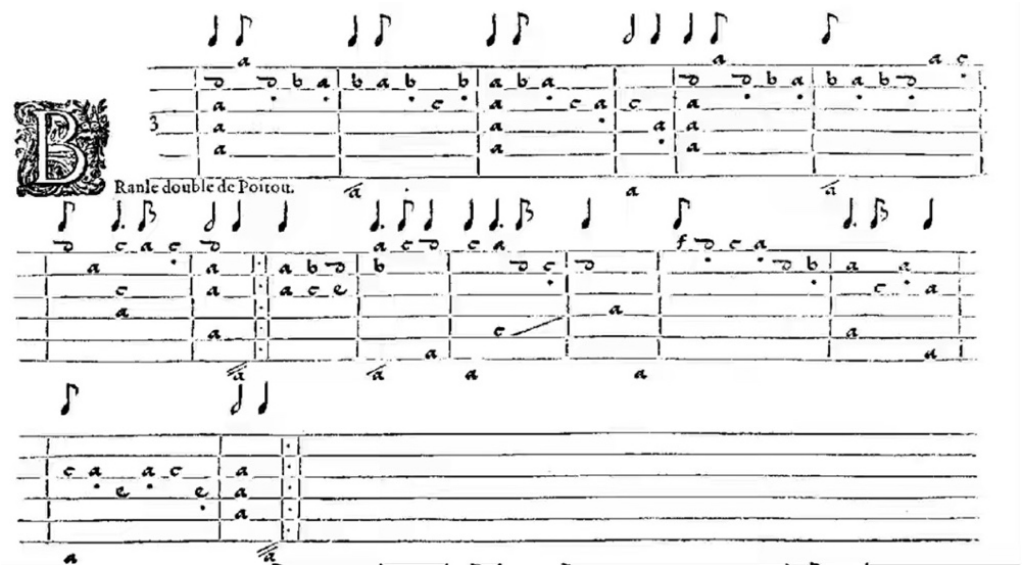
Les lettres se placent aussi bien au-dessus que sur les lignes auxquelles elles sont associées. Les portées sont le plus souvent composées de six lignes, mais ce nombre peut varier. Quand il est inférieur au nombre de cordes possédée par l'instrument pour lesquel la musique notée est

[19] « *For the last hundred years or so, these fingerboard tablatures have been known as "Italian" and "French" based on the nation states where the earliest printed sources were produced – by Petrucci in Venice in 1507 and Attaingnant in Paris in 1529. Apart from the fact that we now have earlier manuscript sources that contradict this ascription, it seems to me that the terms correspond to a now out-dated time when nationalism was at the forefront of musical thinking. Instead, I am advocating referring to these tablatures simply as "letter" tablatures and "number" tablatures. It also makes more geographical sense. Why call letter tablature "French" when it was used almost every where north of the Alps (France, the Low Countries, Central Europe, the British Isles, and Scandinavia); why call number tablature "Italian" while it predominated in Italy, Spain, and Portugal ?* » GRIFFITHS (John), « Turning the tables (...) », *op. cit.*, p. 9-10.

[20] Cette expression renvoie à la note associée à la corde plus aiguë de l'instrument. Il ne s'agit en aucun cas d'une hauteur sonore absolue, mais d'une valeur de référence servant à la fois à l'accord de l'instrument et à la notation de la musique le concernant.

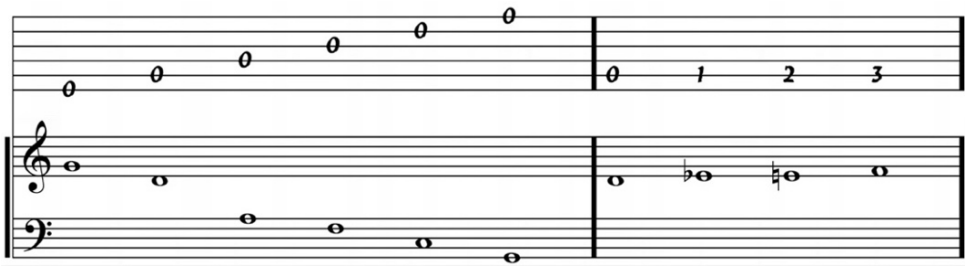
originellement composée, les lettres indiquant des notes à jouer sur des cordes non représentées directement par des lignes de la portée sont positionnées à l'extérieur de celle-ci, le cas échéant avec le concours de lignes supplémentaires occasionnelles, comme dans l'exemple ci-après, extrait d'un recueil de musique pour luth de dix cordes.

ill. I.6 : *Branle double de Poitou (Antoine Francisque, 1600)*



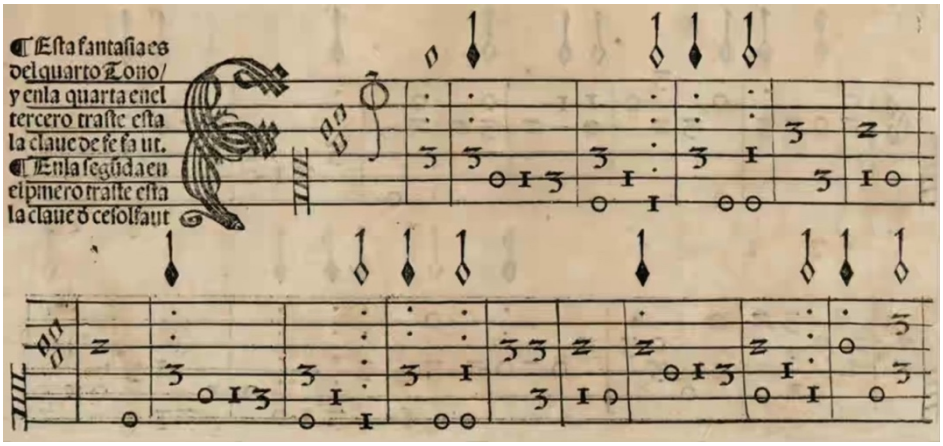
La tablature à chiffres, dite italienne, utilise des chiffres à la place des lettres pour indiquer les emplacements où les doigts doivent intervenir sur le manche de l'instrument et, à l'inverse de la tablature à lettres, fait correspondre la corde plus aiguë de l'instrument à la ligne inférieure de la portée. De manière analogue à la représentation au moyen de lettres, le chiffre *0* correspond à la corde jouée à vide, le chiffre *1* correspond à un raccourcissement de la corde par la pression d'un doigt à la hauteur de la première frette, le chiffre *2* indique que cette pression doit être exercée à la hauteur de la deuxième frette, etc.

ex. I.2 : *Rapport des signes aux notes sur la tablature à chiffres – luth en sol*

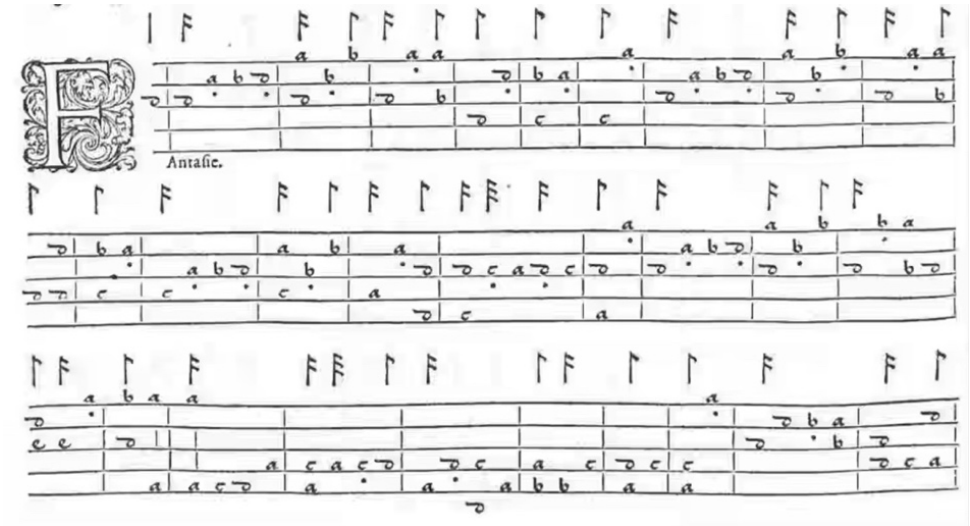


Les deux facsimilés d'une œuvre de Luys de Narvaez présentés ci-dessous, à savoir une première édition espagnole en tablature à chiffres (sur portée à six lignes), et une édition en tablature à lettres (sur portée à cinq lignes) parue ultérieurement dans un recueil publié à Paris, permettent de comparer ces deux formats de notation :

ill. I.7 : *Fantasia del quarto tono (Luys de Narvaez, 1538)* [n° 10][21]



ill. I.8 : *Quatriesme Fantasie (Guillaume Morlaye, 1552)*

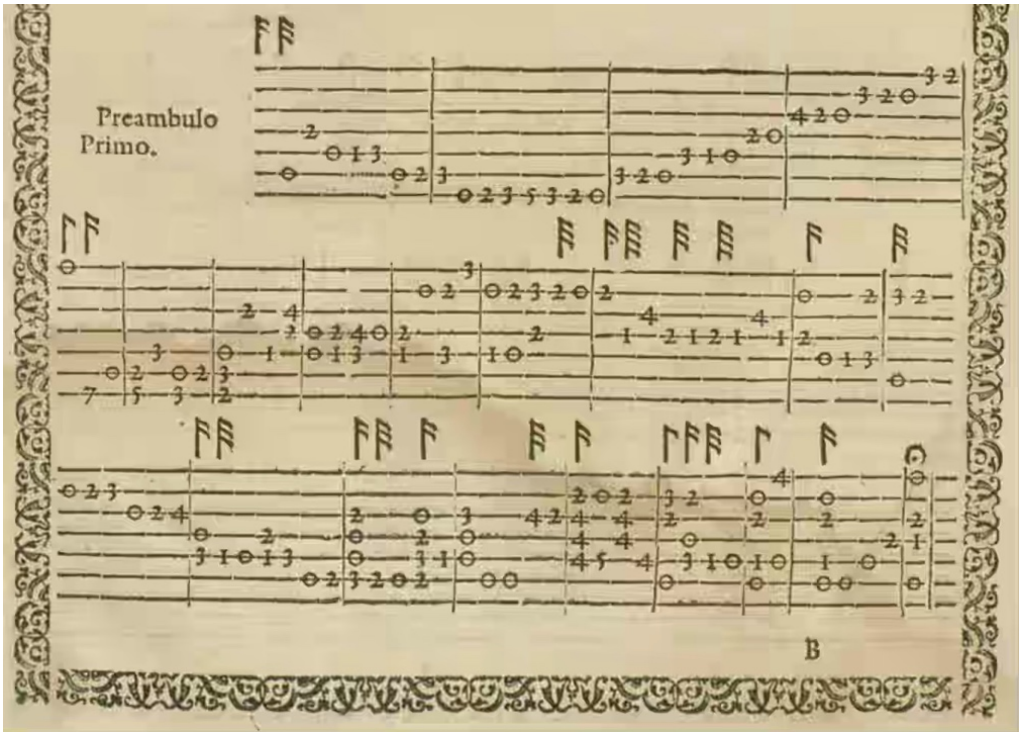


Il existe d'autres versions moins usuelles de tablatures à chiffres, comportant des différences liées au nombre de lignes composant les portées, ou concernant les correspondances des lignes aux cordes et des chiffres aux emplacements sur le manche de l'instrument. Il en est ainsi du format

[21] La numérotation de cette fantaisie suit celle proposée dans GRIFFITHS (John), *The vihuela fantasia - A comparative study of forms and styles*, thèse de doctorat, Monash University, 1983.

employé par Bernhart Jobin dans un livre contenant de la musique pour luth de dix cordes de Giulio Cesare Bartbetta, qui utilise des portées à sept lignes.

ill. I.9 : *Preambulo Primo (Giulio Cesare Barbetta, 1582)*

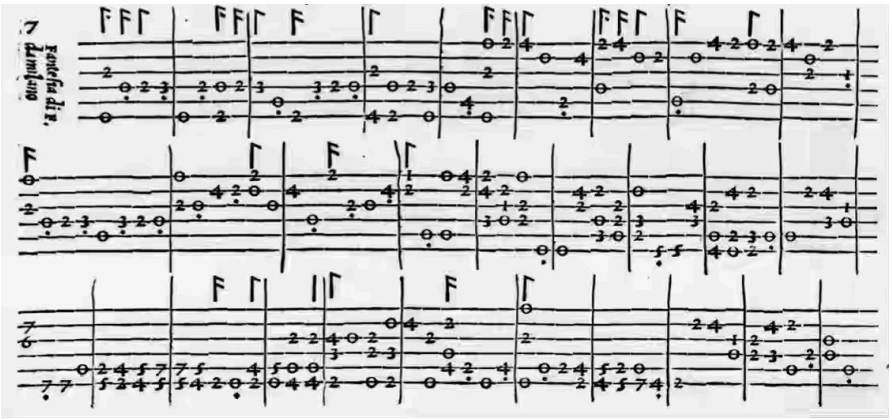


Une autre configuration, moins pratiquée, se trouve dans le recueil de musique de vihuela de Luys Milán, paru à Valencia en 1535 par Francisco Diaz Romano, et dans les deux volumes contenant de la musique de luth attribuée à Francesco da Milano, publiés à Naples en 1536 par Johannes Sultzbach, qui emploient une tablature à chiffres où, contrairement à l'usage, la ligne supérieure de la portée représente la corde plus aiguë de l'instrument. De plus, la tablature de Sultzbach n'utilise pas le chiffre *0* dans la majorité des œuvres présentées dans son recueil : le jeu des cordes à vide y est indiqué par le chiffre *1*, ce qui, par comparaison au système ordinaire de la tablature à chiffres, décale d'une frette tout le rapport des signes aux notes. L'éditeur précise, dans les instructions données dans le second volume de son livre, que sa manière de faire diffère de celle « des anciens ».[22] À titre d'exemple, les trois extraits proposés ci-après présentent une œuvre de

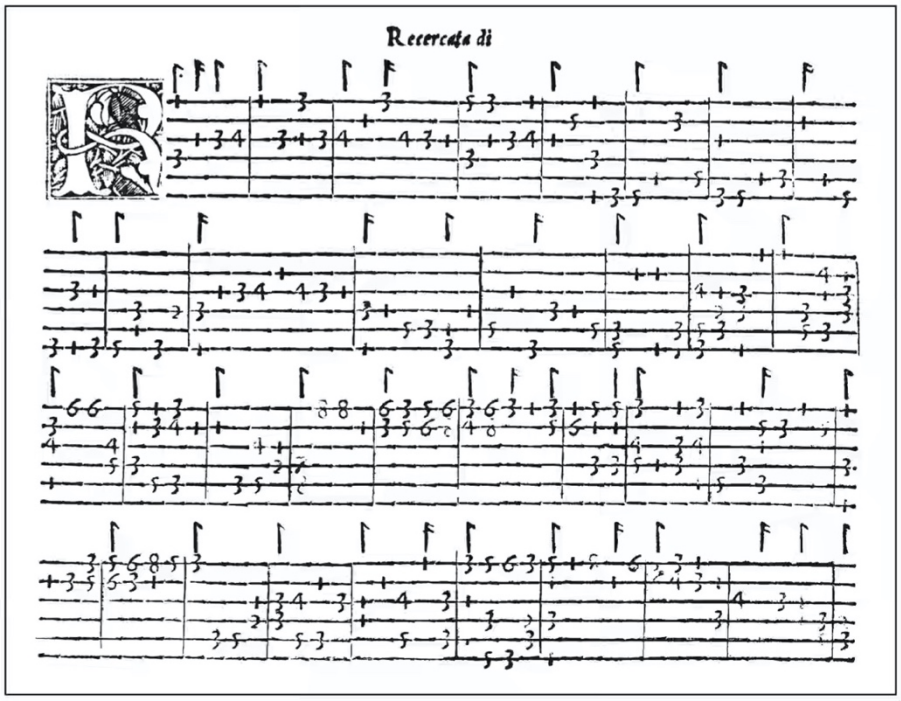
[22] « (...) *in la presente Intavolatura, sonno sei ordine di corde, come in lo Lauto. La linia de sopra, è per el canto, et cosi va seguitando per ordine al contrario de li antichi, li quali tenevano la prima corda de sopra per contrabasso, et noi la tenemo per lo canto. Le quale corde se hanno à tocchare in li lor tasti, secondo sono in essi segnati li numeri. Li antichi mettevano un zero, òvero .o. che significava vacante, et pero, quando serà signato .1. significa che se toccha quella corda, dove è tal segno vacante. Et quando è signato .2. se mette el deto in lo primo tasto, et così del resto deli numeri.* » « (...) dans cette *Intavolatura*, il y a six ordres de cordes [six lignes représentant des couples de cordes], comme sur le luth. La ligne du dessus est pour le chant [la corde plus aiguë], et de cette façon elles se suivent dans un ordre contraire à celui des anciens, qui associaient la première

Francesco da Milano notée dans les versions de tablature à chiffres utilisées par Angelo Gardane (plus usuelle) et par Sultzbach, ainsi que dans un tout autre système de tablature, dite *allemande*, alors en usage dans les pays germaniques.

ill. I.10 : *Fantesia di F. da Milano (Francesco da Milano, 1546)* [n° 3][23]



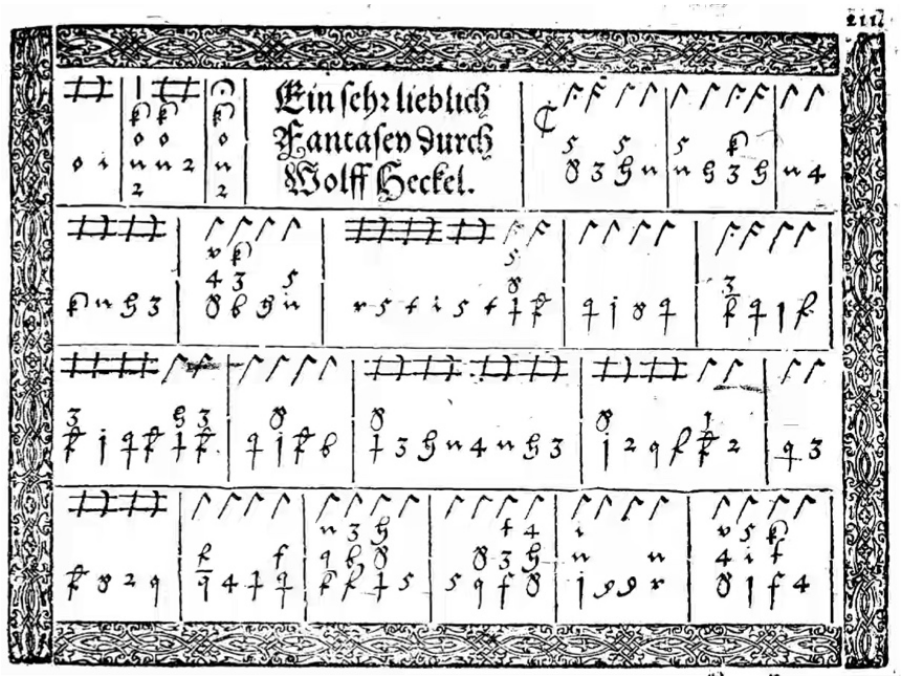
ill. I.11 : *Recercata di Francesco Milanese (Francesco da Milano, 1536)*



corde [ligne] de dessus à la contrebasse [la corde plus grave], alors que nous l'associons au chant [la corde plus aiguë]. Ces cordes doivent être touchées dans [à l'emplacement de] leurs frettes, [désignées] d'après les chiffres qui s'y trouvent inscrits [sur les lignes]. Les anciens mettaient un zero, où .o. qui voulait dire à vide, et cependant quand il sera inscrit [le chiffre] .1. cela signifie que l'on doit jouer à vide la corde [correspondant à la ligne] où se trouve ce signe. Et quand il sera inscrit [le chiffre] .2. l'on met le doigt dans [à l'emplacement de] la première frette, et ainsi du restant des chiffres. » DA MILANO (Francesco), *Intavolatura di viola overo lauto*(...) *composto per lo Excellente et Unico Musico Francesco Milanese*, liv. 2, Naples : Johannes Sultzbach, 1536, fol. 2r.

[23] La numérotation de cette fantaisie suit celle proposée dans NESS (Arthur), *The Lute Music of Francesco Canova da Milano (1497 - 1543)*, Cambridge : Harvard University Press, 1970.

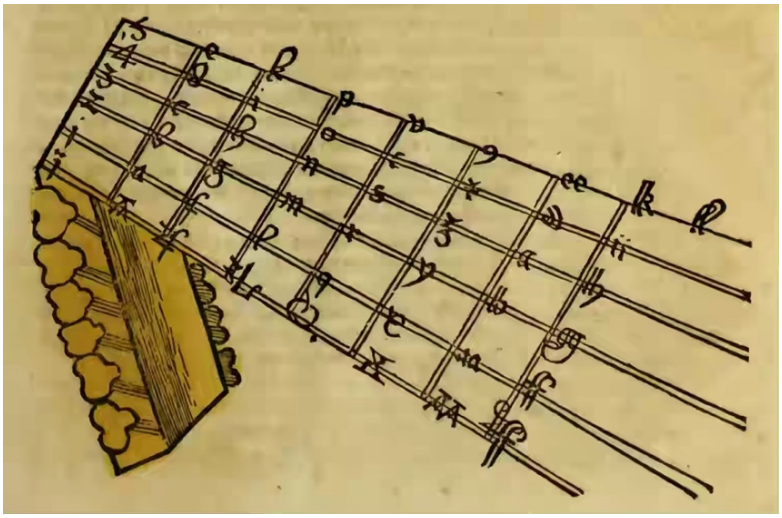
ill. I.12 : *Ein sehr lieblich Fantasey durch Wolff Heckel (Francesco da Milano, 1562)*



Tablature de luth allemande

Ce format utilise aussi bien des lettres que des chiffres, mais repose sur un principe totalement différent de celui qui sous-tend le fonctionnement de ses homologues : chaque combinaison de corde et d'emplacement sur la touche de l'instrument est représentée par un symbole spécifique. Puisque les symboles renseignent déjà sur quelles cordes se trouvent les notes qu'ils représentent, l'utilisation de lignes n'est pas nécessaire : les signes graphiques sont alors simplement empilés les uns sur les autres, dans un ordre où ceux concernant les sons plus aigus se trouvent au-dessus de la pile.

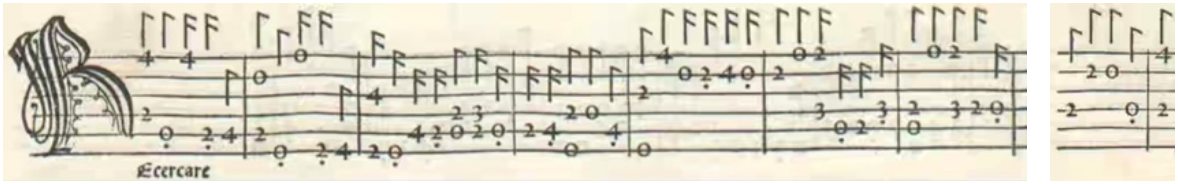
ill. I.13 : *Rapport des signes de la tablature de luth dite allemande aux emplacements sur la touche de l'instrument (Sebastian Virdung, 1511)*



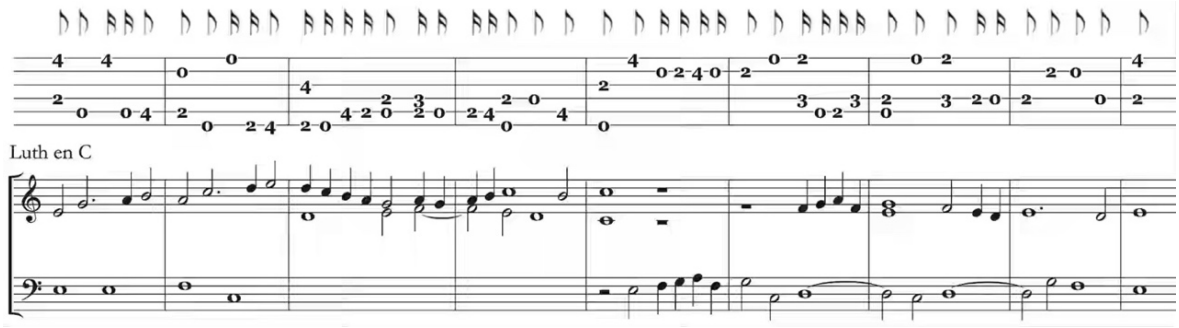
La notation rythmique dans les tablatures de luth

En ce qui concerne la notation rythmique, les trois formats utilisent une même logique : les figures renseignent uniquement la plus courte durée présente dans la trame polyphonique à chaque instant. Dans l'exemple ci-après, elles apparaissent au-dessus de chaque chiffre correspondant à une nouvelle articulation dans le déroulement de l'œuvre notée, faisant émerger une sorte de *ligne rythmique résultante*. On trouve cet agencement notamment dans les premiers volumes de musique de luth imprimés en Italie au début du XVIe siècle.

ill. I.14 : *Recercare (Francesco Spinacino, 1507)* [n° 7][24]



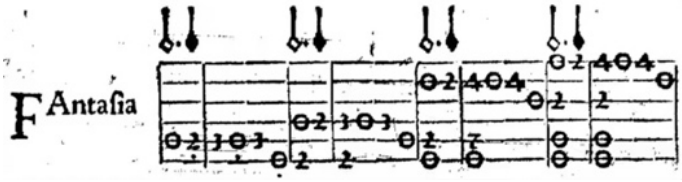
ex. I.3 : *Recercare (Francesco Spinacino, 1507)* [n° 7] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 9*



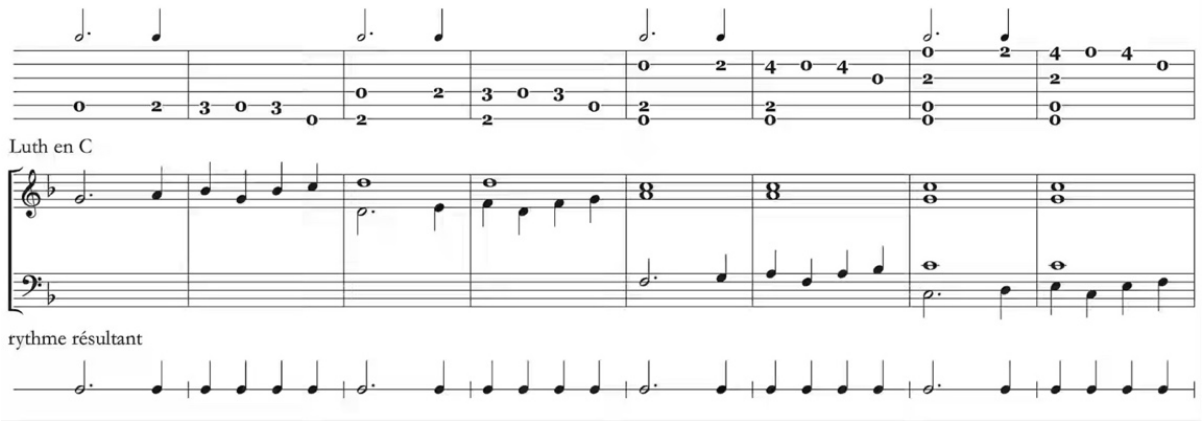
Cette même logique de représentation graphique opère aussi dans l'exemple suivant : elle condense les signes graphiques relatifs au rythme sur une seule rangée placée au-dessus de la portée, indépendamment du nombre de voix de la composition, ne mettant ainsi pas en évidence les rythmes propres à chaque voix. Par ailleurs, dans ce nouvel extrait une valeur rythmique indiquée demeure inchangée jusqu'à l'apparition d'une nouvelle figure, qui intervient seulement lorsqu'il est nécessaire de signaler un changement dans cette valeur. La quantité d'informations mises ostensiblement à disposition du lecteur se trouve ainsi diminuée, ce qui permet, par rapport au format présenté dans l'exemple précédent, une économie considérable de signes graphiques.

[24] La numérotation de ce *recercare* suit celle proposée par le projet Corpus des luthistes du CESR, coordonné par Dinko Fabris, John Griffiths et Philippe Vendrix.

ill. I.15 : *Fantasia (Jean-Paul Paladin, 1560)* [n° 3][25]



ex. I.4 : *Fantasia (Jean-Paul Paladin, 1560)* [n° 3] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 8*



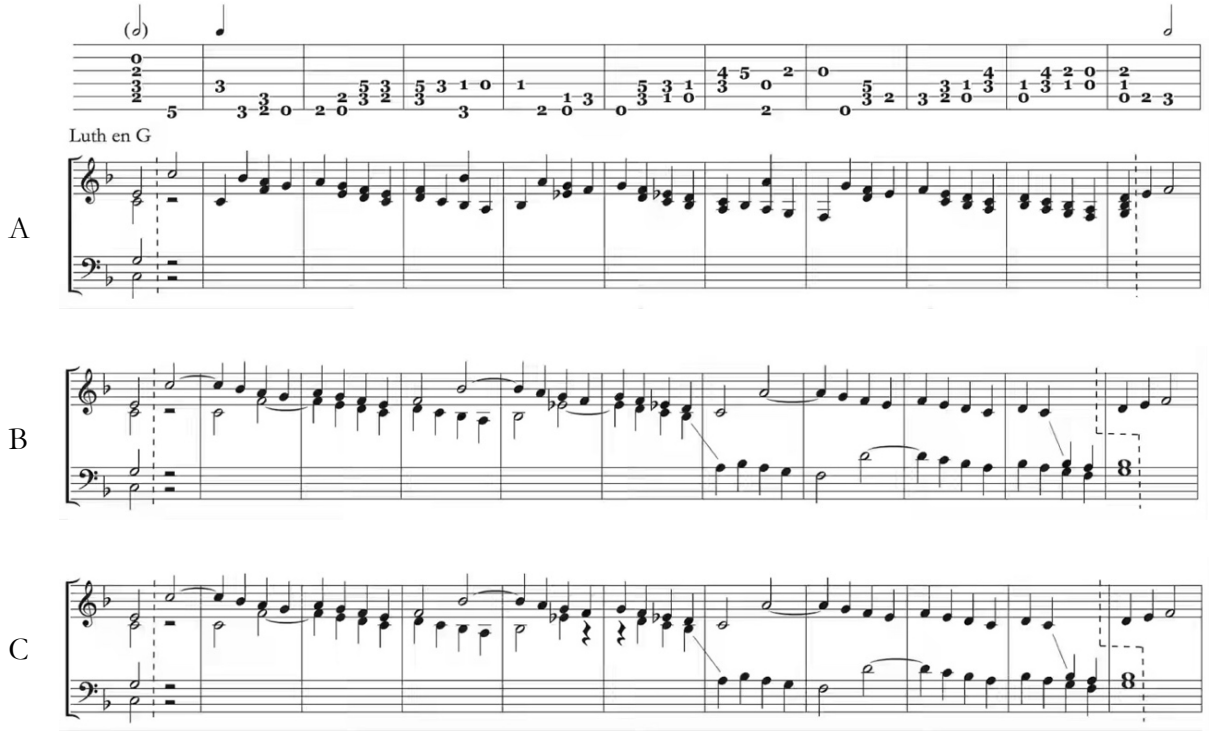
Malgré son caractère pratique et économe, cette manière de noter le rythme engendre une difficulté : dès que deux lignes mélodiques contenant des notes de durées distinctes devant être jouées simultanément sont notées, les durées rythmiques qui excèdent la plus courte valeur ne peuvent être explicitement représentées par des signes les concernant individuellement. Par conséquent, quand la composition comporte trois ou davantage de voix, des ambiguïtés peuvent apparaître, notamment lorsque deux voix se croisent. Cependant, bien que les durées des notes et l'agencement des voix ne soient ainsi pas nettement indiqués, ils peuvent, dans la plupart des cas, être déduits à l'aide de connaissances ayant trait aux procédés de composition contrapuntique, que le lecteur doit posséder. Or, s'il ne les détient ou ne s'en sert continûment lors du processus de lecture, toute trame polyphonique est sujette à rester dissimulée derrière les indications rythmiques peu loquaces autorisées par ce système de notation.

Dans l'extrait présenté ci-dessous, l'imitation à la quinte inférieure réalisée à partir du motif mélodique présenté par la voix plus aiguë n'est pas perceptible si les valeurs rythmiques plus longues, implicites, ne sont pas prises en compte. Une lecture bornée aux seules valeurs absolues associées aux signes graphiques exprimant le rythme, prises isolément en dehors du contexte

[25] La numérotation de cette fantaisie et des deux autres présentées ci-après suit celle proposée dans RENAULT (Michel) et VACCARO (Jean-Michel), *Œuvres de Jean-Paul Paladin*, Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1986.

contrapuntique, efface le caractère polyphonique de la composition. En bref, le système indique seulement les moments où les notes doivent être attaquées et omet ceux où elles doivent se terminer, rendant difficile, dans un premier temps, le suivi des lignes mélodiques. La transcription A illustre le résultat d'une telle lecture, tandis que la transcription B, allant au-delà de ce qui est explicitement représenté sur le document écrit, respecte davantage le texte musical.

ex. I.5 : *Fantasia (Jean-Paul Paladin, n. d.)* [n° 2] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 84 à 94*



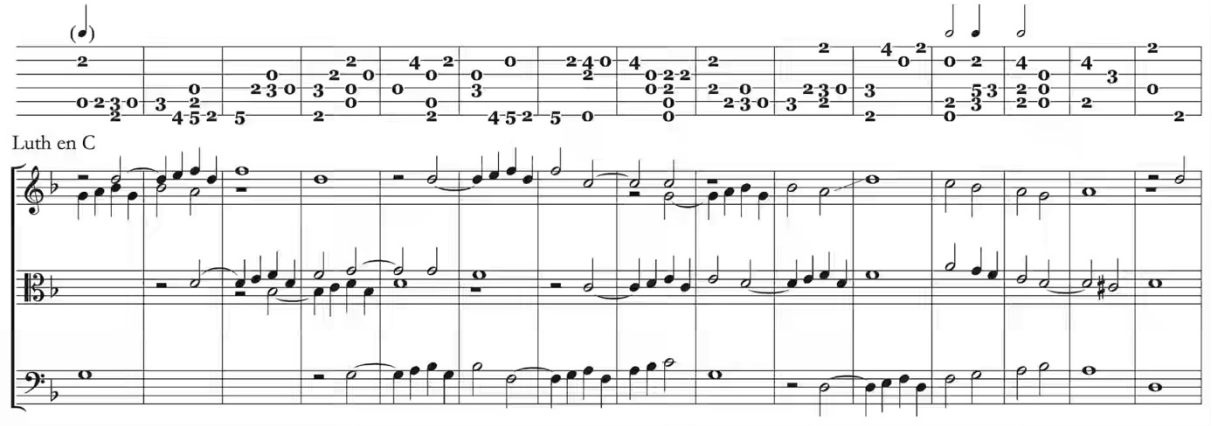
Il convient de remarquer que la note *mi* bémol apparaissant dans la voix plus grave à la cinquième mesure de l'extrait ne peut pas être effectivement tenue par le luthiste, car la note qui la suit à distance d'une croche, un *fa* appartenant à la voix aiguë, doit être jouée sur la même corde. C'est un problème insoluble lié aux caractéristiques physiques de l'instrument, qui pourtant ne compromet aucunement la justesse de la transcription B. En effet, il serait malheureux d'indiquer l'arrêt de la note *mi* bémol par l'ajout de deux soupirs, comme l'on peut constater dans la transcription C.[26] Un tel procédé est fréquent dans la musique de luth.

Dans des situations plus complexes, où la densité de la trame contrapuntique est épaissie par le concours d'un nombre important de voix, le déchiffrage de la tablature n'est possible que par

[26] L'indication de l'arrêt de la note *mi* bémol est l'option choisie dans l'édition citée plus haut, réalisée par Michel Renault et Jean-Michel Vaccaro.

l'intermédiaire d'une analyse attentive, et reste sujet à plusieurs interprétations. L'extrait ci-dessous en est un exemple notable, compte tenu des entrées et sorties fréquentes des voix et de la généreuse diversité rythmique qu'il présente, occultées par une figuration quasi inexistante.

ex. I.6 : *Fantasia (Jean-Paul Paladin, 1560)* [n° 3] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 31 à 45*



Tablature et transcription

Vaccaro dépeint la tablature comme étant une forme de notation *prescriptive*, dans le sens où « (...) elle ne comporte aucune information relative à la syntaxe musicale elle-même. Elle *prescrit* ce qu'il faut faire mais elle ne *décrit* pas l'objet musical dont elle permet la réalisation. »[27] Il recommande alors, dans le cadre d'éditions et d'études musicologiques, de faire accompagner la tablature d'une transcription apte à fournir ces informations manquantes. Jacquot approuve cette idée, tout en rappelant qu'une telle démarche « (...) ne s'agit pas d'une translation littérale destinée simplement à faciliter la lecture de la tablature à qui n'est pas familier avec ce mode d'information. Une transcription qui se limiterait à cela serait beaucoup plus indigente que la tablature, si riche et précise dans ses indications sur la technique du jeu. »[28] Effectivement, comme le souligne Vaccaro, la transcription a vocation à permettre, en tant que produit de l'analyse des éléments concrètement fournis par la tablature, de « (...) faire comprendre la syntaxe, la forme et, en définitif, le sens de la

[27] VACCARO (Jean-Michel), *La musique de luth en France au XVIe siècle*, Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1981, p. 121.

[28] VACCARO (Jean-Michel), *Le luth et sa musique II, colloque international réalisé à Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, 1980, études réunies et présentées par Jean-Michel Vaccaro*, Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1984, p. 19.

musique. »[29] Elle constitue alors, de ce point de vue, une notation *descriptive*, potentiellement complémentaire de la notation *prescriptive*.

Considérant isolément la transcription des tablatures de luth, Vaccaro désigne deux catégories fondamentalement opposées : la transcription dite *syntactique* et la *translation*. La première constitue une forme de notation descriptive qui implique l'interprétation des éléments fournis par la tablature, tandis que la dernière se tient scrupuleusement aux seules données explicitement affichées, n'y apportant aucune information supplémentaire. Les deux démarches émergent simultanément, lorsqu'un regain d'intérêt pour la musique de luth est amorcé par des transcriptions apparues à la fin du XIXe siècle et à l'aube du XXe. Parmi les premiers musicologues ayant œuvré à la divulgation de ce répertoire délaissé, Wasielewski, Morphy et Brenet comptent parmi les adeptes de la rigueur objective de la translation, tandis que Körte, Quittard et Chilesotti préfèrent l'approche descriptive.[30] Tout en louant les mérites des travaux pionniers, Vaccaro souligne un demi-siècle plus tard une facette pourtant délétère des deux approches : « Ces premiers essais dont les mérites sont déjà immenses (...) se caractérisent par une attitude commune : ils considèrent la tablature comme une notation désuète, ayant perdu toute utilité. À partir de ce point, les uns en donnent des simples décodages non interprétatifs et les autres, des transcriptions conçues pour le clavier dont le but est d'expliciter les structures polyphoniques. »[31] Dans les années 1930 une querelle éclate entre les deux écoles, opposant d'un côté Otto Gombosi, partisan inconditionnel de la transmission de la syntaxe musicale, et de l'autre Leo Schrade, d'après qui la subjectivité inhérente à toute interprétation est susceptible de fausser le texte original et donc de compromettre la crédibilité de la transcription d'un point de vue historique.[32] Pour Schrade, comme le souligne Vaccaro, la tablature originale est « le seul document valable et c'est elle qui est publiée » dans son édition du recueil de musique de vihuela de Luys Milán parue en 1927, acompagnée d'une transcription

---

[29] VACCARO (Jean-Michel), *La musique de luth* (...), *op. cit.*, p. 121.

[30] WASIELEWSKI (Wilhelm Joseph von), *Geschichte der Instrumentalmusik im XVI Jahrhundert*, Berlin : Verlagsbuchhandlung I. Guttentag, 1878 ; et KÖRTE (Oswald), *Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Lautentabulatur*, Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1901. Cités dans : APEL (Willi), *The notation of polyphonic music* (...), *op. cit.* MORPHY (Guillermo), *Les luthistes espagnols* (...), *op. cit.* ; BRENET (Michel), « Notes sur l'histoire du luth en France », dans : *Rivista musicale italiana*, t. 5, fasc. 4, 1898 et t. 6, fasc. 1, 1899 ; et FRANCISQUE (Antoine), *Le Trésor d'Orphée d'Antoine Francisque (1600), transcrit pour piano par Henri Quittard*, Paris : L. Marcel Fortin & Cie., 1906. Cités dans : VACCARO (Jean-Michel), *La musique de luth* (...), *op. cit.* CHILESOTTI (Oscar), *Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts / Liutisti del cinquecento. Leipzig* : Breitkopf und Härtel, n. d. [La préface est datée de 1891]

[31] VACCARO (Jean-Michel), *La musique de luth* (...), *op. cit.*, p. 123.

[32] *id.*, p 123-124 et APEL (Willi), *The notation of polyphonic music* (...), *op. cit.*, p 60-61, présentent un bref aperçu de cette confrontation, ainsi que les références bibliographiques des articles de Schrade et Gombosi.

considérée comme contestable - il s'agit alors, cette publication de la tablature originale, d'un « progrès considérable par rapport aux travaux du début du siècle. »[33]

La notion de complémentarité des formes de notation prescriptive et descriptive est attribuée par Vaccaro à André Tessier, qui, dans ses transcriptions des pièces de luth de Denis Gaultier publiés en 1932-33 par la Société Française de Musicologie, « plutôt que de continuer à opposer les mérites respectifs de la tablature et de la transcription interprétative, propose de les réunir. »[34] Cette idée finit par s'imposer, et l'utilisation du couple tablature - transcription syntactique dans les éditions modernes de musique de luth se généralise à partir des années 1960. Environ deux décennies plus tard, Jacquot cite les recommandations issues du colloque *Le luth et sa musique* tenu à Neully-sur-Seine en 1957, rappelant que « Le rôle de la rédaction syntactique (...) est de recenser tous les éléments de syntaxe (répartition des voix, des groupes rythmiques, des mètres, des césures, etc.) que le luthiste devra coordonner dans l'exécution, et de la conduire vers une édition précise de l'œuvre, qui ne peut finalement que coïncider avec les indications techniques de la tablature. »[35] ; tandis que Vaccaro réaffirme son attachement « au principe de la rédaction de *transcriptions syntactiques* considérées non comme substituts de la notation originale mais comme compléments dont la fonction est descriptive. »[36]

Apel rappelle que la difficulté de la mise en place d'une méthode de transcription satisfaisante des tablatures de luth repose sur la grande diversité des techniques compositionnelles du répertoire de cet instrument.[37] Il considère qu'aucune démarche ne peut faire l'objet d'une préférence exclusive, et propose comme solution l'analyse de chaque cas et la conséquente adaptation des procédés, suggérant que « la transcription littérale peut être recommandée surtout pour les pièces plus anciennes de style libre, comme les préludes (appelés *ricercare*) de Dalza, Spinacino, et certaines

---

[33] VACCARO (Jean-Michel), *La musique de luth* (...), *op. cit.*, p. 123.

[34] *id.*, p. 124.

[35] VACCARO (Jean-Michel), *Le luth et sa musique II* (...), *op. cit.*, p. 19.

[36] VACCARO (Jean-Michel), *La musique de luth* (...), *op. cit.*, p. 128.

[37] « (...) *the true lute style is not strictly polyphonic* (...) ; *rather is it a style which, altough frequently including polyphonic elements, trats them freely, and combines them with other manners of writing* (...) *Therefore, the question arises as to whether a transcription should faithfully retain the time-values of the tablature, or wether it should embody an interpretation of the original as a free polyphonic fabric.* » « le véritable style du luth n'est pas strictement polyphonique (...) ; c'est plutôt un style qui, bien qu'incluant fréquemment des éléments polyphoniques, les traite librement et les combine avec d'autres manières d'écrire (...) La question se pose donc de savoir si une transcription doit conserver fidèlement les valeurs rythmiques de la tablature, ou si elle doit incarner une interprétation de l'original en tant que tissu polyphonique. » APEL (Willi), *The notation of polyphonic music* (...), *op. cit.*, p 59-60.

fantaisies de Milan. Cependant, dans le cas de compositions qui sont sous une influence contrapuntique évidente (...) on peut difficilement se tromper en permettant à la transcription d'exprimer cette influence. »[38] Sans le dire, Apel touche le fond du problème : la tablature est le système de notation le plus approprié à enregistrer et à transmettre toute la diversité du répertoire des instruments de la famille du luth, ce à quoi elle a d'ailleurs servi pendant plus de deux siècles.

Cet aspect est saisi et étudié par Souris, qui affirme que « Pour les anciens luthistes, la tablature n'offrait aucune insuffisance. Ce qu'à nos yeux elle ne comporte pas était sous-entendu pour eux avec certitude, comme allant de soi. »[39] Il exalte la relation intime des caractéristiques physiques du luth et de son répertoire, qui, façonné par les particularités de l'instrument, ne peut se passer d'une méthode de notation qui les tienne aussi en compte. Souris explique l'attachement des luthistes à leur système par « la précise efficacité des signes de la tablature à l'égard des richesses sonores de l'instrument, dont les propriétés acoustiques et les multiples modes d'émission n'ont cessé d'être organiquement liés aux structures mêmes de la musique de luth. »[40]

L'idée défendue par Souris vient contrecarrer l'avis alors généralement accepté, formulé par Gevaert au début du XXe siècle, qui considère le répertoire noté en tablature comme étant « absolument inintelligible aux musiciens actuels, caché qu'il est sous une cryptographie abstruse et bizarre ».[41] Avant lui, Chilesotti déclare avec beaucoup de lucidité l'importance de cette notation dans la préface d'un des ses recueils de transcriptions : « Il a été dit, avec raison, que l'on ne peut bien se représenter l'histoire de l'art musical du XVIe siècle, et les origines de la musique moderne, sans lire un peu [sans s'intéresser à] les divers formats de tablature de cette époque pour instruments à cordes pincées. De nos jours les livres de tablature sont devenus plutôt rares et non facilement accessibles, y compris à cause de la [difficulté que représente la] lecture d'un système de notation tombé en désuétude depuis plusieurs siècles. (...) Bien que les auteurs de qui j'ai recueilli les

---

[38] « *An objective weighing of the arguments for and agaist both methods leads to the conclusion that neither can be exclusively preferred.* (...) *The literal transcription may be recommended especially for the early pieces in free style, such as the preludes (called 'ricercare') of Dalza, Spinaccino, and some of the fantasias by Milan. However, in the case of compositions which are obviously under contrapuntal influence* (...) *one could hardly go wrong in allowing such influence to find expression in the transcription.* » « Un examen objectif des arguments pour et contre les deux méthodes conduit à la conclusion qu'aucune ne peut être préférée de manière exclusive. » APEL (Willi), *The notation of polyphonic music* (...), *op. cit.*, p. 61.

[39] SOURIS (André), « Tablature et syntaxe », dans : *Le luth et sa musique, Colloques internationaux du Centre national de recherche scientifique, Neuilly-sur-Seine, 1957, Études réunies et présentées par Jean Jacquot*, 2e éd., Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1980, p. 286.

[40] *ibid.*

[41] GEVAERT (François-Auguste), dans la préface de MORPHY (Guillermo), *Les luthistes espagnols* (...), *op. cit.* , p. VII. Cité dans VACCARO (Jean-Michel), *La musique de luth* (...), *op. cit.*, p. 122.

transcriptions qui suivent soient assez peu nombreux face à l'innombrable quantité de tablatures apparues au XVIe siècle, je nourris l'espoir d'avoir présenté une esquisse pas trop incomplète de ce qu'était le luth à cette époque, et de pouvoir peut-être attirer l'attention (...) sur un sujet de grande importance dans l'histoire de l'art musical. »[42]

Encore de nos jours, donc plus d'un siècle plus tard, Griffiths remet cette question à l'ordre du jour, déplorant le fait que dans la sphère musicologique actuelle « la tablature est souvent rabaissée [au rang de] forme de notation périphérique marginale dans la musique occidentale ». Il conteste le bien-fondé de cette idée, soulignant que dans la période allant d'environ 1500 à 1750, la tablature « était au centre de la pratique musicale en Europe. » Argüant que d'après ses recherches « plus de soixante-dix mille œuvres survivent en tablature (...) pour quelques quarante instruments (et voix) dans un très grand nombre de sources imprimées et manuscrites venant de partout en Europe », Griffiths affirme, avec raison, que le système de notation en tablature doit être reconnu comme « une partie importante de l'environnement de la musique de la Renaissance et baroque en général. »[43]

Recours aux lettres de l'alphabet

Apel situe au IXe siècle le recours aux lettres de l'alphabet latin pour indiquer la hauteur des sons.[44] Il se réfère au plus ancien texte théorique connu de nos jours ayant rapport à la musique polyphonique, et présente un tableau comparatif de schémas d'attribution de lettres trouvés dans divers documents anciens qui inclut la suite retenue dans le système proposé par Guido d'Arezzo

---

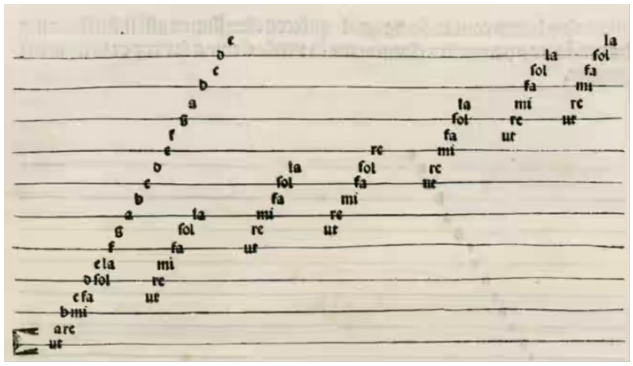
[42] *« Fu detto, con ragione, che non si può farsi un giusto criterio sulla storia dell'arte musicale nel Cinquecento, e sulle origini della musica moderna, senza leggere un po' le varie intavolature dell'epoca per stromenti da pizzico. Oggi i libri d'intavolatura sono divenuti piuttosto rari e non facilmente accessibili, anche per la lettura di un sistema di notazione caduto in disuso ormai da qualche secolo.* (...) *Quantunque gli autori da cui tolsi le trascrizioni che seguono siano ben pochi di fronte alla innumerevole quantità d'intavolature che comparvero nel Cinquecento, tuttavia nutro fiducia di aver presentato un abbozzo non troppo incompleto di ciò che era il liuto in quell'epoca e di poter forse richiamare l'attenzione* (...) *sopra un argomento d'alta importanza nella storia dell'arte musicale.* » CHILESOTTI (Oscar), *Lautenspieler* (...), *op. cit.*, p. V et XIII.

[43] « *Tablature is often dismissed as a peripheral notation form in Western Music, but this is not true.* (...) *The various forms of tablature constitute a real set of alternative notations. Their heyday was the 250 years period, 1500 to 1750. As a notation type, tablature was part of the mainstream, not marginal. It was a central part of European musical practice. Over 70,000 works survive in tablature* (...) *for some 40 instruments (and voice)* (...) *from an enormous number of printed and manuscript sources from the length and breadth of Europe, and beyond.* » « *It is* (...) *an important part of the ecology of renaissance and baroque music in general.* » GRIFFITHS (John), « Turning the tables (...) », *op. cit.*, p. 1 et 4.

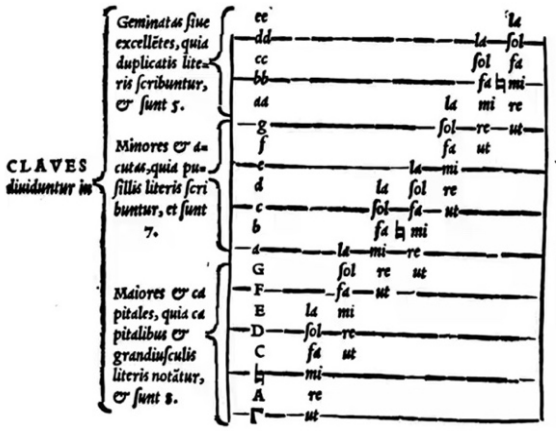
[44] « *The method of denoting pitch by the letters a, b, c, etc. of our alphabet originated in the ninth century.* » APEL (Willi), *The notation of polyphonic music* (...), *op. cit.*, p. 21.

– celui dont l'usage s'est amplement répandu le long du Moyen Âge, et qui a servi de base aussi bien à la théorie qu'à la pratique musicale dans toute l'Europe de la Renaissance.

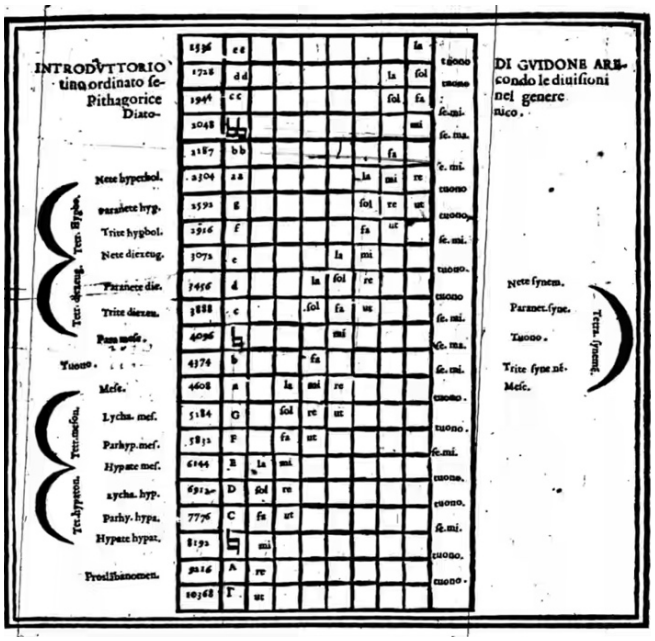
ill. I.16 : *Vozes y nombres de aquellas y criación (Francisco Tovar, 1510)*



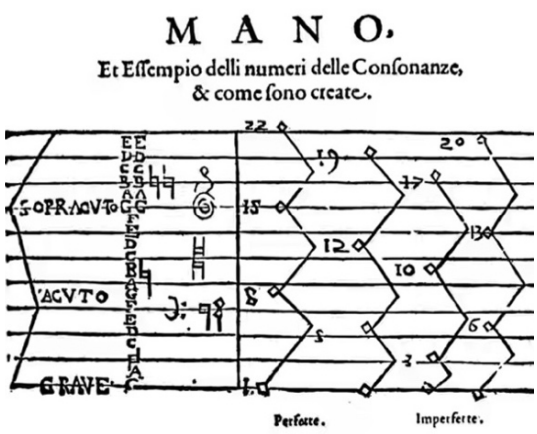
ill. I.17 : *Systema claves ac voces Musicales monstrans (Hermann Finck, 1556)*



ill. I.18 : *Introduttorio di Guidone Aretino (Gioseffo Zarlino, 1558)*



ill. I.19 : *Mano, et essempio delli numeri delle Consonanze (Valerio Bona, 1596)*

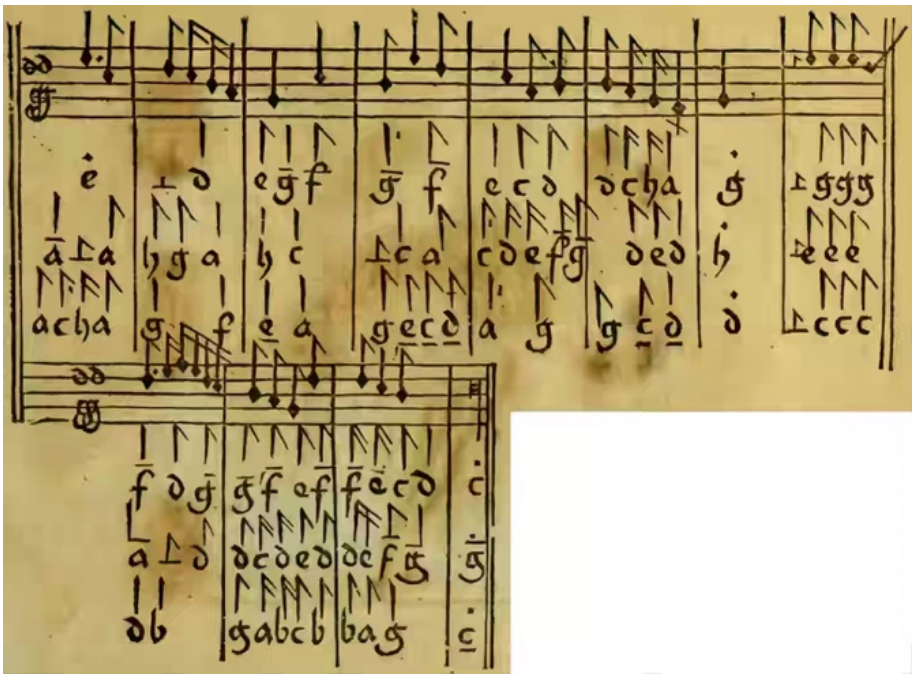


Concernant leur utilisation pratique, Apel précise que dès le début du XVe siècle les lettres sont employées en Allemagne pour la notation de la musique d'orgue, d'abord associées avec une portée musicale, puis seules à partir de la deuxième moitié du XVIe siècle environ.[45] Dans le premier

[45] « *It is customary to distinguish between two types of German keyboard tablatures. The first was in use from the early fifteen century to the middle of the sixteeth century and is usually referred to as 'old German organ tablature.' In this type, letters are*

format utilisé, connu comme *ancienne tablature d'orgue allemande*, les lettres de *a* à *g* (ainsi que le *h*, qui désigne la note ultérieurement nommée *si*) apparaissent sous leurs formes ordinaire ou capitale, disposées les unes sur les autres dans un ordre ne correspondant pas nécessairement aux tessitures des voix. Elles sont combinées avec une panoplie de signes précisant les octaves des notes qu'elles représentent, leurs durées et leurs éventuelles altérations chromatiques. Les indicateurs de valeurs rythmiques apparaissent au-dessus de chaque lettre, et ceux représentant des silences sont placés entre elles. Au-dessus de ce groupe formé de lettres et symboles divers, se trouve une portée musicale sur laquelle la voix plus aiguë de la trame polyphonique est représentée par la notation mesurée alors courante, qui, de même que l'ensemble des signes graphiques, varie en fonction des époques et lieux géographiques où ont été produits les documents. Cela n'empêche pas que le principe sous-tendant le système reste inchangé : la ligne mélodique appartenant à la voix plus aiguë, souvent plus ornée, est gravée moyennant la figuration des intervalles entre les notes qui la composent, tandis que les notes formant les autres voix sont représentées par des lettres, dont chacune désigne une des sept notes naturelles. Autrement dit, dans ce système coexistent deux genres de notation en principe opposés, l'un phonétique, l'autre diastématique.

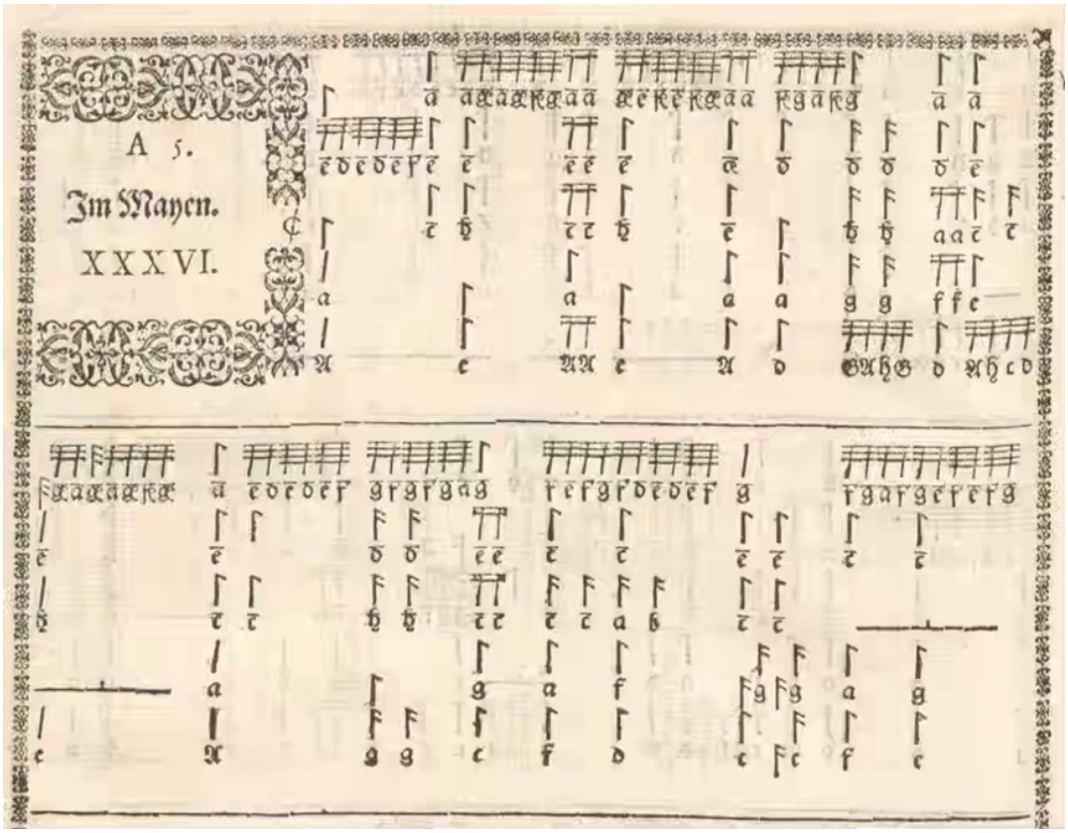
ill. I.20 : *O haylige onbeflecte zart junckfrauschafft marie – ancienne tablature d'orgue allemande (Sebastian Virdung, 1511)*



employed for all the voices except the highest which is written in notes. The second (...) *is known as 'new German organ tablature'.* » APEL (Willi), *The notation of polyphonic music* (...), *op. cit.*, p. 22.

Le format adopté ultérieurement, appelé *nouvelle tablature d'orgue allemande*, renonce à la portée musicale de la voix plus aiguë et utilise seulement des lettres et des signes graphiques auxiliaires pour noter l'intégralité d'une œuvre. Apel remarque que ce choix est contraire à ce que l'on pourrait attendre vis-à-vis de l'évolution de l'écriture musicale le long de son histoire, mais le considère pertinent compte tenu de l'efficacité des lettres dans la représentation des sons et de l'économie d'espace que la suppression de la portée musicale rend possible.[46]

ill. I.21 : *Im Mayen – nouvelle tablature d'orgue allemande (Roland de Lassus / Jakob Paix, 1583)*



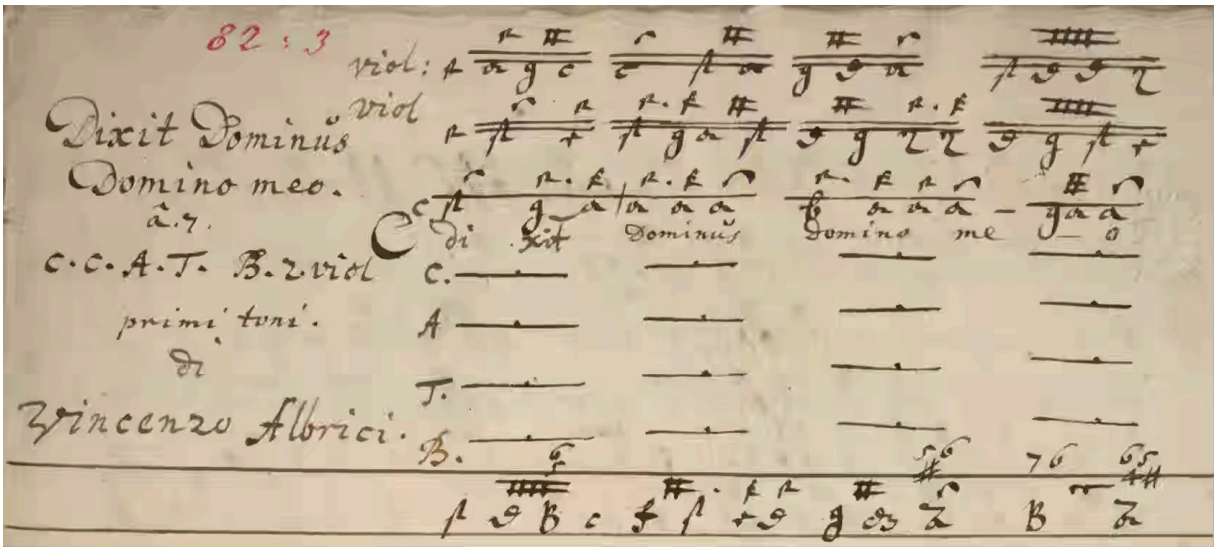
L'utilisation des tablatures d'orgue traverse le XVIIe siècle et se prolonge de façon certaine jusqu'au milieu du XVIIIe, comme l'atteste la liste de sources manuscrites et imprimées dressée par Wolf.[47] À cette époque, pour le moins en Europe septentrionale, ce format ne se limite pas au cadre de la musique originellement composée ou mise en tablature pour instruments à clavier : dans les

[46] « *In the second half of the sixteenth century the writers ok keyboard tablatures began to use letters not only for the lower parts, but for the melody also.* (...) *To the modern mind, this change appears bizarre. One would expect to find a gradual decline in the use of letters and an increased use of notes, yet actually the development proceeds in the opposite direction. Nevertheless, the new method is perhaps not so illogical* (...). *As a matter of fact, letters are rather convenient symbols for tones* (...). *The use of letters also saves space* (...). » APEL (Willi), *The notation of polyphonic music* (...), *op. cit.*, p 32.

[47] WOLF (Johannes), *Handbuch* (...), *op. cit.*, t. 2, p. 32-35. Cité dans: APEL (Willi), *ibid.*

nombreux recueils de la collection Düben, conservés en Suède à la bibliothèque de l'Université d'Uppsala, la tablature est fréquemment employée pour la notation d'œuvres complexes mélangeant voix et instruments variés, comme le motet illustré ci-après.[48] On y voit huit rangées horizontales empilées, qui correspondent, de la plus haute à la plus basse, aux lignes du premier et du second violons, des cinq voix chantées (premier et second dessus, alto, ténor et basse) et de la basse continue. Sur cette dernière, séparés des autres parties par un trait horizontal, apparaissent, au-dessus des figures rythmiques, des signes numériques propres au chiffrage de l'accompagnement harmonique en usage au XVIIe siècle. De manière similaire, les paroles du texte mis en musique sont écrites en-dessous de la troisième ligne, celle qui correspond à la voix du premier dessus – les lignes des quatre autres voix, qui démeurent inactives au début de l'œuvre, affichent des figures de pause.

ill. I.22 : *Dixit Dominus Domino meo (Vincenzo Albrici, env. 1663/64)*



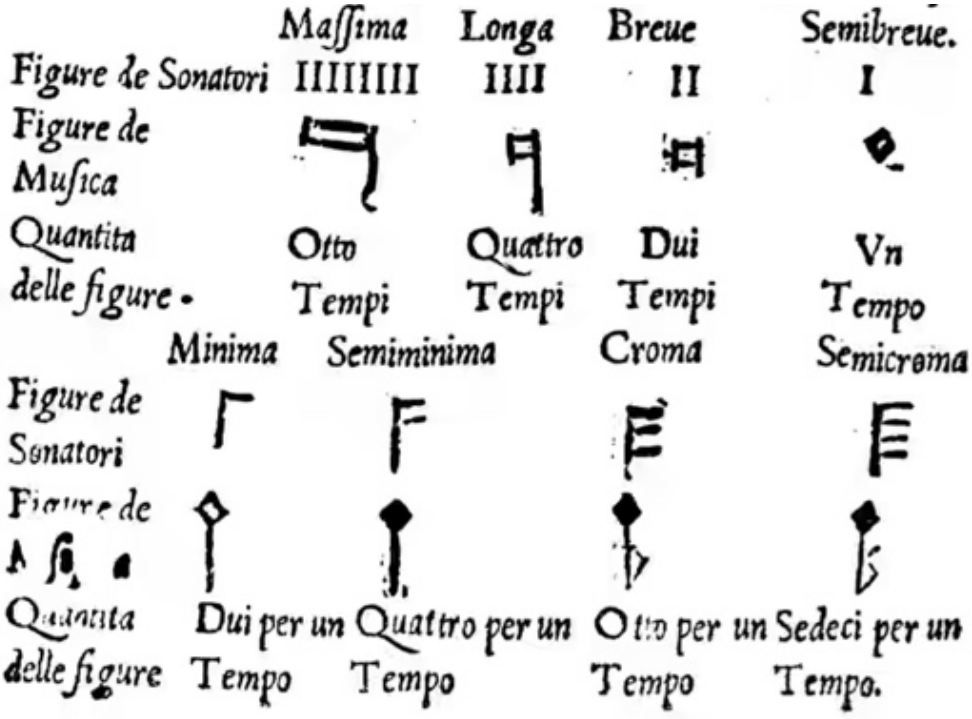
Indépendamment des raisons menant au passage du format *ancien* au format *nouveau* de ce système de notation particulier, cette transition témoigne de la polyvalence et de l'adaptabilité de ses acteurs en ce qui concerne l'emploi de logiques de notation distinctes, voire même diamétralement opposées. Apel et Wolf signalent par ailleurs que le rapport d'équivalence entre les indicateurs de valeurs rythmiques utilisés de manière systématique dans les *nouvelles* tablatures de clavier et leurs correspondants dans la notation blanche mesurée « provient des livres [de tablature] de luth italiens » du début du XVIe siècle.[49] Il s'agit d'une réduction de la valeur relative des signes dans

[48] *Manuscrit Grusnick 1966 : 85*, Uppsala University Library réf : vmhs 082:003, env. 1663/64.

[49] « (...) *a new and uniform practice, originating in the Italian lute books* (...) » APEL (Willi), *The notation of polyphonic music* (...), *op. cit.*, p 33. « *Wie bei der deutschen Orgeltabulatur die Rythmen der in Buchstaben aufgezeichneten Stimmen mit Hilfe von*

une proportion 1:4, où la *semibreve* de la notation blanche mesurée est représentée par un trait vertical (évoquant une *semiminima* sans tête), la *minima* par un trait vertical crocheté (évoquant une *fusa* ou *croma*) et ainsi de suite. Les deux auteurs illustrent cette relation entre symboles par des transcriptions d'un schéma publié en 1559 par le théoricien Bartolomeo Lieto Panhormitano, reproduit ci-après.[50] Il aligne les symboles employés dans les tablatures de luth (*Figure de Sonatori*) et ceux de la notation mesurée (*Figure de Musica*), rappelant en outre leurs rapports avec la *semibreve,* figure dont la valeur rythmique correspond, dans ce cas, à l'unité.

ill. I.23 : *Figure de Sonatori / Figure de Musica / Quantita delle figure (Bartolomeo Lieto Panhormitano, 1559)*



Cette correspondance du trait vertical à la semibreve est également indiquée par d'autres auteurs dès le début du XVIe siècle, soit textuellement, comme le fait Francesco Spinacino dans la description du fonctionnement de la tablature de luth qu'il inclut dans son recueil publié en 1507 ;[51]

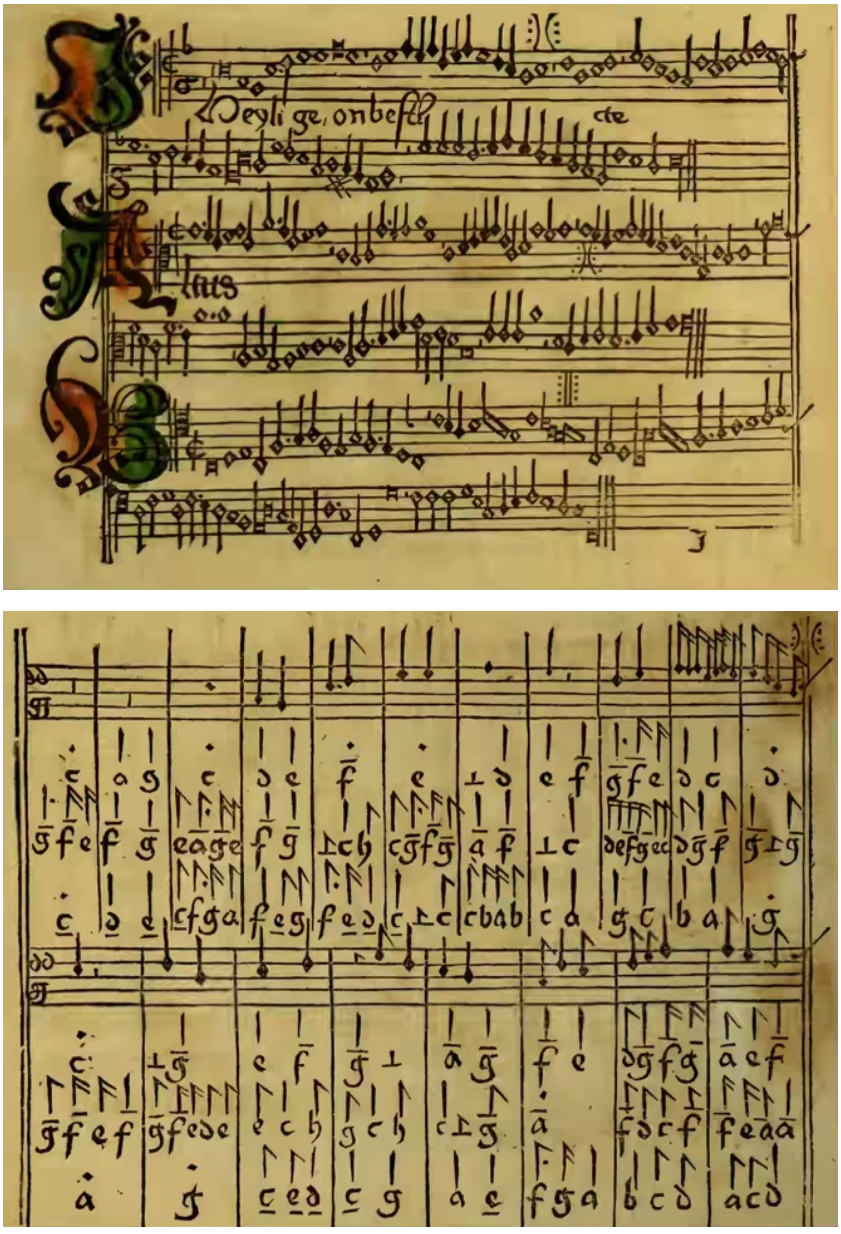
Mensuralnoten festgelegt werden (...) *so sind diese beiden Typen auch in der italienischen Tabulatur* (...) *Bald bilden Noten, bald nur Notenhälse und Fahnen* (...) » « Tout comme dans la tablature d'orgue allemande les valeurs rythmiques des voix notées en lettres sont déterminées à l'aide de signes de notation mensurale (...) ces deux caractères se trouvent également dans la tablature italienne [de luth] (...) Tantôt des notes entières, tantôt seulement leurs queues et crochets (...) » WOLF (Johannes), *Handbuch* (...), *op. cit.*, t. 2, p. 52.

[50] APEL (Willi), *The notation of polyphonic music* (...), *op. cit.* WOLF (Johannes), *id.*, p. 64.

[51] « *Et quia cantilenae ut habeant earum perfectionem voces non debent esse* [a]*equales : ideo inuenta sunt infra scripta signa* | 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅰 *qu*[a]*e sunt loco notarum quorum primus valet pro semibrevi : secundus pro minima : et sic de singulia. Et sic secundus valet pro medietate primi : tertius pro medietate secundi : et sic per ordines.* » « Et pour que les chants aient leur perfection, les sons ne doivent pas être égaux [avoir tous la même durée] : on trouve donc à la place des notes [ensemble avec

soit par des extraits musicaux où l'association des signes apparaît de manière évidente, comme dans cet exemple de mise en tablature d'une composition polyphonique à trois voix proposé par Sebastian Virdung en 1511 : [52]

ill. I.24 : *O baylige onbeflecte zart junckfrauschafft marie – pseudo-score et mise en tablature (Sebastian Virdung, 1511)*

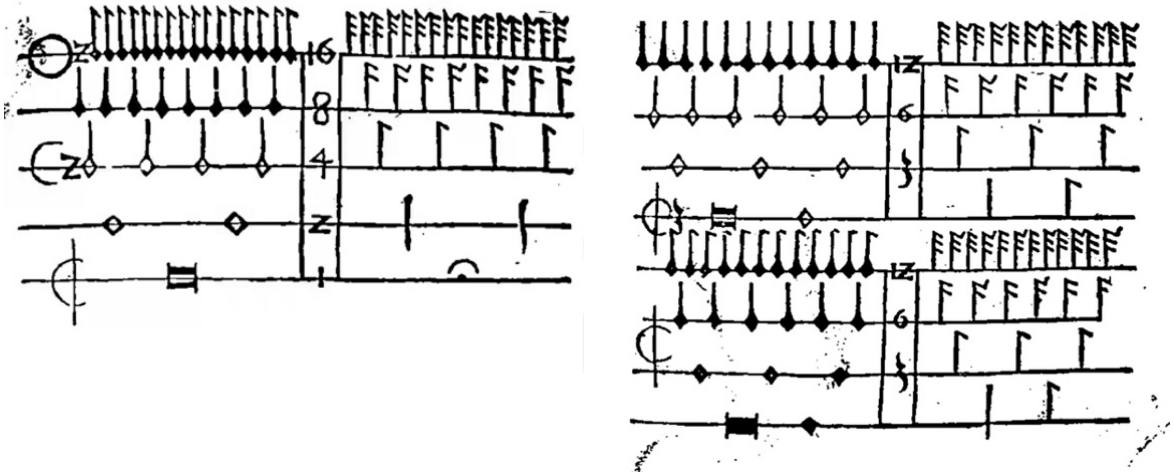


les notes] les signes écrits ci-dessous [ci-après] | 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅰 , dont le premier vaut une semi-brève, le deuxième une minime : et ainsi pour chaque signe. De cette manière le deuxième vaut la moitié du premier, le troisième la moitié du deuxième, et ainsi de suite dans cet ordre. » SPINACINO (Francesco), *Intabulatura de Lauto*, liv. 1, Venise : Ottaviano Petrucci, 1507, fol. 2r. Merci à Julien Meszaros pour l'aide à la traduction en français du texte original.

[52] L'association du trait vertical et de la semibreve est visible sur la voix de dessus, notée en clef de *sol* sur portée à cinq lignes, tant sur le *open-score* affichant l'œuvre originale (à gauche dans l'exemple) que sur la version mise en ancienne tablature d'orgue.

Le trait vertical des tablatures peut néanmoins se trouver associé à d'autres figures de notation rythmique, en particulier à la *breve* lorsqu'une logique de division ternaire de la mesure prédomine. Ce cas de figure est clairement illustré par ce schéma, présenté par Hans Judenkunig en 1523 : la proportion ternaire présentée dans la colonne de droite attribue le trait vertical à la *breve*, et toutes les autres figures prennent leurs valeurs en fonction de cette correspondance.

ill. I.25 : *Correspondance entre le système métrique et les signes rythmiques utilisés dans les tablatures (Hans Judenkunig, 1523)*

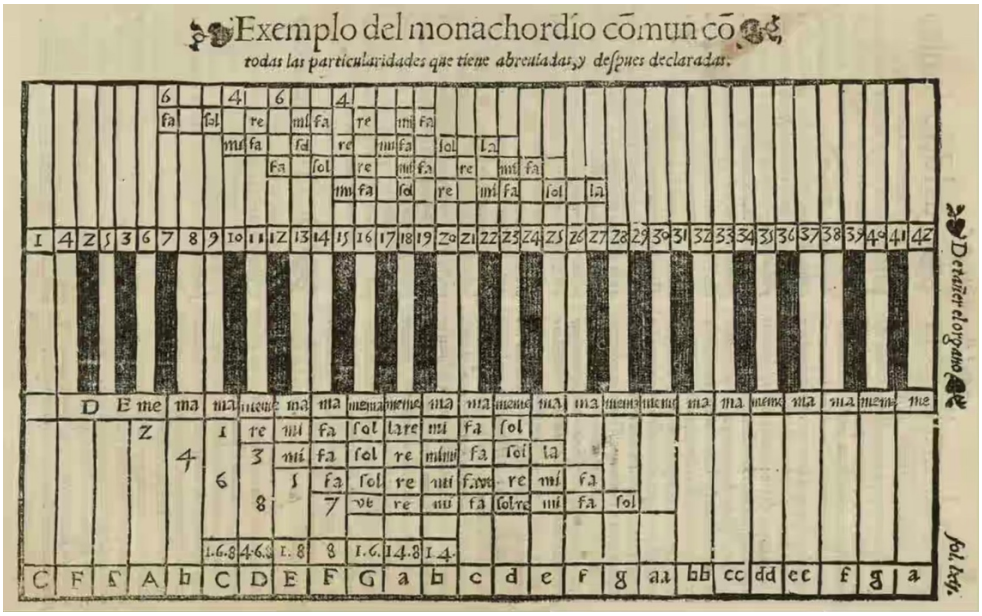


Étant donné que les plus anciennes sources connues de nos jours qui emploient cette manière de représenter la durée des notes et cette équivalence de signes ont été publiées dans un court intervalle de temps (Spinacino en 1507 et Virdung en 1511) ; et qu'elles contiennent respectivement de la musique notée en tablature italienne (à chiffres) de luth et en tablatures allemandes de clavier et de luth, il est difficile de déterminer avec certitude lequel des deux instruments était à l'origine de cette pratique. Quoi qu'il en soit, cette concordance montre qu'une même logique de représentation graphique particulièrement élaborée peut être observée par des systèmes de notation musicale spécifiques à des instruments aux caractéristiques aussi dissemblables que l'orgue et le luth.

Interchangeabilité des systèmes de notation

Dans un ouvrage paru en 1555, le théoricien Juan Bermudo déclare que « plusieurs sortes de notation chiffrée [tablatures] ont été utilisées pour le clavecin [les instruments à clavier] ».[53] Celle dont il préconise l'usage assigne à chaque touche un chiffre allant de 1 à 42, couvrant intégralement l'étendue du clavier de manière que toutes les notes sont désignées individuellement, et qu'aucun signe indicatif d'octave ou d'altération chromatique n'est nécessaire. Nonobstant la numérotation exhaustive des touches, Bermudo observe que « Il convient de savoir que *alamire* aigu a le nombre dix-huit, et le dièse de *ffaut* grave quinze, et de même toutes les autres touches blanches et noires. »[54] Il est donc clair que dans ce format les chiffres spécifient non seulement les touches du clavier mais aussi les notes auxquelles elles se rapportent dans le système de la solmisation guidonienne, dans une correspondance réciproque que le musicien est tenu de connaître. La préoccupation d'établir une correspondance entre les signes et les notes du Gamut peut aussi être observée dans les tablatures de vihuela, par des avertissements ou adjonctions de symboles rappelant leurs rapports.

ill. I.26 : *Exemplo del monachordio conmun (Juan Bermudo, 1555)*



Le format auquel se réfère Bermudo, où chaque touche du clavier se voit attribuer un chiffre, est connu aujourd'hui comme *tablature de clavier espagnole*. Il utilise des lignes horizontales empilées verticalement, chacune servant de support à une sequence mélodique distincte. Leur quantité varie

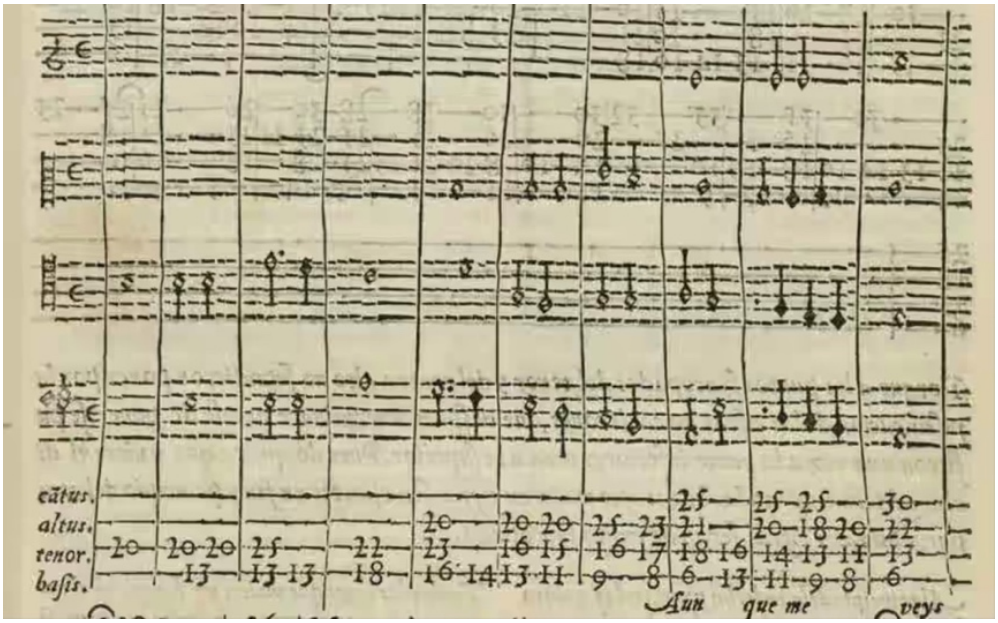
[53] « *Muchas cifras se han usado para el monachordio* (…) » BERMUDO (Juan), *Declaracion* (...), *op. cit.*, liv. 4, fol 82v.

[54] « *Conviene saber alamire agudo tener el numero diez y ocho, y el sustentado de ffaut grave quinze, y asi de todas las otras telas blancas y negras.* » BERMUDO (Juan), *Declaracion* (...), *op. cit.*, liv. 4, fol 82v.

en fonction du nombre de voix de la composition et leur agencement suit l'ordre des tessitures, c'est-à dire la ligne contenant la voix plus aiguë est placée au-dessus de la pile. C'est un dispositif ingénieux qui révèle de manière certaine la conduite des voix, y compris lorsque des croisements surviennent, permettant l'appréhension immédiate de l'aspect polyphonique d'une œuvre. Bermudo exalte cette combinaison de lignes et chiffres, qu'il considère comme utile pour la praticité resultant de l'agencement condensé de l'ensemeble des voix d'une composition polyphonique, pour l'économie d'espace qu'elle rend possible et pour la simplicité d'accès à la musique qu'elle favorise : « (...) si un bon clavieriste souhaite jouer un motet à première vue (...), il peut le faire sans fautes en le mettant d'abord en tablature. (...) si quelqu'un veut avoir beaucoup de musique compilée en peu de papier, qu'il la note en tablature. »[55]

Dans le processus de mise en tablature d'œuvres polyphoniques, Bermudo conseille de préliminairement mettre la musique en partition, et de procéder à sa transcription dans un second temps. Dans le facsimilé reproduit ci-dessous, ce processus est illustré par la partition d'une œuvre vocale à quatre voix, alignée avec sa transcription en tablature de clavier.

ill. I.27 : *Aunque me veys en tierra agena (Juan Bermudo, 1555)*[56]



[55] « (...) *si algun buen tañedor quiere tañer un motete de improviso* (...) *cifrandolo primero : sin falta lo puede tañer.* (...) *si alguno quisiere tener mucho canto de organo en poco papel : lo tenga puesto en cifras.* (...) *Si un maestro que enseña a tañer, tiene discipulos, que no saben cantar : por cifras les puede enseñar.* » BERMUDO (Juan), *Declaracion* (...), *op. cit.*, liv. 4, fol 83r.

[56] Cette édition de l'extrait comporte une faille : à la 3e mesure, le chiffre 23 correspondant à la note *ré* du ténor manque dans la tablature. Il convient de remarquer que dans la tablature figurent plusieurs altérations chromatiques non signalées sur la partition : 4e mesure, *do* dièse au ténor (chiffre 22) ; 6e mesure, fa dièse au ténor (chiffre 15) ; 7e mesure, *sol* dièse au ténor (chiffre 17) ; 10e mesure, do dièse à l'alto (chiffre 22). Toutes ces altérations, ainsi que la note manquante à la 3e mesure, figurent sur la transcription fournie dans WOLF (Johannes), *Handbuch* (...), *op. cit.*, t. 2, p. 265-266.

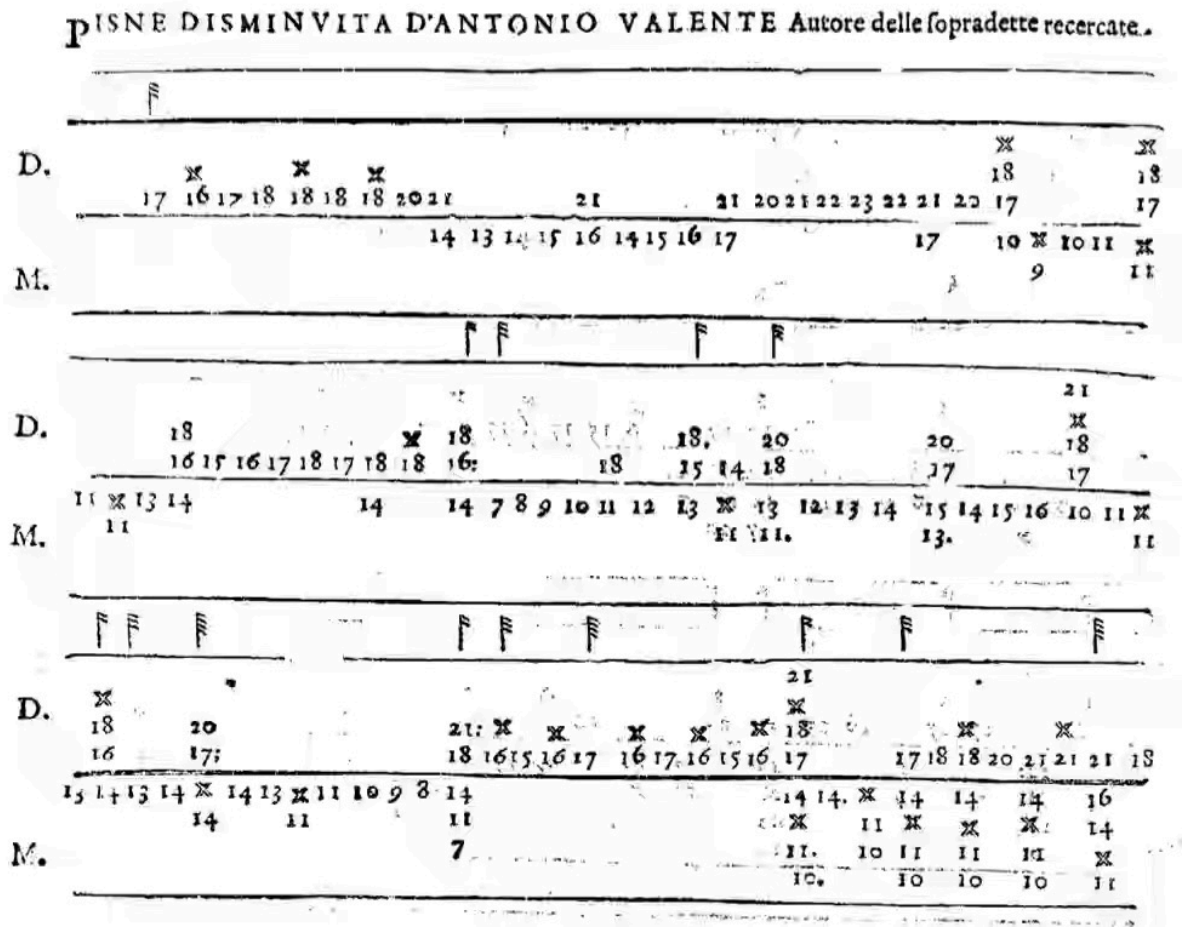
Dans cet exemple fournit par Bermudo, il n'y a aucun signe indicatif de valeur rythmique, les durées des notes devant être déduites d'après le placement et le nombre de chiffres inscrits dans les espaces horizontaux successivement délimités par des traits verticaux (analogues aux actuelles *barres de mesure*), chacun correspondant à la durée d'une *semibreve*. Cette absence d'éléments graphiques pouvant rendre laborieux le déchiffrage du point de vue du rythme, Bermudo s'efforce d'en expliquer au mieux les mécanismes, en particulier pour ce qui est des syncopes et des notes prolongées par un point d'augmentation. Il dit préférer une notation peu chargée en signes, mais admet qu'ils peuvent s'avérer nécessaires et que d'éventuelles ambiguïtés dans la représentation rythmique peuvent être évitées à l'aide de symboles spécifiques, dont il est cependant souhaitable de restreindre l'utilisation. Bermudo déclare notamment que « Ceux qui veulent inscrire sur les chiffres des points, ou d'autres signes renseignant la valeur [la durée] des chiffres [des notes], peuvent le faire en imitant les chiffres [les tablatures] de vihuela. »[57]

Bermudo mentionne une autre pratique de notation, qui consiste à représenter seulement les touches blanches du clavier en employant un nombre moindre de chiffres, et d'indiquer les altérations chromatiques à l'aide de symboles spécialement dédiés. C'est le cas du système utilisé par l'organiste Antonio Valente dans un livre de musique pour le clavecin paru à Naples en 1576, qui emploie les chiffres allant de 1 à 23 et un symbole unique pour indiquer les notes altérées se trouvant sur les touches noires.[58] Cependant, dans cette variante les chiffres ne sont pas inscrits sur des lignes qui rendent explicite le cheminement des voix : ils apparaissent simplement empilés, d'un côté et d'autre d'une ligne horizontale continue séparant les notes censées être jouées par les mains droite ou gauche, respectivement désignées par les lettres *D.* ou *M.* (s'agissant ici de signes abréviatifs des termes italiens *destra* et *manca*). Manifestement, Valente juge plus utile d'indiquer l'aspect mécanique de la distribution digitale, plutôt que d'éclaircir la représentation du jeu polyphonique. Deux lignes horizontales encadrent l'ensemble, au-dessus duquel sont placés des symboles indicatifs des durées des notes, eux aussi similaires à ceux figurant dans les tablatures de luth du début du XVIe siècle et les nouvelles tablatures de clavier allemandes.

[57] « *Los que sobre las cifras quisieren poner puntos, o algunas otras señales que digan el valor de las cifras: pueden lo hazer imitando a las cifras de la vihuela.* » BERMUDO (Juan), *Declaracion* (...), *op. cit.*, liv. 4, fol 84r.

[58] VALENTE (Antonio), *Intavolatura de cimbalo*, Naples : Gioseppe Cacchio dall'Aquila, 1576.

ill. I.28 : *Pisne disminuita (Antonio Valente, 1576)*

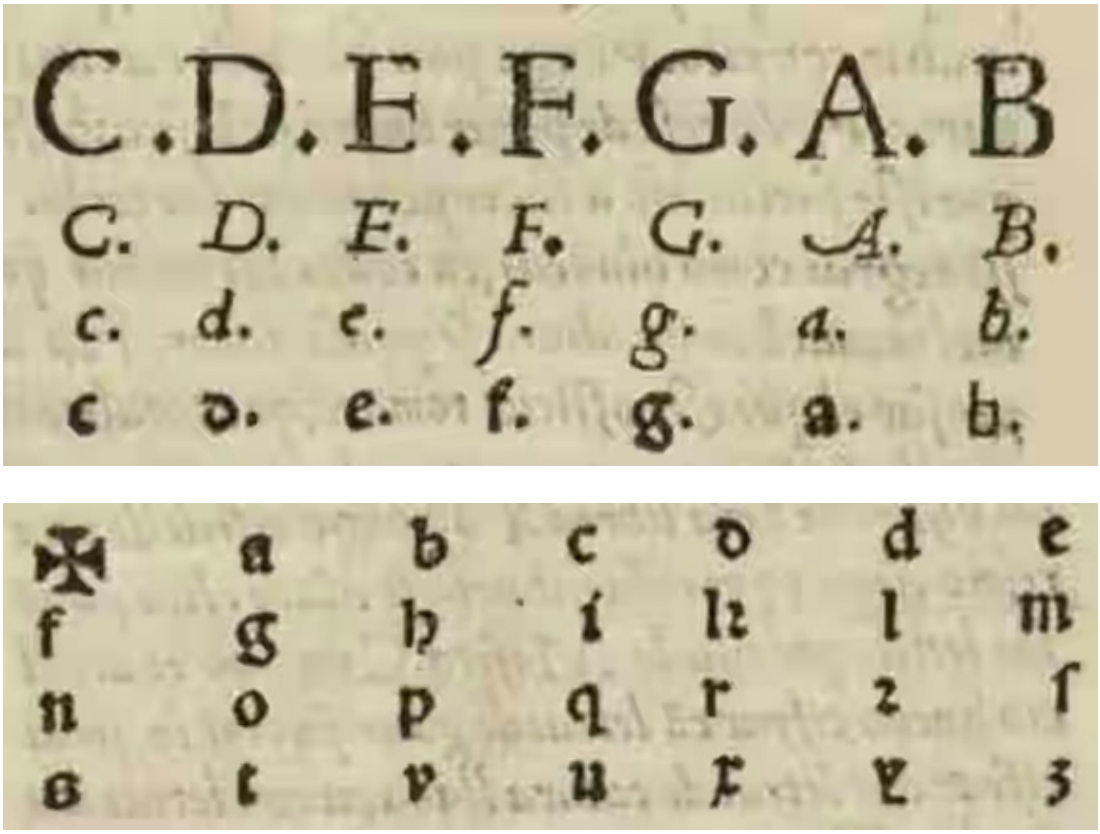


Tenant un discours franc et sans détour, Bermudo banalise la diversité des formats de notation en tablature, les proclamant tous pour semblables. Il déclare que « Certains musiciens, après avoir vu cette manière de chiffrer [la tablature chiffrée qu'il présente], disent en avoir inventé d'autres. De mon point de vue ce sont les mêmes, sauf qu'on les habille autrement. Je mets des caractères numériques [chiffres arabes], tel qu'on les emploie pour la vihuela, et ils mettent les lettres qu'utilise la musique [la notation musicale]. Tout comme chiffrer avec des caractères numériques n'est pas un expédient nouveau, il ne l'est pas non plus de le faire avec des chiffres romains, ni avec des lettres *musicales*. Placer chaque voix de la polyphonie sur sa propre ligne (...) n'est qu'un artifice, quelle que soit la manière dont on *baptise* ou nomme les signes. »[59] L'intérêt de l'utilisation de lignes révélant précisément le cheminement des voix est ainsi également minimisé, au même titre que

[59] « *Algunos tañedores despues que han visto esta manera de cifrar : dizen que han inventado otras : y a mi ver son las mesmas : sino que las visten de otra librea. Yo pongo cifras de guarismo, segun que en la vihuela se usa : y ellos ponen las letras que usa la Musica. Como no es artificio nuevo cifrar con letras de guarismo : ni lo seria cifrar con letras de cuenta llana, ni con letras musicales. El cifrar cada una de las bozes de canto de organo en su linea* (...) *es solo un artificio, de qualquier manera que a las cifras quisierdes baptizar, o poner nombre.* » BERMUDO (Juan), *Declaracion* (...), *op. cit.*, liv. 4, fol 84r.

l'utilisation d'une ou autre catégorie de symboles graphiques. Bermudo poursuit sa démonstration en suggérant de manière quelque peu sarcastique que « Celui qui ne voudrait pas se servir des lettres [chiffres] arabes, car il ne les connaitrait pas, ni ne voudrait les apprendre, qu'il utilise des chiffres romains. »[60] Pour ceux qui ne connaitraient pas non plus les chiffres romains, il présente deux séquences de vingt-huit caractères *faciles* qu'il estime également appropriées pour représenter les notes, dont voici une reproduction qui illustre la correspondance des lettres de l'alphabet avec les lettres dites *musicales* :

ill. I.29 : *Dos maneras de cifras faciles (Juan Bermudo, 1555)*



Bermudo stipule ensuite que « Ceux qui savent un peu de chant [de théorie musicale] peuvent utiliser les symboles du premier carré [tableau], lesquels sont semblables aux lettres de la musique [de la notation musicale] (...) Celui qui ne connaît rien de la théorie musicale, peut se servir des

[60] « *El que no quisiere cifrar por letras de guarismo, porque no las sabe, ni las quiere aprender : cifre por cuenta llana.* » BERMUDO (Juan), *Declaracion* (...), *op. cit.*, liv. 4, fol 84r.

signes du second tableau. »[61] Puis, il précise que, quand on se sert des lettres du premier tableau, chaque symbole doit se rapporter à une touche blanche du clavier et qu'ils doivent y être assignés successivement par lot de sept signes (chaque groupe correspondant à une ligne des tableaux). L'utilisation des lettres ayant rapport à la gamme guidonienne directement sur la tablature revient ici comme chose évidente, mais elle reste néanmoins reservée aux musiciens ayant une certaine connaissance théorique. Bermudo conclut en affirmant que « N'importe quel musicien studieux peut inventer d'autres signes (en prenant ceux-ci pour modèle) que lui seul connaîtra, ainsi que ceux à qui il les expliquera. »[62] De toute évidence, il considère tous les systèmes de notation en tablature comme équivalents, réductibles à un seul et même principe : à chaque son doit correspondre un symbole, composé d'un ou de plusieurs signes

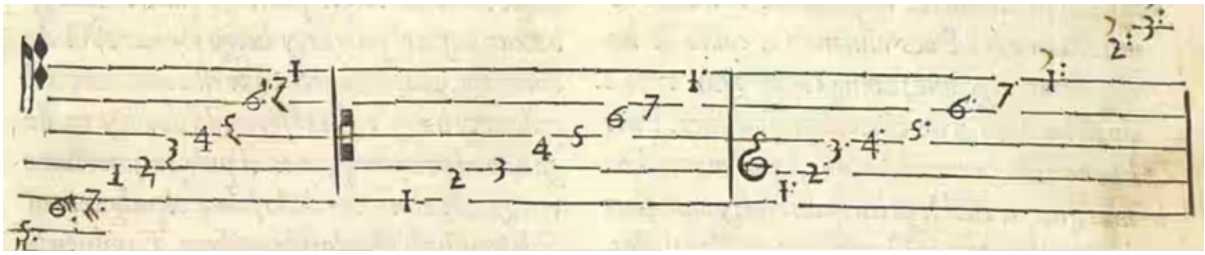
Universalité

Cette faculté d'universalité des systèmes de notation en tablature est mise à profit au milieu du XVIe siècle en Espagne. En 1557 Luys Venegas de Henestrosa publie un recueil utilisant un système présenté comme innovant, où les notes sont représentées par des chiffres allant de 1 à 7, accompagnés de signes indiquant l'octave dans laquelle elles se situent sur l'étendue du clavier et leurs éventuelles altérations chromatiques. Dans un mécanisme analogue à celui des lettres dans les tablatures d'orgue allemandes, le chiffre 1 correspond à la note *fa*, le 2 à la note *sol* et ainsi de suite jusqu'à *mi*, et les octaves sont précisées par des points et des traits droits ou obliques, attachés aux chiffres. Tout comme la tablature de clavier décrite par Bermudo, les chiffres sont écrits sur des lignes qui aident à individualiser les voix, et le rythme doit être déduit de leurs positions à l'intérieur des mesures (en effet, aucun signe indiquant les durées des notes n'est ajouté). Henestrosa illustre ses explications avec la mise en tablature d'une courte composition à quatre voix, précédée d'une sorte de gamme générale où les chiffres qui réprésentent les notes sont écrits, dûment accompagnés de signes précisant leurs octaves, sur une portée musicale à cinq lignes comportant les clefs d'usage.

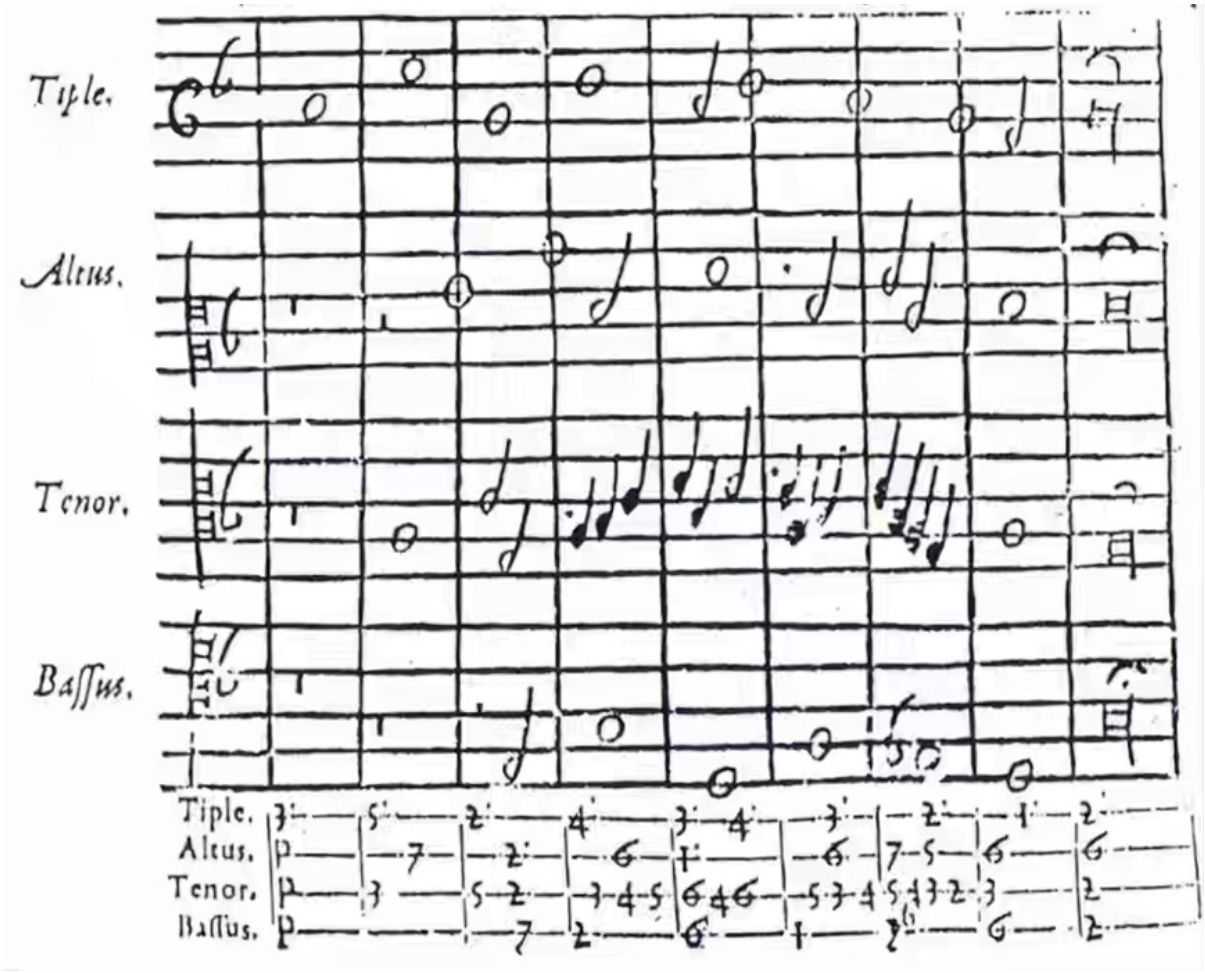
[61] « *Los que supieren un poco de canto : pueden usar las cifras del quadrado primero : las quales son semejantes a las letras de la Musica.* (...) *El que non supiere cosa alguna de canto : puede usar las cifras del segundo quadrado.* » BERMUDO (Juan), *Declaracion* (...), *op. cit.*, liv. 4, fol. 84v.

[62] « *Qualquier tañedor estudioso puede inventar (a ymitacion de estas) otras cifras : las quales el solo entendera, y a quien el las declarare.* » *ibid.*

ill. I.30 : *Correspondance entre les hauteurs musicales et les signes de la tablature (Luys Venegas de Henestrosa, 1557)*



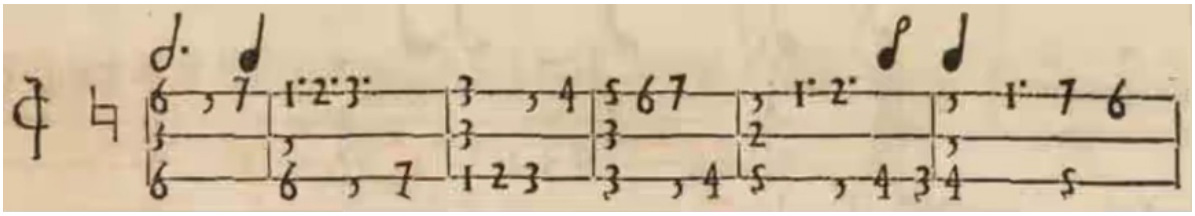
ill. I.31 : *Œuvre polyphonique à quatre voix, mise en tablature selon le système de la Cifra nueva (Luys Venegas de Henestrosa, 1557)*



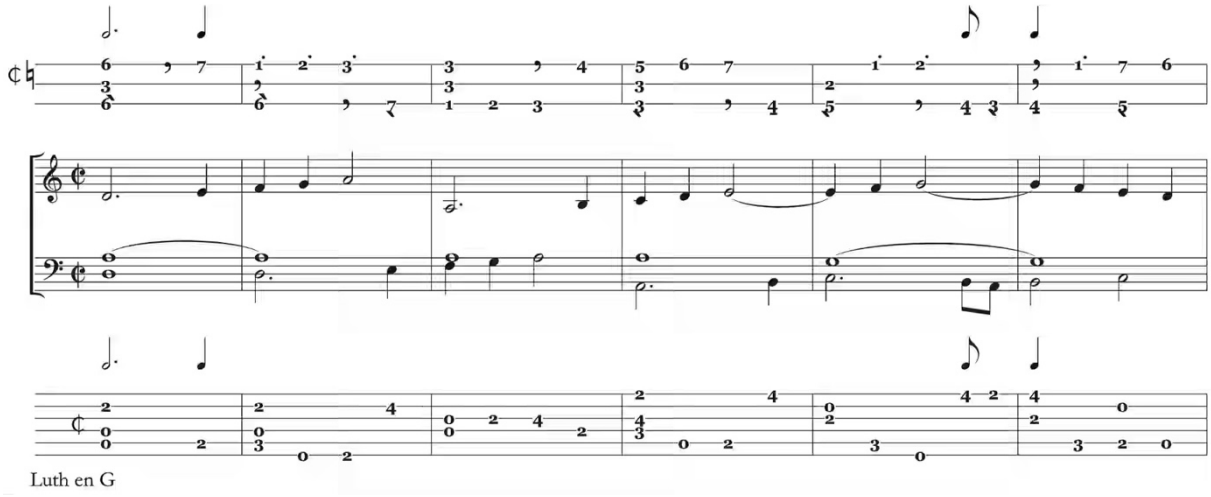
En 1570, Hernando de Cabeçon se sert pour son propre recueil d'un système équivalent à celui de Henestrosa, auquel il ajoute la notation rythmique alors en usage dans les livres de tablature de luth et vihuela, un expédient mentionné auparavant par Bermudo (cf. note 57 ci-avant). Concernant la représentation des durées des notes, le système employé par Cabeçon leur emprunte effectivement non seulement les symboles, mais aussi la logique de fonctionnement. Dans l'extrait présenté ci-dessous, il est intéressant de souligner que le cheminement des voix autour des unissons sur la note

la qui aparaissent à la troisième mesure sont indiqués sans ambiguïté par les trois lignes de la portée, alors qu'il est plus difficilement discernable quand le même passage est noté sur une tablature de luth et vihuela.

ill. I.32 : *Segundo Kyrie de Nuestra Señora (Antonio de Cabeçón, 1578)*



ex. I.7 : *Segundo Kyrie de Nuestra Señora (Antonio de Cabeçón, 1578) – Proposition de transcription en portées musicales et en tablature de luth, mesures 1 à 6*

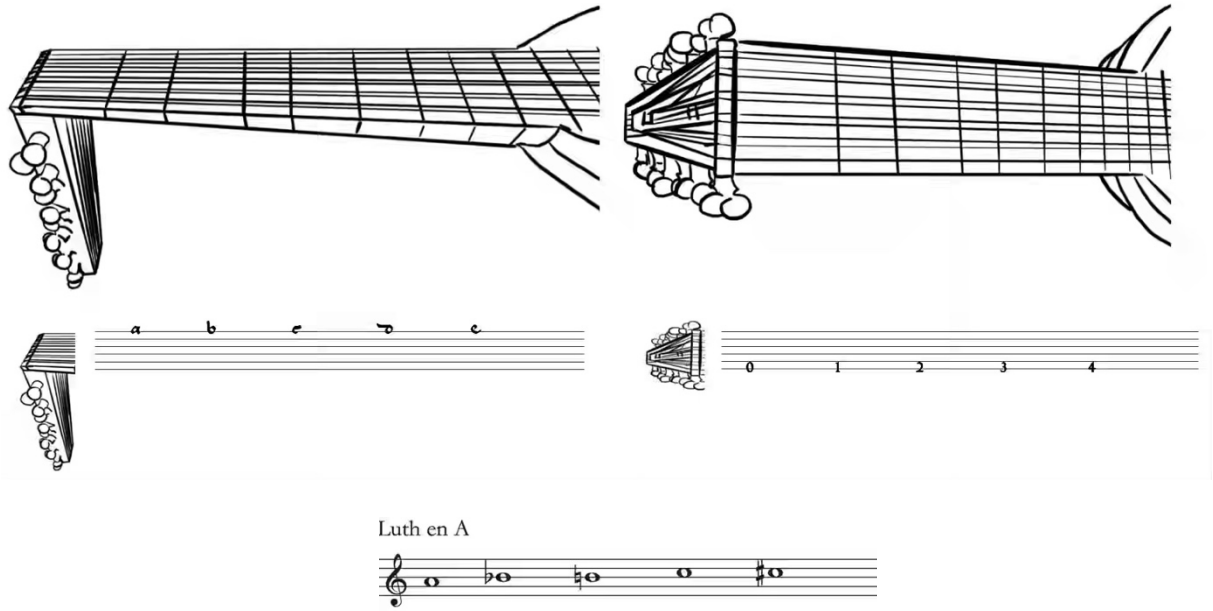


L'emploi simultané de la manière de noter le rythme caractéristique des tablatures de luth et vihuela et de l'empilement des chiffres sans aide de lignes horizontales précisant les contours mélodiques, rend le suivi des voix des compositions polyphoniques plus laborieux dans la tablature de Valente que dans celles de Henestrosa et de Cabeçón. Dans ce sens, son système est plus proche des tablatures de luth et vihuela que de celles de ses homologues conçues spécialement pour le clavier. Ce rapprochement est renforcé par le fait que Valente préfère mettre en évidence l'aspect mécanique de la distribution des notes entre les deux mains (par la ligne qui les sépare en deux groupes, celles de la main droite en haut et celles de la main gauche en bas) au détriment de l'aspect musical du cheminement des voix dans la trame polyphonique (assuré par les lignes qui, dans les autres versions de tablature de clavier espagnole, contribuent à individualiser chaque voix). Dans les systèmes à chiffres (dit italien) et à lettres (dit français) de tablature de luth, l'aspect mécanique de la notation est également ostensiblement favorisé : le musicien peut facilement visualiser

l'emplacement des notes sur le manche de l'instrument, soit de son propre point de vue dans le système dit français, soit du point de vue de quelqu'un qui le regarderait de face dans le système dit italien, tel que l'on peut visualiser à l'aide des illustrations ci-desoous.

ill. I.33 : *Visualisation de l'aspect mécanique de la notation en tablatures de luth à lettres et à chiffres*

TABLATURE À LETTRES - SYSTÈME DIT FRANÇAIS TABLATURE À CHIFFRES - SYSTÈME DIT ITALIEN[63]



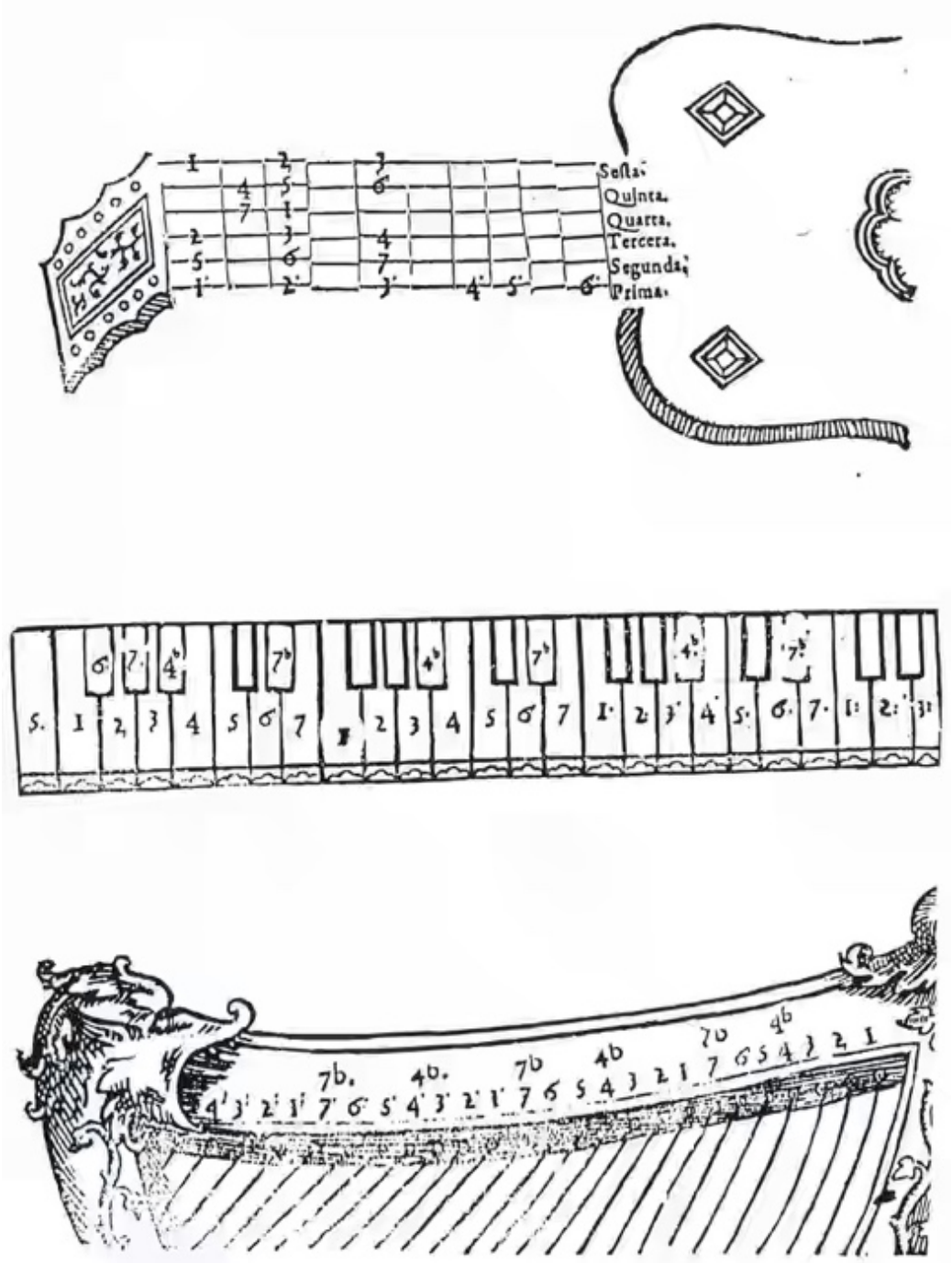
D'autre part, la logique du premier système de tablature de clavier mentionné par Bermudo, où chaque chiffre correspond à une touche du clavier, est comparable à celle des tablatures de luth utilisées en Allemagne au XVIe siècle, dans lesquelles chaque symbole désigne un emplacement spécifique sur l'instrument. En revanche, tel que l'observe Vaccaro, entre les tablatures de clavier espagnoles et les tablatures de luth italienne et française il existe une différence fondamentale : dans le système de Henestrosa « (...) le principe est entièrement différent puisqu'il s'agit d'un codage chiffré de la notation mensuraliste traditionnelle. »[64] En effet, ce format de tablature n'établit pas de rapport avec le positionnement des notes sur un quelconque instrument, conservant ainsi le caractère abstrait de la notation traditionnelle, qui lui vaut son statut d'universel. Il a donc effectivement, tel que le prétendent Henestrosa et Cabeçon, la faculté de convenir non seulement aux claviers, mais aussi à n'importe quel autre instrument en vogue à l'époque. Henestrosa illustre

[63] Merci à Anatole Correia de Lima Lopes pour la réalisation de ces illustrations.

[64] VACCARO (Jean-Michel), *La musique de luth* (...), *op. cit.*, p. 123. Au sujet de cette disparité entre les mécanismes de fonctionnement des tablatures de clavier espagnoles et les tablatures de luth, Vaccaro rappelle que Morphy « (...) l'avait fait remarquer dès 1897. »

cette qualité par les schémas reproduits ci-après, montrant l'emplacement des notes représentées par les chiffres de son système sur la vihuela, le clavier et la harpe.

ill. I.34 : *Correspondance entre les signes de la tablature et les emplacements des notes sur la vihuela, le clavier et la harpe (Luys Venegas de Henestrosa, 1557)*



Le tableau présenté ci-dessous permet de comparer les différents formats des tablatures de luth et de clavier en usage au XVIe siècle, et d'identifier certaines de leurs similitudes.

tab. I.1 : *Comparaison des formats des tablatures de luth et de clavier en usage au XVIe siècle*

	Lettres	Chiffres	Chiffrage de la notation mesurée	Représentation spatiale	Figures de rythme	Logique rythmique des tablatures de luth	Lignes discernant la conduite polyphonique	Lignes correspondant aux cordes	Empilement de chiffres ou lettres
Luth IT		X		X	X	X		X	
Vihuela ES		X		X	X	X		X	
Luth FR	X			X	X	X		X	
Luth DE	X		X		X	X			X
Clavier ES Valente		X	X	X	X	X			X
Orgue DE	X		X		X				X
Clavier ES Bermudo 1		X	X				X		
Clavier ES Bermudo 2		X	X				X		
Universel Henestrosa		X	X				X		
Universel Cabeçon		X	X		X	X	X		

L'intelligence musicale

Au-delà d'aspects techniques plus ou moins similaires, les systèmes de notation musicale ont un point commun qui les range tous sous la même bannière : pour être utilisés de manière appropriée, ils requièrent de la part du musicien des connaissances qui donnent sens aux signes graphiques. Cette assertion est spécialement valable dans le cas des tablatures de luth et vihuela : en effet, si à première vue elles informent seulement sur le lieu où l'instrumentiste doit placer ses doigts sur l'instrument et, en ce qui concerne le rythme, l'instant précis où il doit réaliser cette action, en réalité l'aspect mécanique que ce format de notation présente au premier plan n'est qu'une partie de l'information qu'il renferme, celle qui comporte le niveau d'abstraction le plus élémentaire. La considération de cette seule donnée est largement insuffisante pour qu'une reproduction satisfaisante de la musique ainsi représentée puisse avoir lieu. Cela exige l'observation d'autres éléments, qui comportent des niveaux d'abstraction plus élevés et se trouvent dissimulés derrière l'indication évidente de l'emplacement des doigts. Il s'agit notamment des notes elles-mêmes, avec leurs hauteurs et valeurs rythmiques relatives, de leurs rôles et positions dans le contexte contrapuntique et de la trame polyphonique qui en résulte. Un décodage négligeant ces éléments serait partiel et aboutirait à un produit déformé et éloigné de l'idée consignée par écrit. La traduction de la musique ainsi notée, fût-elle sonore ou graphique (par l'intermédiaire d'une transcription), serait alors immanquablement défaillante, et la mise en tablature de compositions polyphoniques, amplement pratiquée par luthistes et vihuelistes tout au long du XVIe siècle, n'aurait servi ni à la transmission, ni à l'étude des œuvres ainsi notées. Les musiciens se servant de tablatures doivent alors, pour en tirer entièrement profit, prendre en considération toutes les données s'y trouvant, y compris celles peu explicites et moins abordables dans un premier temps. On trouve un exemple flagrant de cette habileté dans la personne du vihueliste Luys de Narvaez, qui, comptant parmi les musiciens instrumentistes de la cour de Carlos V, puis du prince Felipe II, avait aussi la charge de l'éducation musicale des jeunes chantres.[65] Il serait absurde de l'imaginer méconnaissant le système

[65] « *He may have entered the service of Charles V's secretary, Francisco de los Cobos, in Granada as early as 1526* (...). *From 1548 he is listed among the musicians of the royal chapel, with the added duty of teaching music to the boy choristers*. » « Il [Narvaez] est peut-être entré au service du secrétaire de Carlos V, Francisco de los Cobos, à Granada dès 1526 (...). À partir de 1548 il est listé parmi les musiciens de la chapelle royale, avec la charge supplémentaire d'enseigner la musique aux chantres. » GRIFFITHS (John) et SMITH (Hopkinson), « Narváez, Luys de », dans : *Grove Music Online*, 2001 (consulté en 2019), p. 1/2. « *El principe nuestro señor ha recebido ha narbaez para que enseñe a los muchachos de la capilla de su alteza ha cantar* (...) » « Le Prince notre Seigneur a reçu [a embauché] Narbaez, pour qu'il enseigne les garçons de la Chapelle de son Altesse à chanter (...) » *Casas y Sitios Reales*, leg. 64, fol. 384, 13 août 1548. Fac-similé reproduit dans KNIGHTON (Tess), « La música en la capilla del príncipe Felipe (1543-1556) : modelos y contextos », dans : *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, éd. Luis Robledo Estaire, Tess Knighton, Cristina Bordas Ibáñez et Juan José Carreras, Madrid : Fundación Caja Madrid, 2000, p. 54.

de notation mesurée alors en usage, ainsi que tout ce qui avait trait à la théorie musicale de son époque.

Vaccaro résume parfaitement la question en remarquant que « (...) l'instrumentiste n'est pas ignorant des choses du chant et de la notation mensuraliste. La tablature n'est pas une notation de facilité pour analphabètes musicaux. Tous les traités et instructions destinés à apprendre la mise en tablature partent des connaissances solfégiques de leurs lecteurs pour les initier aux techniques de transposition des polyphonies vocales sur les instruments. »[66] Le célèbre vihueliste Miguel de Fuenllana, par exemple, déclare que « pour jouer proprement, il convient de connaître les emplacements des notes plus appropriés pour la main gauche [celle qui agit sur le manche de l'instrument], de sorte que [le bon choix] de les jouer sur différentes frettes ou cordes évite l'abandon des consonances avant le temps [l'interruption prématurée des notes formant des intervalles harmoniques consonants] », laissant entendre que la négligence de facteurs liés à la syntaxe musicale peut entraîner une exécution instrumentale fautive.[67] Il semble par ailleurs considérer comme improbable que des musiciens de son temps puissent ignorer certains sujets théoriques, comme par exemple le système d'organisation modal, qu'il juge notoire et estime peu nécessaire d'aborder dans son livre.[68]

Hormis Fuenllana, tous les autres vihuelistes dont on connaît aujourd'hui les œuvres ont tenu, chacun dans une certaine mesure et à sa façon, à signaler les modes sur lesquels leurs compositions ont été réalisées. Alors que Alonso Mudarra et Enrriquez de Valderrábano se limitent à les annoncer sommairement, Luys Milán donne des explications afin que l'on puisse les identifier dans le cadre de ses fantaisies ; en plus d'annoncer les modes, Esteban Daza indique par une phrase écrite avant chaque œuvre l'emplacement précis sur l'instrument d'une note de la gamme guidonienne, tandis que Luys de Narvaez ajoute de surcroît les clefs d'*ut* (*cesolfaut*) et de *fa* (*fefaut*) aux lignes de la tablature représentant les cordes sur lesquelles se trouvent, respectivement, les notes *csolfaut* et *Ffaut*. Diego Pisador, quant à lui, ajoute systématiquement par le même expédient

---

[66] VACCARO (Jean-Michel), « Le concert des voix et des instruments à la Renaissance, bilan et perspectives », *Actes du XXXIVe colloque international d'études humanistes, Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, 1-11 juillet 1991, études réunies et présentées par Jean-Michel Vaccaro*, Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1995, p. 700.

[67] « (...) *conviene para tañer con limpieza, tener conoscimiento de los punctos o trastes, que son los mas convenientes a la mano yzquierda : de manera que el tocarles en differentes trastes, o cuerdas, no sea ocasión de dexar la consonancia antes de[l] tiempo.* » FUENLLANA (Miguel de*), Orphenica lyra*, Seville : Martin de Montesdoca, 1554. *Del tañer con limpieza*, fol. Viv.

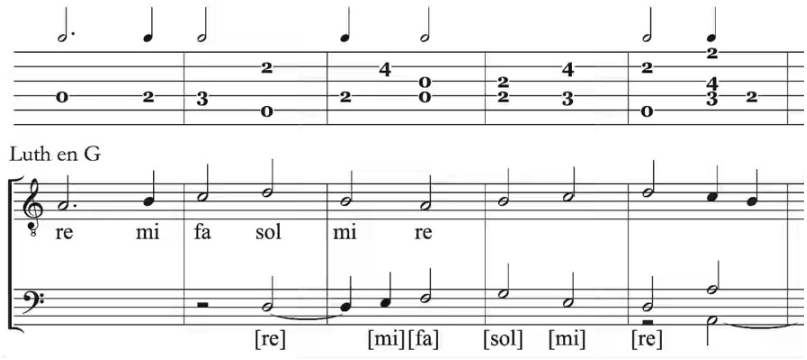
[68] « (...) *poca necessidad avra de dezir aqui, como en musica ay ocho tonos, y como fenecen en quatro signos, pues esto es notorio ya a todos.* » « (...) il est peu nécessaire de dire ici qu'en musique il y a huit modes, et comment ils se terminent en quatre signes, car cela est chose notoire connue de tout un chacun. », *id.*, liv. 1, fol. 6v.

une clef d'*ut* et, dans ses compositions *sobre passos remedados*, demande que les motifs mélodiques obstinés soient chantés : les signes les concernant apparaissent alors colorés en rouge, accompagnés des syllabes de solmisation appropriées.

ill. I.35 : *Fantasia sobre Re mi fa sol mi re (Diego Pisador, 1552)* [n° 11][69]



ex. I.8 : *Fantasia sobre Re mi fa sol mi re (Diego Pisador, 1552)* [n° 11] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 5*



Dans l'extrait facsimilé présenté ci-dessus, la clef d'*ut* placée sur la troisième ligne indique que dans le cadre de cette *fantasia* la note *csolfaut* se trouve sur la troisième corde de l'instrument, et l'inscription « *Es la clave de cesolfaut en la tercera en tercero traste* » vient préciser son emplacement, à savoir, à la hauteur de la troisième frette. En fonction de cette première désignation, les cordes à vide se voient attribuer, de la plus aiguë à la plus grave, les notes *gsolreut*, *dlasolre*, *alamire*, *Ffaut*, *Cfaut* et *Gut*. Les syllabes « *re mi fa sol mi re* », qui correspondent ici au motif mélodique obstiné sur lequel se base la composition, font leur première apparition dès la première mesure, placées en dessous des chiffres de couleur rouge. Le fait que la syllabe *re* corresponde à la note *alamire*, jouée ici sur la troisième corde à vide, caractérise l'hexacorde dur. Le motif mélodique obstiné intervient à nouveau dans la seconde partie de la deuxième mesure lors de l'entrée de la deuxième voix, qui

[69] La numérotation de cette fantaisie suit celle proposée dans GRIFFITHS (John), *The vihuela fantasia* (...), *op. cit.*

imite la première à l'intervalle de quinte inférieure. Dans le contexte de cette transposition à une tessiture plus grave, la syllabe *re* correspond à la note *Dsolre*, ce qui caractérise l'hexacorde naturel. Même si dans cette deuxième apparition du motif mélodique obstiné Pisador ne le signale pas par l'intermédiaire des syllabes de solmisation lui correspondant (la même séquence *re mi fa sol mi re*), le recours au système guidonien comme fondement de son raisonnement musical n'en demeure pas moins évident.

Ward suggère, en se basant sur certains écrits, que par l'intermédiaire de la tablature de luth et vihuela « le parfait amateur peut jouer la musique la plus complexe sans la comprendre d'aucun point de vue technique ; la capacité de lire des tablatures se substitue à la connaissance théorique. »[70] Cette idée est corroborée par Robert Judd, qui, suite à une étude approfondie des textes publiés au XVIe siècle, particulièrement ceux de Henestrosa et de Bermudo, remarque dans cette littérature une différence dans l'utilisation pédagogique de la notation mesurée en portées musicales et des tablatures : celles-ci seraient « plus rudimentaires et destinées aux [musiciens] incultes ou débutants, tandis que les *mensural formats* sont pour ceux ayant au moins une certaine connaissance de la théorie musicale, habituellement désignée comme "connaissance de la main guidonienne" ».[71] Il conclut que les meilleurs claviéristes pouvaient se servir d'un large éventail de systèmes de notation, alors qu'à la même époque les volumes publiés en tablature espagnole étaient essentiellement destinés aux musiciens amateurs, qui à travers ce format pouvaient avoir accès à un large répertoire de musique de bonne qualité sans avoir à acquérir des notions théoriques souvent perçues comme laborieuses et rébarbatives. Nonobstant la vraisemblance de cette proposition, les écrits de ces auteurs s'avèrent ambigus, et leurs propos peuvent être nuancés. En effet, Henestrosa laisse entendre que sa tablature peut permettre à quiconque d'écourter le temps employé dans l'apprentissage de la musique, mais en même temps consacre une grande partie de la préface de son livre à l'explication du solfège et du système de notation rythmique alors habituellement employé, détaillant notamment l'agencement des consonances et dissonances dans une composition polyphonique et les processus de changement d'hexacorde dans la solmisation.[72] Par

---

[70] « (...) *the utter amateur can perform the most intricate music without, in any technical sense, understanding it ; the ability to read tablature is a substitute for theoretical knowledge.* » WARD (John), *The Vihuela de mano* (...), *op. cit.*, p. 65. Cité dans JUDD (Robert), *The use of notational formats* (...), *op. cit.*, p. 17.

[71] « (...) *more rudimentary and intended for uneducated or novices, whereas mensural formats are for those with at least some acquaintance with music theory, usually expressed as "knowledge of the Guidonian hand".* » *id.*, p 10.

[72] « *Aun que por ser cosa nueva esta cifra,* (...) *no dexo de temer que la gran facilidad que tiene, sera causa, para que los mejores musicos la calumnien y tengan en poco, porque como ellos gastaron tanto tiempo, y passaron tanto trabajo en alcançar lo que saben, y vean que por esta via, se ataja mucho camino* (...) » « Bien que ce chiffrage soit une nouveauté, (...) je ne puis éviter de craindre que la grande facilité qu'il comporte sera la cause de ce que les meilleurs musiciens le calomnient et le mésestiment, parce que alors qu'ils ont employé tant de temps, et ont tant travaillé pour acquérir ce qu'ils savent, ils

ailleurs, la suite du titre de son ouvrage, « Livre (...) dans lequel on enseigne brièvement à chanter le plain-chant [la solmisation] et le chant mesuré [le système de notation rythmique], ainsi que quelques règles de contrepoint », semble indiquer que la seule connaissance des mécanismes du système de notation qu'il propose ne suffisent pas à la bonne intelligence et exécution de la musique qu'il prétend transmettre.[73] Henestrosa signale d'ailleurs que les règles de contrepoint qu'il présente servent « à ce que l'on sache quelles consonances l'on peut jouer sur l'instrument, et comment fuir [traiter] les dissonances, et reconnaître si une œuvre est ou non mal chiffrée [mal notée sur la tablature]. »[74] Hernando de Cabeçon aussi semble accorder de l'importance à la maîtrise des aspects théoriques de la musique, quand il avertit son lecteur que « Pour la compréhension et l'utilisation du chiffrage [du système de notation] de ce livre, on tient pour acquis que celui qui veut jouer ses œuvres au clavier, à la harpe ou à la vihuela, sait chanter et connaît très bien et de mémoire les signes de la musique [les notes du système guidonien], représentés dans ce chiffrage [système de notation] par les sept premiers signes numéraux, qui correspondent aux sept premières lettres [signes musicaux], de cette manière, 1. *Fefaut*, 2. *Gesolreut*, 3. *Alamire*, 4. *Befabemi*, 5. *Cesolfaut*, 6. *Desolre*, 7. *Elami*. »[75]

À son tour, Bermudo affirme qu'au moyen des tablatures un instrumentiste pourrait, sans autre forme de connaissance, donner à entendre la musique, et que l'étude du contrepoint ne serait pas nécessaire pour y arriver puisque la seule connaissance des figures rythmiques du système de notation métrique y suffirait.[76] Toutefois, il conseille en même temps aux musiciens novices de prendre des leçons avec un maître, censé vérifier non seulement la justesse rythmique de leurs

---

constateront que par cette voie l'on s'épargne beaucoup de chemin (...) » VENEGAS DE HENESTROSA (Luys), *Libro de cifra nueva*, *op. cit.*, *Al lector*, n. p.

[73] « (...) *en el qual se enseña brevemente cantar canto llano, y canto de organo, y algunos avisos para contrapunto* »

[74] « *Para que uno sepa las consonancias que puede tocar en el instrumento, y como há de huyr las discordancias, y conocer si esta uma obra de cifra errada, o no.* » *id.*, liv. 1, fol. 3r.

[75] « *Para inteligencia y uso de la cifra deste libro se ha de presuponer que el que quisiera poner las obras de él en Tecla, Harpa o Vihuela, ha de saber cantar y tener muy conocidos y en la memoria, los signos de la musica, significados en esta cifra, por las siete primeras letras de guarismo que corresponden a las siete letras de los signos, en esta manera, uno Fefaut, 2. Gesolreut, 3. Alamire, 4. Befabemi, 5. Cesolfaut, 6. Desolre, 7. Elami.* » CABEÇON (Antonio de), *Obras de musica* (...), *op. cit.*, *Declaracion de la cifra que en este libro se usa*, n. p.

[76] « *Algunos dizen ser menester contrapunto para que uno pueda alcançar a ser buen tañedor. Al que de mi libro se huviere de aprovechar, le suplico, que no lo deprienda para este effecto.* » « Certains disent qu'il est nécessaire [d'étudier le] contrepoint pour devenir un bon instrumentiste. Je prie à celui qui se servira de mon livre qu'il ne l'apprenne pas à cet effect. » BERMUDO (Juan), Declaracion (...), *op. cit.*, liv. 4, fol 60r. « *Si un maestro que enseña a tañer, tiene discipulos, que no saben cantar : por cifras les puede enseñar.* » « Si un maître qui enseigne à jouer [d'un instrument] a des disciples qui ne savent pas chanter [qui ne connaissent pas la théorie musicale], il peut leur apprendre au moyen des chiffres [des tablatures]. » *id.*, fol. 83r. Cité dans JUDD (Robert), *The use of notational formats* (...), *op. cit.*, p. 31-32.

exécutions, mais aussi si ses disciples « (...) jouent [suivent] toutes les voix [de la trame polyphonique]. »[77] Robert Judd relève cette contradiction et résume bien la question, arguant que « théoriquement un musicien pouvait exécuter la musique comme s'il était un professionnel compétent dans la mesure où il interprétait la notation avec précision. [Mais] dans la pratique, sans nul doute, cette démarche n'était pas toujours couronnée de succès (...) »[78] Bermudo s'emploie à minimiser l'importance du solfège et du contrepoint, mais affirme parallèlement que la seule maîtrise mécanique des instruments ne garantit pas l'accès au meilleur de la production musicale de l'époque. Il préconise alors l'étude de son propre ouvrage, dont le but ultime serait d'enseigner la mise en tablature d'œuvres écrites en notation mesurée.[79] Concrètement, Bermudo est conscient que l'entendement de la chose composée est incontournable pour que cette opération soit menée à bien, et prétend que ses livres en donnent les outils indispensables sous la forme d'un aperçu général de la théorie musicale de son temps. Selon lui, tous les musiciens doivent apprendre à adapter eux-mêmes la musique à leurs instruments, car celle adaptée et mise à disposition par d'autres n'est généralement pas de bonne qualité, et ce à tel point qu'il déclare que dépenser avec l'achat de tablatures équivaut à perdre de l'argent.[80] Comme le remarque Judd, Bermudo se contredit en décriant d'une part la solmisation, dont l'étude ne serait selon lui pas nécessaire dans la formation d'un instrumentiste, et en exaltant d'autre part les qualités de ceux qui connaissent le

---

[77] « (...) *si verdaderamente tañen todas las bozes.* » BERMUDO (Juan), *Declaracion* (...), *op. cit.*, liv. 4, fol. 60v.

[78] « *Theoretically, a performer could sound if he were a competent professional as long as the musical notation was performed accurately. In practice, no doubt, this was not allways successful* (...) » JUDD (Robert), *The use of notational formats* (...), *op. cit.*, p. 362.

[79] « *El fin ultimado que en mis libros pretendo : es, que entendiendo los tañedores los instrumentos : sepan cifrar, o poner canto de organo en ellos.* » « Le but auquel j'aspire avec mes livres est que connaissant les instruments [à travers la connaissance des instruments] les musiciens sachent mettre en tablature de la musique et la jouer sur eux [les instruments]. » BERMUDO (Juan), *Declaracion* (...), *op. cit.*, 1er prologue, n. p.

[80] « *Ningun tañedor puede gozar dela excelente musica deste tiempo : sino sabe entender los instrumentos, y poner la en ellos. Communmente los que dan cifras vendidas, o graciosas : no es la mejor Musica que saben. La que ellos tienen por buena : reservan para si. Algunas delas cifras que yo he visto : no merecen nombre de Musica. El tañedor que sabe poner las manos en el organo, vihuela, y en los otros instrumentos : entienda estos libros, y cifre buena musica, y cognoscera en breve tiempo la utilidad y provecho que le viene* (...). *Persuadido esto, que si los principiantes tañedores tuviessen el oydo hecho a la Musica del tiempo : ternian por dineros perdidos los que dan por cifras* (...). » « Aucun musicien ne peut profiter de l'excellente musique de cette époque s'il ne connaît pas les instruments et ne sait la jouer sur eux. D'ordinaire ceux qui vendent des tablatures, ou les donnent gratuitement, ne le font pas avec la meilleur musique qu'ils connaissent. Celle qu'ils considèrent bonne, ils se la réservent. Certaines tablatures que j'ai vues ne méritent pas d'âtre appelées musique. Que le musicien qui sait poser les mains sur l'orgue, la vihuela et d'autres instruments étudie ces livres, et mette en tablature de la bonne musique, et il verra en peu de temps l'utilité et le bénéfice qu'il en tirera. (...) Je suis persuadé que si les musiciens novices avaient l'oreille habituée à la musique actuelle, ils considéreraient perdu l'argent dépensé dans l'achat de tablatures (...) » *ibid.* Cité dans JUDD (Robert), *The use of notational formats* (...), *op. cit.*, p. 23.

solfège et savent chanter.[81] Somme toute, Bermudo semble ne pas avoir bonne opinion de ceux qui se limitent à observer l'aspect mécanique de la tablature sans posséder les fondements de la théorie musicale, qu'il considère « semblables à ceux qui lisent le latin et ne le comprennent pas. »[82] Dans cette perspective, il exhorte les jeunes musiciens à mettre en tablature les œuvres des meilleurs compositeurs et à les jouer assidûment et avec soin, pronostiquant que « (...) quand le disciple (...) se délectera dans la compréhension du monocorde et de la composition de la musique, il prendra goût au contrepoint et a toute la beauté de la composition, et ne se contentera plus d'être un bon exécutant, mais [voudra devenir] plutôt un musicien accompli par l'exercice et le goût de la musique. »[83]

La mise en tablature

La démarche de *mise en tablature* à laquelle se réfèrent Bermudo et ses contemporains consiste avant tout en la transcription de la musique contrapuntique, généralement composée pour les voix et présentée à l'origine en livrets séparés ou en mode *choirbook*, dans un format condensant et alignant verticalement l'ensemble de ses lignes mélodiques dans un espace relativement réduit.[84] Elle favorise non seulement l'exécution instrumentale de la musique mais aussi l'étude des techniques de contrepoint, puisque le lecteur, étant en mesure de contempler simultanément toutes les voix d'une composition, peut accéder plus rapidement à leurs interactions mélodiques et harmoniques. Telle utilisation est attestée par un manuscrit daté du XVIIe siècle conservé à la Bibliotèque Nationale de France, qui présente une traduction en français des *Istitutioni Harmoniche* de Gioseffo

---

[81] « *Bermudo approached the playing of the keyboard from the perspective of singing and composing. The imagery of the singer is frequently used in his writing, and vocal techniques are clearly a major factor in understanding how to play musically at the keyboard, yet he also declared that thorough knowledge of solmization and vocal technique is not essential to the keyboard player.* » JUDD (Robert), *The use of notational formats* (...), *op. cit.*, p. 25-26.

[82] « *Los que tañen organos, y no saben qual es tono, semitono mayor, o menor, y otras subtilezas que en el monachordio ay, y en este libro se tractan semejantes son a los que leen latin, y no lo entendien.* » « Ceux qui jouent de l'orgue et ne savent pas lequel est [reconnaître les] ton[s], le[s] semiton[s] majeur[s] ou mineur[s], et autres subtilités qui existent sur le monocorde et qui sont traitées dans ce livre, ressemblent à ceux qui lisent le latin et ne le comprennent pas. » BERMUDO (Juan), *Declaracion* (...), *op. cit.*, liv. 4, fol. 60v. Cité dans JUDD (Robert), *id.*, p. 32.

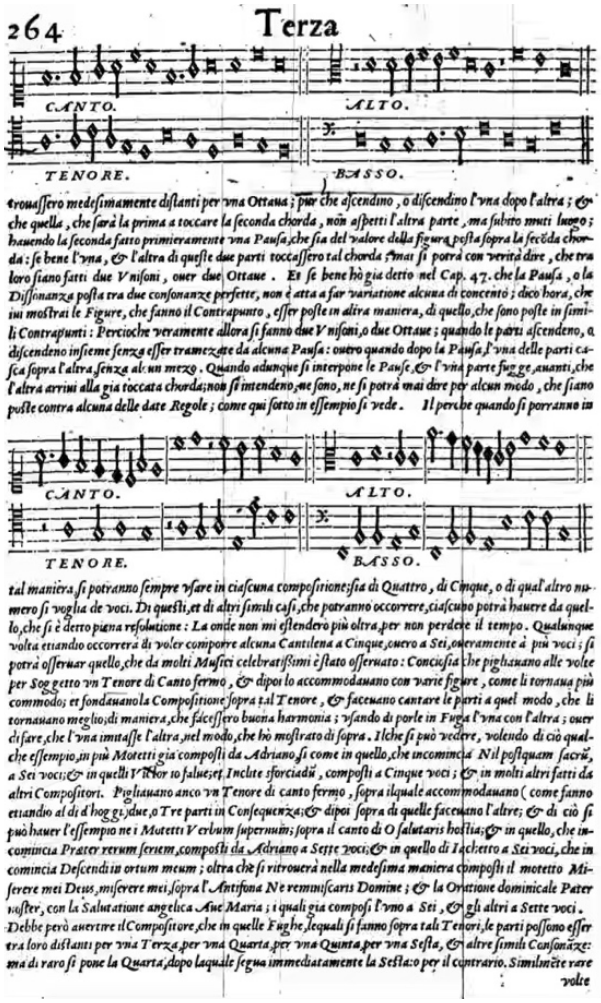
[83] « (...) *quando el discipulo* (...) *guste entendiendo el monachordio, y la composicion de la Musica : se afficionara al contrapunto : y a todo primor de composicion, y no se contentara en ser buen tañedor : sino consumado musico con el exercicio y gusto de la Musica.* » BERMUDO (Juan), Declaracion (...), *ibid.*

[84] Cette caractéristique de la notation en tablature est évoquée par le titre d'une série de recueils de chansons édités en version instrumentale : ATTAIGNANT (Pierre), *25 chansons musicales reduictes en la tabulature des Orgues, Espinettes, Manicordions et telz semblables instrumentz musicaulx*, Paris, 1530.

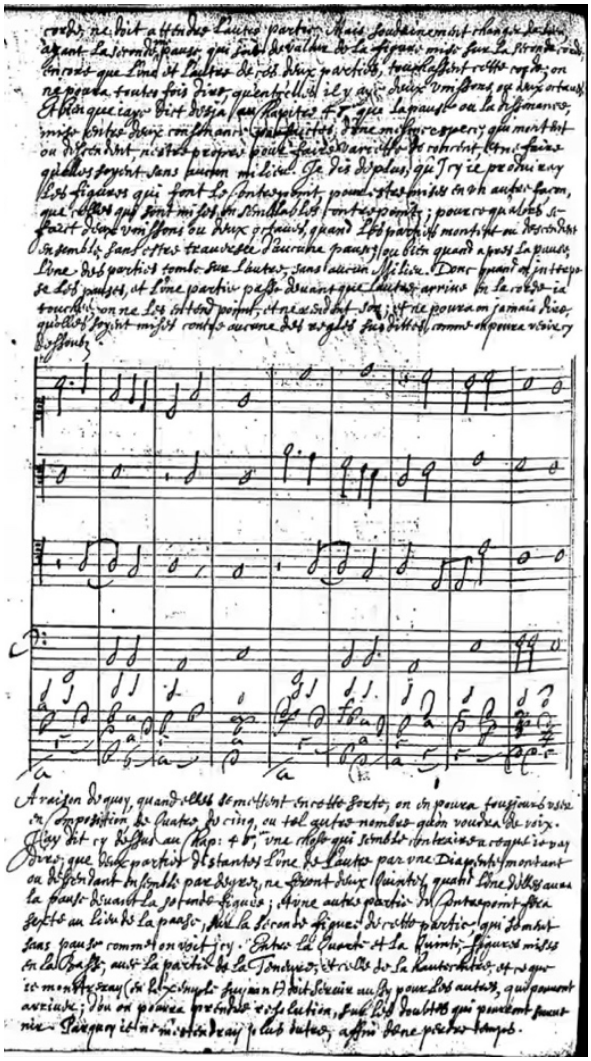
Zarlino où la plupart des exemples musicaux intègrent une *réduction* en tablature de luth.[85] Les facsimilés ci-après illustrent cet agencement : à gauche, l'exemple original issu de la première édition de l'ouvrage de Zarlino, où les quatre voix sont notées en parties séparées et présentées en format *choirbook* ; et à droite la version de Jehan Lefort, où elles apparaissent disposées dans deux formats condensés, à savoir mises en partition et en tablature de luth.

ill. I.36 : *Exemple de composition à quatre voix (Gioseffo Zarlino, 1558) notée en format choirbook dans sa première parution, puis en tablature de luth par Jehan Lefort (XVIIe siècle)*

ZARLINO (Gioseffo), *Le Istitutioni Harmoniche*, p. 264



MS 19101, p. 388



[85] LEFORT (Jehan), *Quatre livres ou parties des Institutions harmoniques, composées par maistre Joseph Zarlin, (...) traduitte d'italien en françois par maistre Jehan Lefort, musicien, où sont adjoustez les exemples pour le luth, par le traducteur*, Manuscrit n. d. conservé à Paris à la Bibliothèque Nationale de France sous la cote Français 19101.

Dans une approche originale de la question de l'utilisation des tablatures et de la notation mesurée sur portées musicales autrefois, Griffiths s'oppose à une schématisation dichotomique et propose le concept de *bilinguisme musical* : « À l'époque où la tablature a été développée, la musique n'était pas écrite en partition. Elle était écrite en parties individuelles, aussi bien en format *choirbook* qu'en livrets séparés. En revanche, la notation de la musique en tablature a permis à ce que toutes les parties d'une œuvre musicale soient mises ensemble d'une manière qu'aucun autre système de notation pouvait faire. En plus, elle [la musique notée en tablature] pouvait être exécutée sur un seul instrument, avec toutes ses parties jouées simultanément. (...) Jusqu'à ce que la production de partitions avec de la notation sur portées musicales devienne usuelle au cœur du XVIIe siècle, les musiciens devraient être bilingues, lisant des parties séparées en notation mesurée [la notation dite *blanche* alors en usage] et des partitions [l'ensemble des voix d'une trame polyphonique disposées les unes au-dessus des autres] en tablature. »[86]

Au XVIe siècle, la pratique de mise en tablature est fortement recommandée à ceux qui veulent apprendre l'art du contrepoint, et fait souvent figure de passage obligé pour ceux qui prétendent exceller dans l'improvisation de *fantasias*. Fuenllana conseille à « (…)tout un chacun qui voudra vraiment apprendre la musique, de toujours étudier et mettre en tablature des œuvres composées [écrites], car c'est de là que l'on tire le véritable fruit [obtient les meilleurs résultats]. Et si les fantaisies que je mets dans ce livre ont un certain air de composition [sont bien achevées], j'avoue que cela se doit à l'étude et à la mise en tablature de beaucoup d'œuvres d'excellents auteurs. »[87] Le même conseille est donné par Bermudo, qui exhorte vihuelistes et organistes à ne pas composer ses propres fantaisies avant d'avoir étudié et mis en tablature beaucoup de bonnes compositions. [88] Il met en garde ceux qui s'aventurent à composer ses propres œuvres avant de maîtriser les

---

[86] « *At the time tablature developed, music was not written in score. It was written as individual parts, either in choirbook format, or in separate part books. In contrast, music written in tablature allowed the musical "whole" to be put together in a way that no other notation could. In addition, it could be played on a single instrument, playing all the parts at once.* (...) *Until the writing of scores in staff notation became common well into the seventeenth century, musicians had to be bilingual: reading part music in mensural notation and scores in tablature.* » GRIFFITHS (John), « Turning the tables (...) », *op. cit.*, p. 5.

[87] « (...) *qualquiera que quisiere aprender la musica de veras, siempre se exercite en estudiar, y poner obras compuestas, pues dellas se saca el verdadero fructo. Y si algun olor de compostura tuvieren las fantasias que en este libro pongo, confiesso ser la causa el aver visto y puesto muchas obras de excellentes authores.* » FUENLLANA (Miguel), *Orphenica lyra*, *op. cit.*, liv. 1, fol. 5v.

[88] « *El aviso que do a los tañedores de vihuela es bueno para los de organo. Digo, que no tañessen fantesia hasta que supiessen muchas obras: y despues sacarian fantasia.* » « Le conseille que je donne aux joueurs de vihuela est bon [aussi] pour ceux [les joueurs] d'orgue. Je dis, qu'ils ne jouent pas de fantaisie (qu'ils n'improvisent] avant de savoir [avoir étudié] beaucoup d'œuvres ; et [seulement] après ils [pourraient] extraire [concevoir] des fantasias. BERMUDO (Juan), *Declaracion* (...), *op. cit.*, liv. 4, fol. 60v. Cité dans JUDD (Robert), *The use of notational formats* (...), p. 26.

techniques du contrepoint imitatif, suggerant spécialement aux vihuelistes de commencer par des *villancicos* homorythmiques à deux et trois voix, et de traiter ensuite des œuvres de plus en plus complexes jusqu'à atteindre un niveaux de maîtrise suffisant pour aborder la musique des célèbres polyphonistes Cristobal de Morales, Josquin des Près et Nicolas Gombert.[89] Bermudo est rejoint par Sancta Maria, qui conseille aux jeunes instrumentistes de « s'exercer à mettre en partition quelques œuvres faciles de bons auteurs, et après avoir suffisamment maîtrisé ces pièces faciles, de mettre en partition d'autres plus difficiles. (...) Après être devenu habile en toutes ces choses, de commencer à improviser du contrepoint sur quelques belles mélodies. »[90]

Minamino rappelle que « À la Renaissance, l'émulation était la théorie de base pour l'apprentissage des sciences et de la musique. La mise en tablature de grandes quantités de musique vocale était essentielle au programme pédagogique des luthistes du XVIe siècle. Ils apprenaient la musique en transcrivant des messes, des motets, des madrigaux, des chansons, etc. L'arrangeur débutant acquérait l'habileté de transcrire en étudiant les mises en tablature des luthistes confirmés. »[91] Au XVIe siècle, la maîtrise des techniques de composition contrapuntique passe donc par l'analyse d'œuvres de musiciens renommés, qui se trouvent plus facilement accessibles à travers la tablature. Mais il ne s'agit pas d'une lecture mécanique de ce qui est noté : cette étude comporte une démarche active sur le plan intellectuel, concrétisée dans la transcription de la musique écrite. Celle-ci doit être transposée d'un système de notation à un autre, et cet exercice requiert de son exécutant la compréhension de l'objet à transposer. Autrement dit, une action critique du lecteur envers le texte musical est indispensable.

L'opération de mise en tablature fonctionne aussi dans le sens inverse, tel que le suggère Hernando de Cabeçon quand il déclare que les *menestriles*, musiciens pourtant habitués, en principe, à la

---

[89] « *Mucho yerran los tañedores, que començando a tañer : quieren salir con su fantesia. Aunque supiesse contrapunto (sino fuesse tan bueno como el de los sobredichos musicos) no avian de tañer tan presto fantesia : por no tomar mal ayre.* » « Ils s'égarent beaucoup, les musicien qui, commençant à joeur, veulent [de suite] inventer leurs propres *fantasias*. Même s'ils maîtrisaient le contrepoint, sans être aussi bons que les susnommés musiciens [Juan Vazquez, Baltasar Telles, Morale, Josquin et Gombert] devraient pas se mettre aussi rapidement [précocement] à improviser des fantasias, pour ne pas acquérir des défauts. » BERMUDO (Juan), *Declaracion* (...), *op. cit.*,., liv. 4, fol. 99v.

[90] « *exercitarse en poner algunas obras faciles, que sean de buenos auctores, y despues que estuviere algo diestro en estas faciles, ponga otras mas dificiles.* (...) *Despues que estuviere diestro en todas estas cosas, procure començar a tañer fantasia a concierto, sobre algunos passos que sean de solfa graciosa.* » SANCTA MARIA (Thomas de), *Arte de tañer Fantasia* (...), *op. cit.,* liv. 2, fol. 121v.

[91] « *During the Renaissance, emulation was the basis theory for learning sciences as well as music. Intabulating large quantities of vocal music was essential to the pedagogical program of sixteenth-century lutenists. They learned music by enciphering masses, motets, madrigals, chansons, etc. The beginning intabulator acquired the skill of enciphering by studying the intabulations of established lutenists.* » MINAMINO (Hiroyuki), *Sixteenth-Century Lute Treatises with Emphasis on Process and Techniques of Intabulation*, thèse de doctorat, University of Chicago, 1988, p. 30-31.

notation mesurée sur portées musicales, peuvent aussi profiter de son ouvrage en y trouvant l'art de la variation et de la diminution pratiquée autrefois avec maestria par son père Antonio « dans beaucoup de motets, chansons et faux-bourdons qu'ils jouent, qu'ils pourront facilement transcrire de ce système de chiffrage [celui de son recueil *Obras de musica*] en notation mesurée. »[92] En somme, une fois l'œuvre musicale comprise et maîtrisée, elle peut être mise par écrit dans le système jugé le plus convenable par le musicien, pour être sauvegardée, transmise, étudiée ou exécutée, vocalement ou à l'aide d'un instrument. En conséquence, par exemple, un musicien non-luthiste maîtrisant le code associé à la tablature de luth et vihuela, peut s'approprier la musique ainsi écrite et la donner à entendre à l'aide de son propre instrument, quel qu'il soit. Il devra peut-être faire face à la nécessité de l'arranger pour qu'elle s'adapte au mieux aux caractéristiques idiomatiques de l'instrument sur lequel elle sera exécutée, mais elle lui sera de toute manière accessible par la lecture du document écrit, pourvu qu'il sache effectivement le déchiffrer. L'arrangement devient ainsi une étape nécessaire et incontournable pour le bon déroulement du processus de transition entre des univers instrumentaux distincts.

[92] « (...) *en muchos motetes canciones y fabordones que ellos tañen, que con poca dificultad podran sacar desta cifra en canto de organo.* » CABEÇON (Antonio de), *Obras de musica* (...), *op. cit., Declaracion de la cifra que en este libro se usa*, n. p.

II. Techniques de mise en tablature de luth et vihuela en usage au XVIe siècle

La *mise en tablature*, démarche consistant à noter la musique contrapuntique dans un format favorisant l'exécution d'œuvres composées à plusieurs voix sur un seul instrument polyphonique, est chose courante parmi luthistes et claviéristes au XVIe siècle. Pour Ward il s'agit d'un élément caractéristique de la musique de l'époque : « Un aspect récurrent de la musique du XVIe siècle est l'arrangement d'œuvres conçues pour ensembles [vocaux] en vue de leur exécution sur un instrument soliste. La plupart des recueils, qu'ils soient pour le luth, la guitare [vihuela] ou les instruments à clavier, contiennent plusieurs, sinon un très grand nombre, de mises en tablature de motets, sections de messes, madrigaux et autres genres de musique vocale. »[1] D'après Griffiths, quasiment un tiers du répertoire présent dans les recueils imprimés de musique de vihuela qui nous sont parvenus est constitué de mises en tablature d'œuvres à caractère religieux, initialement composées pour les voix par de prestigieux compositeurs de l'époque. Il souligne d'autre part que la diffusion de la musique notée en tablature la rend accessible à un public plus large, et en même temps révèle les procédés de composition employés avec excellence par les plus grands maîtres, fournissant ainsi un matériel didactique particulièrement utile à l'étude de l'art contrapuntique.[2]

À titre d'exemple, Diego Pisador semble avoir comme principale motivation pour s'adonner à aux mises en tablature leur rôle de diffusion. Ce musicien amateur transcrit pour la vihuela plusieurs œuvres d'illustres compositeurs espagnols et étrangers, y compris des sections de huit messes attribuées à Josquin des Près. Dans la préface de son recueil publié en 1552, Pisador aborde le répertoire qu'il contient et évoque la réputation du système de notation en tablature, tenu pour

[1] « *A familiar aspect of 16th-century music is the arrangement of ensemble works for performance on a solo instrument. Most collections, whether for lute or guitar or keyboard, contain some, if not a great many, intabulations of motets, Mass sactions, madrigals, and other vocal music.* » WARD (John), « The use of borrowed material (...) », *op. cit.* p. 88.

[2] « (...) *nearly one-third of the music contained in the printed vihuela books was originally composed for liturgical use and is a clear reflection of the intellectual and artistic leadership in music that came from church musicians as well as an indication of broader pathways of dissemination. Outside the church, religious music adapted for the vihuela was a pastime and a didactic tool for learning about the music of leading composers, and intabulations served to transmit this music more widely than would otherwise have been possible.* » « (...) près d'un tiers de la musique contenue dans les livres de vihuela imprimés a été composée à l'origine pour un usage liturgique, ce qui est une claire manifestation de l'autorité intellectuel et artistique des musiciens d'église en matière de musique, ainsi qu'une indication [que ces livres constituaient] des voies de diffusion plus importantes. En dehors de l'église, la musique religieuse adaptée à la vihuela était un passe-temps et un outil didactique pour l'étude de la musique des principaux compositeurs, et les mises en tablature ont servi à transmettre cette musique plus largement que cela n'aurait été possible autrement. » GRIFFITHS (John), « Hidalgo, merchant, poet, priest : the vihuela in the urban soundscape », dans : *Early music*, n° 37/3, 2009, p. 358.

facile d'accès et susceptible d'exempter quiconque de l'acquisition préalable de connaissances musicales, expliquant que son ouvrage est conçu « de manière que quelqu'un comprenant seulement le fonctionnement de la tablature, sans [avoir recours à] aucun autre *maître*, peut commencer à jouer et devenir un musicien accompli (...) dans ces six livres sont mises des choses claires [faciles], moyennes [de difficulté modérée] et difficiles (...) de manière que [celui qui voudra s'en servir] trouvera *villancicos castellanos*, *villanescas*, vieux *romances*, chansons, motets de grands auteurs, *fantasias* (...) [et aussi] deux livres dans lesquels se trouvent huit messes de Josquin ».[3]

De nombreuses transcriptions de ce genre ont vu le jour au XVIe siècle, réalisées non seulement par les vihuelistes espagnols mais aussi par des éditeurs et luthistes établis un peu partout en Europe. Griffiths chiffre à environ trois cents le nombre de livres de tablature de luth publiés dans cette période particulière où l'imprimerie musicale a connu un grand essor, et spécule sur l'effet qu'une telle diffusion a pu produire au sein de la couche bourgeoise de la société de l'époque, qui pouvait finalement accéder facilement à un vaste répertoire musical de grande qualité.[4]

Tandis que Diego Pisador souligne son souhait de faire circuler le répertoire polyphonique, son contemporain Miguel de Fuenllana confirme le rôle didactique joué par de telles transcriptions dans la préface de son recueil, qui en contient un certain nombre : « Dans la troisième [partie] se trouvent des motets à cinq et à six voix, musique tout à fait excellente par sa composition et consonance, dont pourront profiter de la grandeur ceux qui sont studieux et sages (...) Dans la cinquième partie se trouvent *strambotes* [des chansons], des madrigaux, des sonets (...) *villanescas* et *villancicos* à trois et à quatre [voix], musique certainement digne d'être étudiée car profitable non seulement pour le jeu

---

[3] « *De manera que uno con solo entender el arte de la cifra sin otro maestro alguno pueda començar a tañer y ser musico acabado* (...) *en estos seys libros estan puestas cosas claras medianas y dificultosas* (...), *y assi hallara villancicos castellanos, villanescas, Romances viejos, canciones, Motetes de grandes autores, Fantasias* (...) *dos libros, en los quales se contienen ocho missas de Jusquin* » PISADOR (Diego), *Libro de musica de vihuela*, Salamanca, 1552, fol. Aii. Cité dans GRIFFITHS (John), « Printing the art of Orpheus : Vihuela Tablatures in Sixteeth-Century Spain », dans : *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, éd. Iain Fenlon et Tess Knighton, Kassel : Reichenberger, 2006, p. 183.

[4] « *It is probably no accident that the invention of tablature coincided with the emergence of music printing, and authors and publishers were quick to exploit the enormous social potential : some three hundred tablature books were issued during the sixteenth century. For the first time, high quality music was within reach of the bourgeoisie: a broad sector of society with limited musical experience gained easy access to art music in an easily intelligible format.* » « Ce n'est sans doute pas un hasard si l'invention de la tablature a coïncidé avec l'apparition de l'imprimerie musicale, et les auteurs et éditeurs n'ont pas tardé à en exploiter son énorme potentiel social : quelque trois cents livres de tablature ont été publiés au cours du XVIe siècle. Pour la première fois, de la musique de grande qualité était à la portée de la bourgeoisie : un large secteur de la société ayant une expérience musicale limitée a gagné un accès facile à la musique savante dans un format aisément compréhensible. » GRIFFITHS (John), « Juan Bermudo, Self-instruction, and the Amateur Instrumentalist », dans : *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, éd. Russell Murray Jr., Susan Weiss and Cynthia Cyrus, Bloomington : Indiana University Press, 2010, p. 129.

[l'exercice du jeu] élégant et gracieux, mais aussi pour l'acquisition des véritables procédés de composition (...) »[5]

Au-delà de ces deux fonctions déclarées des transcriptions, Griffiths remarque l'intérêt porté aux mises en tablature par les compositeurs eux-mêmes, qui vraisemblablement s'en servaient comme un outil pratique leur permettant d'entendre sur un seul et unique instrument l'intégralité de la trame polyphonique de leurs propres œuvres en cours de composition. Il cite comme exemple plausible l'éminent compositeur espagnol Francisco Guerrero, qui jouait de la vihuela.[6] Pareillement, le célèbre polyphoniste italien Giovanni Pierluigi da Palestrina s'aidait d'un luth pour contrôler ses compositions, comme en témoigne une lettre adressée en 1578 au duc de Mantoue Guglielmo Gonzaga par son messager Annibale Capello : « M. Giou. da Palestrina (...) a commencé a composer sur le luth le Kyrie et le Gloria de la première messe et me les a fait écouter (...) dès que son état fragile lui permettra [Palestrina était alors malade], il développera avec tout son zèle tout ce qu'il a élaboré avec le luth. »[7]

Bien que souvent conformes aux textes originaux, les mises en tablature peuvent aussi être porteuses de modifications, parfois légères et quasiment imperceptibles et parfois plus profondes et remarquables, voire même perturbatrices de la structure formelle des œuvres transcrites. Entre ces extrêmes, les degrés de fidélité aux modèles sont variables. Par exemple, dans les courts extraits d'arrangements pour luth d'une chanson de Claudin de Sermisy présentés ci-après, tous deux figurant dans un recueil publié par Pierre Phalèse en 1547, on peut observer des différences considérables d'ornementation qui, pour autant, n'altèrent en rien la structure de la composition, les deux versions étant d'ailleurs superposables.

---

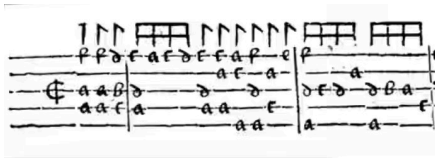
[5] « *En la tercera se ponen motetes de a cinco y de a seys bozes, musica de muy excellente compostura y consonancia, podran gozar de su grandeza los que fueren grandes en el estudio y saber* (...) *En la quinta parte se contienen Strambotes, madrigales, Sonetos* (...) *villanescas, y villancicos a tres y a quatro, musica por cierto digna de todo estudio, pues no solo aprovecha para el tañer galano y de buen ayre, pero aun tambien para adquirir el verdadero artificio de la compostura* (...) » FUENLLANA (Miguel), *Orphenica lyra*, *op. cit.*, liv. 1, fol. 5v.

[6] « (...) *the vihuela was part of the polyphonist's toolkit. Not only was vihuela tablature the most effective means of writing polyphony in score, it was also a way of hearing how newly written music sounded. It is probable that this is one of the reasons why composers such as Francisco Guerrero played the vihuela* (...) » « (...) la vihuela faisait partie de la panoplie du polyphoniste. La tablature de vihuela était non seulement le moyen le plus efficace de noter de la polyphonie en partition, mais elle permettait également d'entendre la musique nouvellement écrite. C'est probablement une des raisons pour lesquelles des compositeurs tels que Francisco Guerrero jouaient de la vihuela (...) » GRIFFITHS (John), *Hidalgo, merchant* (...), *op. cit.*, p. 358.

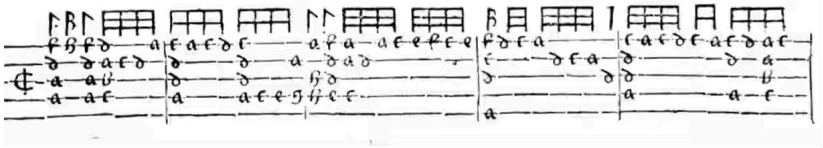
[7] « *M. Giou. da Palestrina* (...) *ha cominciato a porre sul liuto lo Chirie et la Gloria della prima messa et me le ha fatte sentire* (...) *quando prima della debolezza gli sara permesso spiegará ciò ch'ha fatto col liuto con tutto il suo studio.* » Extrait présenté dans STRUNK (Oliver), « Guglielmo Gonzaga and Palestrina's Missa Dominicalis », dans : *The Musical Quarterly*, vol. 33/2, 1947, p. 232. Cité dans : MINAMINO (Hiroyuki), *Sixteenth-Century Lute Treatises* (...), *op. cit.*, p. 38-39.

ill. II.1 : *Tant que vivray (Claudine de Sermisy, 1547)*

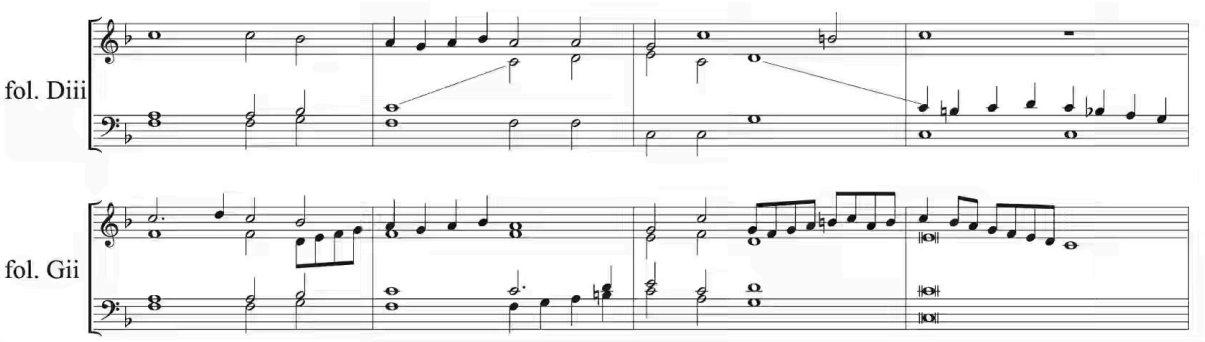
fol. Diii



fol. Gii



ex. II.1 : *Tant que vivray (Claudine de Sermisy, 1547) – Proposition de transcription en portée musicale, mesures 1 à 4*



Luth en G

Ward fait état de dix transcriptions du madrigal *O s'io potessi donna* du compositeur flamand Jacquet de Berchem, ainsi que de dix autres de *Se pur ti guardo* de l'italien Baldassare Donato, parues dans des recueils de musique de luth ou de vihuela entre 1546 et 1577 (d'autres versions de ces madrigaux ont également été recensées, transcrites pour des instruments à clavier) : il souligne que certaines œuvres « étaient arrangées de nombreuses fois, prolongeant leur popularité initiale pour devenir des classiques de la littérature instrumentale. »[8] Une telle variété de versions d'un même titre suggère que la mise en tablature, en dehors de son rôle didactique ou purement fonctionnel de permettre l'exécution instrumentale de compositions polyphoniques vocales réputées, offre en plus un espace à l'expression artistique des auteurs de ces transcriptions.

Pujol s'interroge sur la relation de l'arrangeur à son instrument et au répertoire qu'il manipule : « ou bien la musique résulte des ressources instrumentales obéissant à la pensée du musicien ; ou bien, tout au contraire, c'est l'intelligence et la sensibilité de celui-ci qui restent soumises aux possibilités

[8] « (...) were arranged many times, surviving their initial popularity to become classics of the instrumental literature. » WARD (John), « The use of borrowed material (...) », *op. cit.*, p. 89.

organiques de l'instrument. »[9] Sampedro estime que « chacun des vihuelistes avait sa manière de considérer le répertoire et, de ce fait, de le traiter lorsqu'ils effectuaient sa transformation »[10] ; tandis que Heartz semble être d'avis que les caractéristiques physiques des instruments s'imposent, puisqu'il déclare, suite à une étude sur les différences stylistiques existant entre les musiques spécialement publiées pour le luth, pour les instruments à clavier et pour des ensembles, que « il apparaît clairement (...) que les limites et les possibilités des trois genres instrumentaux sont différentes, et ce fait lui-même doit à la longue entraîner une certaine différenciation dans la musique. »[11] Il met en avant des concordances de versions de plusieurs pièces de danse (essentiellement pavanes, gaillardes et basses-danses) identifiées dans quatre recueils publiés par Pierre Attaingnant autour de 1530, démontrant que l'écriture diffère beaucoup selon l'instrument auquel la musique se destine, étant en général continuellement ornée pour le clavier et très simplifié pour le luth.[12] De son côté, Nelson constate, à propos des arrangements pour les instruments à clavier, que les rudiments de la pratique de mise en tablature décrits par Juan Bermudo « n'étaient qu'une ouverture vers un monde dans lequel des éléments d'ornementation et variation propres aux langage instrumental transformaient [traduisaient] la musique [polyphonique vocale] en des termes plus idiomatiques relativement aux compositions pour clavier. »[13] Cela s'accorde avec l'idée exprimée par Vaccaro, au sujet de la mise en tablature de luth et de vihuela, selon laquelle « L'arrangement instrumental est justement le lieu privilégié, à cette époque, où s'élabore un nouveau type polyphonique, propre à l'instrument, dans lequel des groupes accordiques denses viennent s'opposer a des passages linéaires, où les voix intermédiaires perdent peu à peu leur

[9] PUJOL (Emilio), « Les ressources instrumentales et leur rôle dans la musique pour vihuela et pour guitare au XVIe siècle et au XVIIe », dans : *La musique instrumentale de la Renaissance*, éd. Jean Jacquot, Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1955, p. 205.

[10] « (...) que cada uno de los vihuelistas tenía su forma de considerar el repertorio y, por lo tanto, de tratarlo cuando procedían a la transformación del mismo. » SAMPEDRO (Marcos), « Estudio y recreación de una intabulación glosada para vihuela según la práctica del siglo XVI », dans : *Nassarre - Revista Aragonesa de Musicologia*, n° 33, 2017, p. 40.

[11] HEARTZ (Daniel), « Les styles instrumentaux de la Renaissance », dans : *La musique instrumentale de la Renaissance*, éd. Jean Jacquot, Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1955, p 65.

[12] *id.*, p 76.

[13] « (...) *were just an opening into a world in which idiomatic glosado patterning shaped the music into more idiomatic expressions of keyboard composition.* » NELSON (Bernadette), « Bermudo's Masters and models of excellence for keyboard players in sixteeth-century Spain », dans : *Revista de Musicologia*, n° 39/1, 2016, p. 108.

continuité de pur jeu de hauteurs pour acquérir des fonctions – capitales dans le style du luth – d'accentuation rythmique, de variation d'intensité et de timbre. »[14]

D'un autre point de vue, Willits remarque que les modifications introduites par les luthistes et vihuelistes lors de la réalisation d'une transcription peuvent être d'ordre tantôt idiomatique (difficilement contournables, motivées par les caractéristiques physiques de l'instrument), tantôt musicale (délibérées, le plus souvent ornementales), et qu'elles peuvent aussi varier selon la nature de l'œuvre mise en tablature. Il démontre notamment que les vihuelistes Luys de Narvaez et Miguel de Fuenllana tendent à agir différemment lorsqu'ils se trouvent face à une œuvre à caractère plus homorythmique (ou le texte de la version vocale joue un rôle prépondérant) ou plus contrapuntique (où prédomine contrepoint imitatif). En effet, le premier de ces deux genres apparaît plus orné, même lorsque l'objectif est de restituer le plus fidèlement possible l'œuvre originale.[15] En dernière analyse, l'altération en principe *délibérée* du matériau musical semble parfois devenir *nécessaire*, afin que le résultat obtenu par la transcription de l'œuvre soit plus conforme au rendu du texte musical original, sur le plan de l'effet sonore qu'elle peut produire ou évoquer.

Les techniques de mise en tablature de luth et vihuela en usage au XVIe siècle sont multiples. Minamino en donne une liste généreuse, basée essentiellement sur les trois principaux ouvrages parus à l'époque traitant spécialement ce sujet, écrits par Vincenzo Galilei, Bartolomeo Lieto Panhormitano et Adrien Le Roy, mais aussi sur les écrits de Sebastian Virdung, Martin Agricola, Hans Gerle, et Emanuel Adriaenssen.[16] Il précise que « La publication d'un traité entièrement consacré aux techniques de mise en tablature de luth était un phénomène rare au XVIe siècle. (...) La culture du secret des luthistes, qui les préservait de faire connaître à d'autres leurs techniques de mise en tablature, a peut-être joué un rôle important dans l'obstruction à la publication de

[14] VACCARO (Jean-Michel), « À propos de deux éditions critiques de l'œuvre de Francesco da Milano : Méthodologie de la transcription des tablatures de luth et d'interprétation métrique de la musique du milieu du XVIe siècle », *Revue de Musicologie*, n° 58/2, 1972, p. 181.

[15] WILLITS (William), *Borrowing in the Music and culture of the Vihuela : A Case Study on the Intabulation*, thèse de master, University of Cincinnati, 1994.

[16] GALILEI (Vincenzo), *Fronimo*, *op. cit.* ; LIETO PANHORMITANO (Bartolomeo), *Dialogo quarto* (...), *op. cit.* ; LE ROY (Adrien), *A brief and plaine Instruction to set all Musicke of eight divers tunes in Tableture for the Lute*, Londres : James Howbothome, 1574. GERLE (Hans), *Musica und Tabulatur*, Nuremberg : Hieronymus Formschneider, 1546. AGRICOLA (Martin), *Musica Instrumentalis deudsch*, Wittenberg : Georg Rhaw, 1529 ; VIRDUNG (Sebastian), *Musica getutscht*, *op. cit.* ; ADRIAENSSEN (Emanuel), *Novum Pratum Musicum*, Anvers : Pierre Phalèse et Jean Bellère, 1592.

nombreux manuels. »[17] Pour lui, chacun de ces trois ouvrages majeurs s'adresse à un public en particulier : « Le manuel de Bartolomeo Lieto Panhormitano est spécialement arrangé de sorte que même quelqu'un sans aucune instruction musicale peut essayer de mettre en tablature la musique vocale. Les réquisits de Le Roy à l'intention des utilisateurs de son traité sont un peu plus avancés. L'arrangeur doit posséder un minimum de connaissances en matière de théorie musicale et de système de notation en tablature, ainsi que des techniques de jeu. (...) Lui [Galilei] s'attend à ce que l'arrangeur pour qui il écrit soit un musicien hautement qualifié ; il exigeait que le luthiste ne soit pas un simple joueur de son instrument, mais aussi un bon chanteur, un contrapuntiste accompli, un musicien et un théoricien. »[18]

Quant aux altérations que chaque procédé d'arrangement peut occasionner, Minamino fait une distinction entre les changements uniquement rythmiques et ceux qui touchent les interactions contrapuntiques des voix, signalant au passage que Vincenzo Galilei met son lecteur en garde contre les dangers de ces derniers.[19] Parmi ces techniques d'arrangement, certaines apparaissent plus fréquemment que d'autres dans les mises en tablature des recueils de luth et vihuela parus au XVIe siècle.

[17] « *Publishing a treatise entirely devoted to technique of lute intabulation was a rare phenomenon in the sixteeth century.* (...) *The lutenists' secretiveness guarding against letting others know their techniques of intabulation may have played an important role in preventing the publication of many tutors.* » MINAMINO (Hiroyuki), *Sixteenth-Century Lute Treatises* (...), *op. cit.*, p. 27.

[18] « *Bartolomeo Lieto Panhormitano's tutor is specifically laid out so that even the musically illiterates may try enciphering vocal music. Le Roy's demands for the users of his treatise are a little more advanced. The intabulator must posses a minimum knowledge of music theory and tablature as well as playing technique.* (...) *He expects the intabulator for whom he writes to be a competent musician ; he demanded that a lutenist should not be a mere player of his chosen instrument but also a good singer, a masterful contrapuntist, a musician and a theoretician.* » *id.*, p. 30.

[19] « *Vincenzo Galilei's opposition to changing the original counterpoint comes from the fact that it may create parallel fifths or octaves.* » « L'opposition de Vincenzo aux changements du contrepoint d'origine vient du fait qu'ils peuvent occasionner des quintes et des octaves parallèlles. » *id.*, p. 95.

Fractionnement, répétition et diminution d'une valeur rythmique trop longue

Les instruments à cordes pincées comme le luth et la vihuela produisent des sons d'une durée relativement courte. Contrairement au tuyau d'un orgue, qui peut vibrer de manière uniforme aussi longtemps qu'il est traversé par l'air, une corde pincée vibre avec une intensité qui s'amenuise progressivement jusqu'à l'extinction totale du son qu'elle produit. Pujol explique que « La réalisation sur la vihuela des œuvres vocales polyphoniques, bien que leur registre fût entièrement compris dans celui de l'instrument, ne pouvait pas toujours être assurée dans les différentes valeurs de chaque partie, à cause de la nature organique de chaque instrument. » Et il considère que « L'archictecture de la musique instrumentale de cette période, bâtie sur les données peu flexibles du contrepoint, ne pouvait trouver qu'une réalisation en partie illusoire sur les instruments à cordes pincées. En fait, ces instruments ne font que la suggérer par les premières vibrations de chaque note ou de chaque accord. »[20]

Cette caractéristique organologique engendre donc pour ces instruments l'impossibilité de faire entendre les notes les plus longues d'une composition musicale pendant toute la durée indiquée par leurs figures rythmiques, ce qui pose problème notamment lorsqu'il s'agit de reproduire une œuvre composée à l'origine pour les voix, puisque celles-ci peuvent émettre et effectivement soutenir un son pendant une durée relativement longue. Pour pallier cette difficulté, luthistes et vihuelistes ont adopté une pratique consistant à fractionner les notes ayant une durée trop longue et à les rejouer, de manière à donner une illusion de prolongement de leur résonance pour un temps aussi long que nécessaire. Ainsi, lorsqu'une œuvre vocale composée dans une métrique binaire est mise en tablature, une note dont la durée originale est exprimée par une figure rythmique de brève se trouve le plus souvent transformée en deux semi-brèves. Cette pratique obéit aux recommandations trouvées dans certains textes de l'époque, qui de manière générale désignent la semi-brève comme étant la plus longue figure rythmique pouvant être soutenue par un luth.

Pour donner à l'auditeur une impression de prolongement de la durée d'une note, la technique des diminutions est aussi largement utilisée. Elles permettent l'effacement de la sensation de vide sonore pouvant être ressentie lorsqu'une note est abandonnée prématurement, ou pendant un long moment d'inactivité.

Le fractionnement d'une note accompagnée de sa répétition peut être également employé dans des situations où l'instrumentiste n'arriverait pas à concilier le prolongement sonore d'une ou plusieurs

[20] PUJOL (Emilio), « Les ressources instrumentales (...) », *op. cit.*, p. 208-209.

notes de durées relativement longues, avec les mouvements de notes de durées relativement courtes effectués par une ou plusieurs autres voix. Ce problème est aussi identifié par Pujol, qui déclare à ce sujet que « souvent l'obstacle ne peut être contourné à cause de l'incompatibilité créée par le sens polyphonique vocal de la musique et la disposition des cordes et des barres [des frettes] sur l'instrument. »[21] Cela concorde avec l'avis de Minamino, qui précise, au sujet d'un exemple musical présent dans l'ouvrage de Bartolomeo Lieto, que « Un examen attentif de sa tablature à quatre voix révèle que la valeur rythmique [la durée] de certaines notes ne peut pas être maintenue pour des raisons liées à des conflits dans le chiffrage (...) ou à cause de l'impossibilité physique de presser les notes [de garder la pression exercée par les doigts sur les cordes de l'instrument]. »[22] En effet, la mise en place d'un geste digital capable de restituer sur un seul instrument la complexité rythmique d'une trame polyphonique constitue la plus grande difficulté à laquelle sont confrontés les joueurs de luth et de vihuela. Cette difficulté est, bien évidemment, directement proportionnelle au nombre de voix de la musique à exécuter.

Allègement d'une trame polyphonique trop dense

La réalisation de textures polyphoniques à quatre voix constitue une des difficultés majeures auxquelles peuvent être confrontés les joueurs de luth et de vihuela. Les caractéristiques physiques de ces instruments et leur fonctionnement ne permettent pas une grande indépendance des éléments d'une composition, car le moindre mouvement mélodique d'une voix requiert une action mécanique pouvant avoir des répercussions sur le maintient et la progression des autres voix. Dans ce contexte, il est possible que dans une trame à quatre voix un mouvement mélodique simultané de plusieurs voix ne soit pas réalisable sur l'instrument tel qu'il apparaît sur l'œuvre originale, rendant nécessaire une adaptation qui peut aller jusqu'à la suppression d'une des voix de la composition. Cette astuce est préconisée par Hernando de Cabeçon dans la préface du volume qu'il publie en 1578 contenant la musique de son père Antonio : « Ceux qui voudront se servir de ce livre à la vihuela, doivent savoir qu'ils trouveront quelques fois deux voix qui cheminent en faisant des diminutions, [et qu'à ce moment-là] ils doivent abandonner celle leur semblant moins

[21] PUJOL (Emilio), « Les ressources instrumentales (...) »,*op. cit.*, p. 210.

[22] « *A close examination of his four-voice tablature reveals that the rythmic value of some notes cannot be retained either because of the conflicting enciphering* (...) *or because of the physical impossibility of stopping the notes* (...) » MINAMINO (Hiroyuki), *Sixteenth-Century Lute Treatises* (...), *op. cit.*, p. 43.

pertinente, et de cette manière ils pourront jouer facilement tout ce qui est chiffré dans ce livre, et encore plus ceux qui ont l'habitude de jouer sur la vihuela à sept chœurs. »[23]

Raccourcissement d'un ambitus trop large

L'utilisation d'une vihuela à sept chœurs permet notamment d'élargir l'ambitus couvert par l'instrument. L'adaptation de l'ambitus des œuvres vocales au luth ou à la vihuela est un défi majeur auquel font face les arrangeurs, qui se voient souvent contraints de transposer à l'octave une note (souvent de la voix de basse dans les cadences), ou même l'intégralité d'un passage, tel que le suggère Adrien Le Roy : « Un passage entier peut être transposé à l'octave supérieure ou inférieure. »[24]

Cet expédient permet aussi de résoudre des problèmes techniques liés à l'exécution instrumentale. Le raccourcissement de l'ambitus d'une œuvre n'est certainement pas le seul critère conduisant à son utilisation.

Système de transposition des hauteurs musicales sur la vihuela

La conception de l'accord des instruments ayant pour fondement des hauteurs théoriques est peut-être le principal aspect qu'un musicien doit maîtriser pour mener à bien la mise en tablature d'une œuvre polyphonique sur le luth ou la vihuela. Il est décrit de manière détaillée par Juan Bermudo dans le quatrième livre de son célèbre ouvrage *Declaración de Instrumentos Musicales*.

Ce traité a fait l'objet de nombreuses études musicologiques, y compris certaines consacrées exclusivement à sa partie dédiée à la vihuela, dont le sujet, comme le remarque Freis, n'est finalement pas « la technique d'exécution instrumentale, mais la manière de transcrire la musique polyphonique en tablature pour l'instrument. »[25] En effet, Bermudo s'attaque à la question épineuse

---

[23] « *Los que quisieren aprovecharse deste libro en la vihuela, tengan quenta que toparan algunas vezes dos vozes que van glosando, han de dexar la una, que menos al caso les paresciere, y ansi se podran tañer con facilidad todo lo que en este libro va cifrado, y mas los que acostumbran tañer en vihuela de siete ordenes.* » CABEÇON (Antonio de), *Obras de música* (...), *op. cit.*, fol. C5v.

[24] « *An entire passage may be transposed an octave higher or lower.* » LE ROY (Adrien), *A brief and plaine Instruction* (...), *op. cit.*, fol. 4. Cité dans MINAMINO (Hiroyuki), *Sixteenth-Century Lute Treatises* (...), *op. cit.*, p. 94.

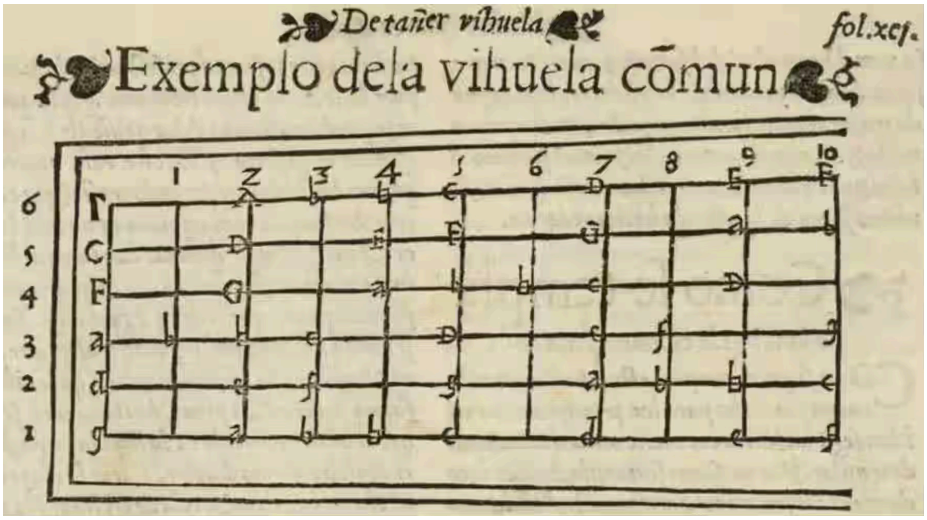
[25] « (...) *the subject of his vihuela treatise is not the performance practice of the instrument, but how to intabulate polyphony for it.* » FREIS (Wolfgang), « Perfecting the perfect instrument : Fray Juan Bermudo on the tuning and temperament of the vihuela de mano », dans : *Early music*, n° 23/3, 1995, p. 424.

de l'adaptation de l'ambitus d'une œuvre polyphonique à celui de la vihuela, qui consiste, tout compte fait, à décider de l'emplacement des notes sur le manche de l'instrument.

Le premier pas du processus, c'est l'identification des cordes de l'instrument selon le système de hauteurs relatives guidonien, sur lequel se base la théorie musicale du XVIe siècle. Il est important de souligner qu'il n'existe pas de hauteur sonore absolue à l'époque, ce que des textes concernant le choix et le placement des cordes sur les instruments attestent sans équivoque (puisque aucune valeur liée aux caractéristiques physiques des cordes, à savoir leur calibre, leur densité ou leur tension, n'est jamais fournie). Comme le rappelle Ward, « la traduction des noms de l'hexacorde en notes précises est une fiction, parce que *Gamut* et *Are* ne représentent pas des notes exactes mais des points dans un système théorique, et deuxièmement parce que ces mêmes luthistes du XVIe siècle, quand ils se donnent la peine d'expliquer, conseillent au débutant d'accorder son instrument selon les possibilités matérielles de celui-ci. »[26] Dans ce contexte, ce qui compte est donc le rapport des hauteurs sonores produites par les différentes cordes d'un instrument, déterminé selon un schéma prédéfini. Ainsi, le schéma d'accord de la vihuela ordinaire à six chœurs, celui permettant l'exécution de la plupart du répertoire, prévoit une séquence d'intervalles de 4te, 4te, 3^{ce} majeure, 4te et 4te, allant de la corde la plus grave jusqu'à la plus aiguë (ou vice-versa). De cette manière, tel que le détaille Bermudo, si la sixième corde (la plus grave) se voit attribuer la note *Γut*, la sixième prend la valeur de *Cfaut*, la quatrième *Ffaut*, la troisième *alamire*, la deuxième *dlasolre* et la première *gsolreut*. Si l'on appelle la sixième corde autrement, toutes les autres cordes doivent être renommées en fonction de cette nouvelle désignation. Les emplacements des autres notes sur le manche de l'instrument sont évidemment désignés selon le même critère, sachant que deux emplacements voisins, correspondant à l'espace compris entre deux frettes, produisent des hauteurs sonores distantes d'un demi-ton. L'illustration ci-après affiche l'accord d'une vihuela à 6 chœurs dont la sixième corde est nommée *Γut*, avec une représentation du manche de l'instrument où des lettres sont écrites aux endroits correspondant aux notes qu'elles représentent (les lettres désignant les notes associées aux cordes devant être jouées à vide sont placées sur l'extrémité gauche, en dehors du dessin représentant le manche).

[26] WARD (John), « Le problème des hauteurs dans la musique pour luth et vihuela au XVIe siècle », dans : *Le luth et sa musique*, éd. Jean Jacquot, Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1958, p 171.

ill. II.2 : *Exemplo de la vihuela conmun (Juan Bermudo, 1555)*



Les cordes étant nommées, la méthode proposée par Bermudo prévoit que l'arrangeur commence par mettre en partition l'œuvre qu'il souhaite transcrire, c'est-à-dire, qu'il écrive toutes les notes de la composition sur des portées musicales (une portée par voix) en prenant le soin de les aligner verticalement selon leurs durées. Cette mise en partition préalable de la musique est une étape recommandée aux débutants, car d'après Bermudo les musiciens confirmés sont capables de travailler directement à partir de publications en parties séparées.

Le pas suivant est de faire correspondre les notes de la partition aux emplacements sur le manche de l'instrument à l'aide d'un modèle comme celui présenté ci-après, et de les noter sur la tablature. Espinosa explique que « Une fois que l'on a trouvé la première note de l'œuvre vocale originale sur la vihuela dessinée, il devrait être assez facile de continuer avec le restant du modèle vocal, hormis le fait que parfois le musicien est confronté à de la musique notée dans une hauteur qui se trouve en dehors de l'ambitus de la vihuela tel qu'il a été conçu. La transposition devient alors nécessaire. »[27] À ce moment-là, deux possibilités s'offrent à l'arrangeur : « Les joueurs de vihuela plus diligents se comportent d'une de ces deux manières face à cette situation : soit ils changent la musique pour l'instrument, soit ils changent l'instrument pour la musique. »[28]

---

[27] « *Once one has found the starting pitch of the vocal original on the drawn vihuela, it should be fairly easy to proceed with the rest of the polyphonic vocal model, except that sometimes the player is faced with music that is notated at a pitch level that falls outside the range of the vihuela as its tuning was conceived. Transposition then becomes necessary.* » ESPINOSA (Dawn Astrid), « Juan Bermudo "On Playing the Vihuela" ("De tañer vihuela") from Declaración de instrumentos musicales (Osuna, 1555) », dans : *Journal of the Luth Society of America*, n° 28-29, 1995-1996, p. x.

[28] « *Los curiosos tañedores de vihuela en una de dos maneras se han en esta materia. O mudan la música para el instrumento : o mudan el instrumento para la música.* » BERMUDO (Juan), *Declaracion* (...), *op. cit.*, liv. 4, fol 90v.

La première solution consiste à transposer l'œuvre, faisant en sorte qu'elle s'adapte à l'ambitus de l'instrument. Le vihueliste garde les appellations habituelles des cordes de son instrument, et monte ou descend la hauteur de la musique, selon qu'elle s'était avérée trop grave ou trop aiguë pour son schéma d'accord. Dans la seconde solution, préférée par Bermudo, le musicien change les appellations des cordes de l'instrument, pour que l'ambitus théorique de son instrument puisse contenir l'œuvre. Griffiths résume très clairement ces deux démarches : « Si, en commençant à réaliser une mise en tablature, le vihueliste habitué à l'accord théorique d'une vihuela en G s'aperçoit que l'œuvre ne tiendra pas confortablement sur son instrument, il a l'option soit de transposer la musique, soit d'imaginer que la vihuela est accordé autrement. La préférence de Bermudo est d'imaginer un autre accord de la vihuela plutôt que de transposer la musique. »[29]

Il convient de noter que dans les deux situations les hauteurs absolues des notes produites par l'instrument ne sont pas altérées. Par contre, lorsque le musicien opte pour la première solution la transposition de la musique est effective, puisque les notes sont jouées sur d'autres cordes et emplacements de l'instrument, produisant un rendu sonore plus grave ou plus aigu selon les cas. L'emploi de la deuxième solution, au contraire, n'engendre qu'une transposition théorique : la transformation subie par l'instrument est fictive : puisque tout le problème est réduit à la simple adaptation d'une nomenclature. Les modèles d'accord utilisables présentés par Bermudo sont sept, pour des instruments dont la lettre correspondant à la sixième corde serait *G*, *A*, *B*, *C*, *D*, *E* ou *F*, chacun correspondant à un dessin schématique que Bermudo appelle les « vihuelas imaginaires ». Le principal critère que le vihueliste doit observer pour en choisir un qui conviendra à la transcription qu'il souhaite réaliser est l'attribution de la note la plus grave de l'œuvre originale à la corde la plus grave de l'instrument, ce qui garantit l'adéquation de l'ambitus de la composition à celui de l'instrument.

L'utilisation de la transposition théorique requiert une certaine uniformité de la division de l'octave, puisque le système prévoit que tous les modèles de *vihuelas imaginaires* sont utilisables. Bermudo considère alors longuement la question du positionnement des frettes sur le manche de l'instrument, suggérant en fin de compte une disposition qui se rapproche du système du tempérament égal, où les différences entre les douze demi-tons qui composent l'octave sont atténuées autant que possible. La faculté de pouvoir accueillir la musique polyphonique sur toute son étendue, confère à la vihuela

[29] « *If in starting to make an intabulation, the vihuelist accustomed to thinking on vihuela común in G, realising that a work will not fit comfortably on his instrument, has the option of transposing the music or imagining the vihuela to be tuned to different notes. Bermudo's preference is to imagine the vihuela in a different tuning rather than to transpose the music* (...) » GRIFFITHS (John), *Tañer vihuela según Juan Bermudo*, Zaragoza : Institución Fernando el Católico, 2003, p. xii-xiii.

le titre d'*instrument parfait* et permet que les virtuoses explorent l'ensemble de ses ressources en matière de timbre et de tessiture. Le fait que l'arrangeur puisse avoir le choix de l'emplacement où faire exécuter la musique sur l'instrument rend possible l'adaptation d'un plus grand nombre de procédés de composition polyphonique, y compris des passages à trois et à quatre voix qui seraient difficilement envisageables dans un système moins flexible.

III. Procédés de composition

Le principal objet de l'ouvrage de Sancta Maria, la *fantaisia* elle-même, est difficile à cerner. D'après Slim, le mot vient d'un terme grec associé, dans un lexique gréco-latin de la fin du XVIe siècle, au latin *imaginatio*, duquel dérive le français *imagination*.[1] Il cite un extrait de la préface du recueil de Luys Milán qui corrobore l'idée que le terme *fantaisia* désigne une œuvre originale, fruit de l'inspiration personnelle de son auteur, et réitère cette idée avec un dire de Diego Ortiz, pour qui « La fantaisie ne peut pas être montrée [illustrée], parce que chaque bon instrumentiste la réalise selon sa propre volonté, son expertise et son expérience ».[2] Slim situe les débuts de l'utilisation du mot en rapport à l'art musical autour de l'an 1500, où, dans une lettre envoyée à Ercole d'Este, alors duc de Ferrare, *fantasia* semble faire référence à un certain motif mélodique sur lequel est composé un motet.[3] Suivant les pas de Slim, Butler confirme cet usage en démontrant que *fantasiae* se rapporte effectivement, dans certains textes théoriques de l'époque, à des courts fragments contrapuntiques originaux pouvant être utilisés dans l'élaboration de compositions plus complexes et étendues qui, ultérieurement, finissent par avoir la même appellation.[4]

Les caractéristiques des œuvres denommées *fantasia* durant le XVIe siècle sont donc multiples, et l'association de ce terme ou d'un de ses nombreux équivalents à une forme musicale précise n'est guère pertinente, compte tenu de la grande variété de compositions instrumentales qu'ils ont désignées.[5] L'hétérogénéité du répertoire des fantaisies a été démontrée par Meadors suite à

---

[1] SLIM (Harry Colin), *The Keyboard ricercar and fantasia in Italy c. 1500-1550 : with reference to parallel forms in European lute music of the same period*, thèse de doctorat, Harvard University, 1960, p. 401. CRASTONE (Giovanni), *Lexicon Graecolatinum*, Venise : Aldus, 1547.

[2] « (...) *qualquiera obra deste libro* (...) *se intitula fantasia : a respecto que solo procede de la fantasia y industria del auctor que la hizo.* » « (...) n'importe quelle œuvre de ce livre (...) s'appele fantaisie : pour la raison qu'elle n'est issue que de l'imagination et de l'habileté de son auteur. » MILÁN (Luys de), *El Maestro*, Valencia : Francisco Diaz Romano, 1536, fol. B. « *La fantasia non si puo mostrare, che ciascuno buon sonatore la suona di sua testa e di suo studio e uso.* » ORTIZ (Diego), *El primo* [secondo] *libro de Diego Ortiz Tolletano nel qual si tratta delle glose sopra le Cadenze et altre sorte de punti in la musica del violone*, Rome : Valerio et Luis Dorico, 1553, liv. 2, fol. 26r. Cités dans SLIM (Harry Colin), *id.*, p. 401 et 403. Le texte d'Ortiz reporté ici, extrait d'un exemplaire édité en italien conservé à la Bibioteca Nacional de España, diffère de celui présenté par Slim, extrait d'un exemplaire en langue castillane.

[3] « (...) *apparently uses fantasia to refer to the theme of the piece, and not to the work as a whole, which he calls a motet.* » « (...) [l'expéditeur de la lettre] utilise apparemment [le mot] *fantasia* pour faire référence au thème de la pièce, et non à l'œuvre entière, qu'il appelle un motet. » *ibid.*

[4] BUTLER (Gregory), « The Fantasia as Musical Image », dans : *The Musical Quarterly*, n° 60/4, 1974.

[5] Un aperçu de la grande diversité d'œuvres musicales intitulées *fantasia* (ou un autre terme correspondant) tout au long du XVIe siècle se trouve dans FIELD (Christopher), « Fantasia (It., Sp., Ger., Eng.; Eng., Fr., Ger. Fantasie; Fr., Ger. Phantasie; Fr.

l'analyse d'un large échantillon de la musique de luth publiée en Italie dans la seconde moitié du XVIe siècle, composée par de luthistes comptant parmi les plus importants de l'époque : Vincenzo Galilei, Giovanni Paolo Paladino, Johannes Matelart, Giulio Abondante, Giacomo Gorzanis, Giulio Cesare Barbetta, Giovanni Antonio Terzi, Giovanni Battista dalla Gostena et Simone Molinaro.[6] Ward souligne aussi ce polymorphisme, expliquant que « La fantaisie du XVIe siècle – admettant qu'elle puisse être caractérisée de manière sommaire – était une pièce de musique relativement libre, monothématique ou polythématique, plus ou moins polyphonique, à deux voix ou plus, parfois abondamment ornementée, ou une musique aux allures de *toccata*, de longueur très variable, occasionnellement basée sur de la musique empruntée (la parodie) mais le plus souvent nouvellement inventée. » D'après lui, « Exclure n'importe quelle caractéristique de la liste donne à entendre que les compositeurs du XVIe siècle ayant employé les termes *fantasia*, *ricercar* ou *tiento* (ils sont généralement synonymes) l'ont fait négligemment ou par erreur, une présomption indéfendable que l'histoire de la fantaisie désavoue. »[7] Il convient de noter que le terme *tiento* ne se confond pas toujours avec *fantasia* : d'après Jambou, tel est le cas notamment dans les recueils de Miguel de Fuenllana et de Alonso Mudarra, où *tiento* correspond plutôt à des « compositions destinées à éclairer le mode, [qui] précèdent – nécessairement ? – l'exéction de tout autre *obra compuesta o fantasia* afin de neutraliser toute dureté à l'oreille par un trop brusque changement de mode. »[8] De son côté, Griffiths cite la définition proposée par Ward, mais observe qu'il s'agit-là plutôt d'une « admirable description des éléments stylistiques de la fantaisie », qui pour autant

---

fantaisie, fantasye, phantaisie; Eng., Ger. Phantasia; Ger. Fantasey; Eng. Fancie, fancy, fansye, fantasy, fantazia, fantazie, fantazy, phansie, phantasy, phantazia) », dans : *Grove Music Online*, 2001 (consulté en 2019), p. 1-21/34.

[6] « (...) *there are not many general features which characterize the repertoire as a whole.* (...) *the composers whose works are basically imitative differ considerably from one another in technique.* (...) *The pieces range from very short to fairly long, from sparse to dense in texture, from improvisatory to carefully planned.* » « (...) il n'y a pas beaucoup de traits généraux qui caractérisent le répertoire dans son ensemble. (...) les compositeurs dont les œuvres sont essentiellement imitatives diffèrent considérablement les uns des autres en ce qui concerne les techniques [de composition]. (...) Les pièces vont de très courtes à assez longues, de légères à denses en texture, d'apparement improvisées à soigneusement planifiées. » MEADORS (James), *Italian lute fantasias and ricercars printed in the second half of the sixteenth century*, thèse de doctorat, Harvard University, 1984, p. 6-7.

[7] « *The 16th-century fantasia, if it can be characterized in any summary fashion, was a relatively free, monothematic or polythematic, more or less polyphonic, two or more voiced, sometimes highly ornamented or toccata-like music of greatly varying length occasionally based on borrowed music (parody) but more often newly invented.* (...) *To exclude any characteristic from the list is to imply that 16th-century composers who employed the names fantasia, ricercar, or tiento (they are usually synonymous) did so carelessly or in error, a presumption that cannot be sustained and which the history of the fantasia disallows.* » WARD (John), *The Vihuela de mano* (...), *op. cit.*, p. 211-212.

[8] JAMBOU (Louis), *Les origines du tiento*, coll. de la Maison des pays ibériques, n° 10, Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1982, p. 96.

n'arrive pas à la définir.[9] Il déclare alors, résumant la situation, que « Il est impossible de définir la fantaisie en termes de forme, car elle n'a pas d'archetype qui ait été décrit dans une quelconque source contemporaine du répertoire ou qui puisse être déduit du répertoire subsistant. Au mieux, la quête d'une définition adéquate de la fantaisie apporte invariablement une description d'un ensemble de procédés trouvés dans un échantillon de fantaisies. »[10]

Griffiths signale d'ailleurs que non seulement les musicologues, mais également les théoriciens du XVIe siècle, ne parviennent généralement pas à expliquer les mécanismes de construction des œuvres musicales de leur époque, et des fantasies en particulier, et se limitent, eux aussi, à en décrire ses composants, comme si leur organisation formelle était chose évidente et notoire.[11] C'est par exemple le cas de Diego Ortiz, qui après avoir déclaré ne pas être en mesure de présenter un exemple susceptible de servir comme modèle d'une fantaisie, indique l'exercice de certains procédés de contrepoint imitatif comme démarche suffisante pour parvenir à « *sonare di Fantasia* ».[12] Fiorentino explique que « tandis que l'enseignement du plain-chant et de l'écriture polyphonique s'appuyaient sur une tradition relativement normalisée et universellement acceptée, qui se manifeste

---

[9] « *It is an admirable description of the stylistic elements of the fantasia but it stops a long way short of telling us what a fantasia really is.* » GRIFFITHS (John), « Une fantaisie de la Renaissance : an Introduction », dans : *Journal of the Luth Society of America*, n° 23, 1990, p. 4.

[10] « *It is impossible to define the fantasia in terms of a form because it has no archetype that is either described in any source contemporary with the repertory nor that can be derived from the extant repertory. At best, the search for an adequate definition of the fantasia invariably returns to be a description of a set of procedures found in a given set of fantasias.* » *id.*, p. 3.

[11] « *To my knowledge, no single sixteenth-century writer addresses the bigger question of how to combine all the parts into a coherent whole. Perhaps it was considered unnecessary to elucidate such questions simply because the musico-rhetorical relationships that determined the shape of musical structures were widely understood* (...) » « À ma connaissance, aucun écrivain du seizième siècle ne s'occupe de la plus grande question de comment agencer toutes les différentes parties dans un tout cohérent. Peut-être qu'il était considéré inutile d'élucider de telles affaires simplement parce que les relations musicales-rhétoriques qui déterminaient la forme des structures musicales étaient largement connues (...) » GRIFFITHS (John), « Architecture and Rhetoric in Music of the Age of Victoria », dans : *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, éd. Javier Suárez-Pajares et Manuel de Sol, coll. Música Hispana Textos. Estudios, n° 18, Madrid : Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2013, p. 234.

[12] « *Ma ben diró quel che si richieda per sonarla. La fantasia che sonera il Cimbalo sia di conzonanze ben ordinate ove poi entri sonando il Violone con alcuni leggiadri passaggi, e quando el Violone si trattiene in alcune tirate overo archate piane, allhora il Cimbalo gli risponda a proposito, e insieme faccino alcune fughe belle havendo risguardo e rispetto l'un all'altro, come suol haversi nelli Contraponti di consierto : e cosi l'uno conoscera l'altro, e con l'essercitatione commune si scopriranno le molto escellenti e degni secreti che si contengono in questa maniera di sonare di Fantasia* (...) » « Mais je dirai bien ce qu'il faut pour la réaliser. [Que] la fantaisie que jouera le clavecin soit une suite d'accords bien ordonnées [correctement enchaînés], sur laquelle le violone entre avec quelques diminutions légères. Et que quand le violone s'arrête sur une note longue, le clavecin lui réponde alors de manière appropriée, et qu'ils exécutent quelques belles fugues ayant égard et respect l'un envers l'autre, comme celles qui se trouvent souvent dans les compositions polyphoniques : et ainsi l'un connaîtra l'autre, et avec de la pratique en commun ils découvriront les très excellents et bienséants secrets que renferme cette manière de jouer de fantaisie [d'après sa propre imagination et selon sa propre volonté] (...) » ORTIZ (Diego), *El primo libro* (...), *op. cit.*, liv. 2, fol. 26r. Cité dans SLIM (Harry Colin), *The Keyboard ricercar* (...), *op. cit.*, p. 403. Ce texte d'Ortiz diffère de celui reporté par Slim (cf. note n° 2 ci-avant).

dans les traités théoriques, l'enseignement du contrepoint [improvisé] s'appuyait sur des traditions particulières qui se transmettaient oralement » ; et il reporte un extrait d'un document qui détaille les atributions du maître de chapelle de la cathédrale de Burgos au milieu du XVIe siècle, qui s'abstient de donner des directives précises pour l'enseignement de l'improvisation alléguant les « diverses manières de le faire. »[13]

Griffiths regrette particulièrement que Juan Bermudo semble employer une sorte de pédagogie de « l'imitation par absorption », ne donnant pas « de directive directe ou concrète sur comment passer de la mise en tablature à la fantaisie », et considère que dans une étude de Canguilhem sur le traité de Vincenzo Galilei, il apparaît que ce dernier « a une difficulté similaire pour expliquer de manière satisfaisante dans *Fronimo* comment procèdent les instrumentistes amateurs pour faire le pont entre la mise en tablature et la fantaisie. »[14] Canguilhem démontre néanmoins que Vincenzo Galilei est plus méticuleux que Juan Bermudo dans sa démarche pédagogique, étant donné qu'il indique clairement la mise en tablature non seulement comme un moyen à privilégier pour l'apprentissage de bons procédés de composition, mais aussi comme une étape intermédiaire pour la réalisation d'une fantaisie, étape à laquelle peut succéder l'utilisation de l'œuvre transcrite comme support et guide pour ce qui concerne la construction formelle d'une nouvelle composition.[15] Certaines

---

[13] « (...) *la enseñanza del canto llano y del canto de órgano se basaban en una tradición relativamente normalizada y universalmente aceptada, que se refleja en los tratados teóricos, la enseñanza del contrapunto se basaba en tradiciones particulares que se transmitían oralmente.* » « *E como los* (...) *niños estén un poco diestros en el canto de órgano, luego el dicho maestro les ponga en darles lición de contrapunto* (...) *el como se tiene de dar y enseñar no se pone aquí la forma, porque hay diferentes modos dello* (...) » « Et dès que les (...) enfants soient adroits dans l'écriture polyphonique, que le maître leur donne rapidement des leçons de contrepoint [improvisé] (...) on ne détaille pas ici comment l'enseigner, car il y a diverses manières de le faire (...) » FIORENTINO (Giuseppe), « Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado : el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento », dans : *Francisco de Salinas - Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, éd. Amaya García Pérez et Paloma Otaola Gonzáles, Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, p. 156.

[14] « *It seems as though his pedagogy is one of imitation by absorption. He gives no direct, concrete guidance on how to proceed from intabulation to fantasia* (...) *As Philippe Canguilhem has observed, Galilei has a similar difficulty explaining satisfactorily in Fronimo how amateur players built the bridge between intabulation and Fantasia.* » GRIFFITHS (John), « Juan Bermudo, (...) », *op. cit.*, p. 133-134.

[15] « (...) on peut considérer que la mise en tablature joue deux rôles : d'une part, elle permet au luthiste d'apprendre le contrepoint et, d'autre part, elle lui sert à retenir des motifs qu'il pourra utiliser lorsqu'il voudra composer une fantaisie. En tout état de cause, la mise en tablature représente une étape vers la composition d'autre chose. Or, parmi les fantaisies et ricercars qui sont présents dans *Fronimo*, il en est deux qui illustrent peut-être le mieux ce cas de figure. Ce sont les fantaisies que Galilei a composées d'après un modèle vocal, dont la mise en tablature est également présente dans le traité [seulement dans la première édition de l'ouvrage, de 1568]. Ces deux exemples représentent peut-être un échantillon trop faible pour être significatif, si on les compare aux six fantaisies et huit ricercars de 1568 ou aux vingt-six ricercars de 1584, qui sont tous librement composés. Mais il faut souligner que dans la première édition, Galilei insiste sur l'importance qu'il accorde aux fantaisies composées d'après un modele. Lorsque Eumatio interroge Fronimo à propos des chansons françaises, ce dernier lui répond : « *Non ve ne curate adesso di gratia : perch'io ne voglio in breve (à Dio piacendo) dar fuori una scelta di forse cinquanta bellissime, insieme con molte fantasie che ci hò fatte sopra.* »[5] En 1568, c'est le seul endroit où Galilei évoque ses projets éditoriaux futurs (...) et cette phrase montre bien tout l'intérêt que revêt à ses yeux le genre particulier de la fantasia sopra [...]. »

œuvres incluses dans les recueils de musique de vihuela, que Ward appelle *fantaisies parodiques* car elles prennent modèle sur des œuvres vocales, témoignent peut-être de cette démarche.[16]

Compte tenu de la versatilité de la fantaisie sur le plan formel, Griffiths la compare à un *motet instrumental*, « parce que la fantaisie, en raison de toute son amorphie, partage avec le motet le fait d'être un discours musical de forme variable, dont le processus [de création] est lié à une conception dramatique ou réthorique. La fantaisie est analogue au discours textuel avec lequel le motet évolue dans l'espace musical, malgré le caractère abstrait de sa rhétorique, dû à l'absence du texte. »[17] D'après lui, ce caractère flexible est notamment vérifiable dans les fantaisies de vihuela, dont la plupart affiche un style semblable à celui des motets.[18] Murphy exprime des réserves quant à l'utilisation de cette terminologie, qu'il emploie seulement « à défaut d'une meilleure analogie ». Il considère par ailleurs que parmi les univers instrumentaux où s'inscrit le genre de la fantaisie (luth, orgue et ensemble instrumental), c'est justement celui du luth, sans doute à cause des particularités stylistiques de son répertoire, qui « tout en adoptant souvent des procédés imitatifs associés au style vocal, reste le plus éloigné de la reproduction de ce style. »[19] Ward doute aussi du rapprochement de la fantaisie instrumentale et du motet et préfère la considérer comme la *traduction instrumentale du*

« [5]Ne vous en souciez pas pour l'instant, car je veux rapidement en publier (s'il plait à Dieu) un choix d'une cinquantaine parmi les plus belles [chansons françaises], avec de nombreuses fantaisies que j'ai composées d'après elles ». Fro68, p. 54, et Fro84, p. 112. » CANGUILHEM (Philippe), *Fronimo de Vicenzo Galilei*, texte remanié de thèse doctorale, coll. Épitome musical du Centre d'études supérieures de la Renaissance, Paris : Minerve, 2001, p 96.

[16] « *The parody fantasia* » WARD (John), *The Vihuela de mano* (...), *op. cit.*, section III.3.b., p. 227-238. Pour davantage d'informations sur les parodies dans la musique instrumentale, voir WARD (John), « The use of borrowed material (...) », *op. cit.*

[17] « (...) *the fantasia, for all the amorphous quality of its form, does share with the motet the characteristic of being a musical discourse of variable formal shape whose process is linked to a dramatic or rhetorical conception. The fantasia is directly analogous to the textual discourse with which the motet evolves in musical space, although its rhetoric is abstracted by the absence of text.* » GRIFFITHS (John), « Une fantaisie de la Renaissance (...) », *op. cit.*, p. 4.

[18] « *Almost sixty percent of the fantasias are of the imitative polythematic style of the motet* (...) » « Presque soixante pourcent des fantaisies [de vihuela] sont dans le style imitatif et plurithématique du motet (...) » GRIFFITHS (John), « At Court and at Home with the Vihuela de mano : Current Perspectives on the Instrument, its Music and its World », dans : *Journal of the Luth Society of America*, n° 22, 1989, p. 19.

[19] « *Although the term "motet-ricercar" is employed in our discussion, it is only for lack of a better analogy.* (...) *Actually, the structures of imitative instrumental compositions which approach the motet style differ for each idiom : lute, organ and ensemble.* (...) *By motet style we attempt to convey a point of reference : the mid-century imitative vocal compositions characterized by chains of imitative expositions.* (...) *Speaking generally, the lute fantasia, while often adopting imitative factors associated with the vocal style, remains farthest from the reproduction of the vocal style.* » « Si nous employons le terme de "motet-ricercar" dans notre discussion, nous ne le faisons qu'à défaut d'une meilleure analogie. (...) En fait, les structures des compositions instrumentales imitatives qui s'approchent du style du motet diffèrent pour chaque idiome : luth, orgue et ensemble. (...) Par style de motet, nous essayons de fournir un point de référence : les compositions vocales imitatives du milieu du siècle, caractérisées par des chaînes d'expositions imitatives. (...) D'une manière générale, la fantaisie pour luth, tout en adoptant souvent des procédés imitatifs associés au style vocal, reste la plus éloignée de la reproduction de ce style. » MURPHY (Richard), *Fantasia and ricercare in the sixteenth century*, thèse de doctorat, Yale University, 1954, p. 40.

motet, objectant que la fantaisie diffère de la musique vocale en plusieurs aspects.[20] Il attire spécialement l'attention sur la densité plus importante que présente la fantaisie par rapport au motet, du point de vue de la répartition d'évènements musicaux remarquables dans l'espace de temps qu'occupe le déroulement d'une œuvre, précisant que « Là où le motet est expansif (…) la fantaisie doit se restreindre sous peine de se dissiper dans des harmonies stériles. Pour cette raison, tout semble se passer plus rapidement dans la fantaisie que dans le motet ; et, dans un espace de temps comparable, plus d'évènements doivent se produire. De là vient l'activité incessante dans la fantaisie : rien ne gêne l'enchaînement d'idées et leur déploiement ; et les thèmes, pourtant stylistiquement conformes à ceux du motet, sont plus concis, souvent définis plus clairement. »[21]

Griffiths propose par ailleurs un autre point de vue, plus subtil, qui consiste à considérer la fantaisie comme « un processus plutôt que comme une forme », soulignant toutefois que la démarche créative au cœur de ce processus et les procédés dont elle se sert sont concrètement liés, la première opérant dans l'espace stylistique déterminé par ces derniers, le tout soumis aux contraintes physiques et possibilités idiomatiques propres à l'instrument par lequel la fantaisie se réalise.[22] Cette

---

[20] « (...) *the limitations of the motet as an instrumental music are precisely those not found in the fantasia, or as it is often though inaccurately called, the "instrumental motet." In matters of tempo, spacing of voices, variation in texture, exploitation of instrumental timbre, melodic types, etc., the fantasia is essentially different from vocal music.* » « (...) les limitations du motet pris comme musique instrumentale sont précisement celles que la fantaisie, ou tel qu'elle est cependant inexactement appelée, le "motet instrumental", n'a pas. En matière de *tempo*, espacement des voix, variation de textures, exploitation de timbres instrumentaux, caractéristiques mélodiques [des motifs], etc., la fantaisie est essentiellemnt différentente de la musicque vocale. » WARD (John), *The Vihuela de mano* (...), *op. cit.*, p. 222. « *A fantasia by Fuenllana is not an instrumental motet ; rather, it is the result of a translation of the motet style into instrumental terms.* » « Une fantaisie de Fuenllana n'est pas un motet instrumental ; elle est plutôt le résultat d'une traduction du style du motet en termes instrumentaux [propres à la la musique instrumentale]. *id.*, p. 98, cité dans GRIFFITHS (John), « Une fantaisie de la Renaissance (...) », *op. cit.*, p. 4.

[21] « *Where the motet is expansive* (...) *the fantasia must contract if it is not to dissipate itself in aimless harmonies. For this reason, everything seems to happen more quickly in the fantasia than in the motet ; and, within a comparable space of time, more must happen. Hence the incessant activity in the fantasia : nothing impede the sequence of ideas and their working out ; and the themes, though stylistically related to those of the motet, are more concise, often more clearly defined.* » WARD (John), *The Vihuela de mano* (...), *op. cit.*, p. 271-272.

[22] « *Fantasia resists definition because it is essentially a process and not a form : an expansive process of invention within definable stylistic limits.* » « La fantaisie résiste à une définition parce qu'il s'agit essentiellement d'un processus et non d'une forme : une démarche expansive d'invention dans des limites stylistiques définissables. » GRIFFITHS (John), « At Court and at Home (...). », *op. cit.*, p. 17. « (...) *the so-called "problem" of fantasia definition is obviated if one considers fantasia to be a process rather than a form.* (...) *First and foremost, the fantasia is a process of invention achieved by imagination (fantasia), and made through investigation or research (ricerca) of both the resources of the instrument on which it is played and external materials or conceptual stimuli that might be brought to bear on the musical fabric. The variety of outcomes is innumerable : all that definition can achieve is to encircle the boundaries of the stylistic variables used in a given repertory and to describe its central tendencies.* » « (...) le soi-disant "problème" de la définition de la fantaisie est évité si l'on considère la fantaisie comme un processus plutôt que comme une forme. (...) En premier lieu, la fantaisie est une démarche d'invention menée à bien par l'imagination (fantasia), et exécutée à travers l'investigation, ou recherche (ricerca), à la fois des ressources de l'instrument sur lequel elle est jouée et de matériaux externes ou éléments conceptuels qui pourraient être mis à contribution dans la composition de la musique. La variété de résultats possibles est incommensurable : tout ce que la définition peut atteindre est

proposition s'accorde en quelque sorte avec l'avis de Jambou, qui suggère qu'au XVIe siècle la forme ne préexiste pas à la musique, « la forme [est] engendrée par le labeur et les découvertes quotidiennes, (...) la forme qui se crée elle-même, selon les paramètres sonores choisis par le compositeur. (...) la forme instrumentale se façonne jour après jour. »[23] Cependant, rappelant un des aspects les plus marquants qu'il a pu remarquer dans son étude sur les fantaisies de vihuela, Griffiths fait état du « grand nombre d'œuvres qui semblaient être basées sur une architecture formelle pouvant être observée au travers de relations de proportionnalité », et souligne l'incompatibilité de cette constatation avec l'idée de liberté généralement attribuée à la fantaisie instrumentale.[24] Il rappelle une idée de Vaccaro, qui identifie dans les fantaisies de luth d'Albert de Rippe une structure qui se rapproche de celle d'un poème, où les procédés de contrepoint imitatif permettent la mise en place de sections bien délimitées, ponctuées par des cadences, à la manière de vers qui se réunissent pour former des strophes dans une œuvre littéraire.[25] Griffiths élabore une description de la construction formelle de la fantaisie dans de termes semblables, affirmant que « la structure peut être vue comme le résultat d'éléments polyphoniques disposés de manière à former des épisodes, chacun basé généralement sur un seul motif. À l'intérieur de chaque épisode, l'imitation est la principale technique utilisée pour l'exposition thématique. Lorsque le motif a été introduit, l'épisode peut être élargi à l'aide d'une polyphonie libre [non-imitative] ou d'autres procédés (...) conduisant à une cadence (...) qui signe sa conclusion. Les œuvres complexes sont un

---

de cerner les limites des variables stylistiques d'un répertoire donné et de décrire ses tendances centrales. » GRIFFITHS (John), « Une fantaisie de la Renaissance (...) », *op. cit.*, p. 3-4.

[23] « (...) *la forma generada por un quehacer y descubrimiehto cotidiano,* (...) *la forma que se crea a sí misma en función de los parámetros sonoros eligidos por el compositor.* (...) *la forma instrumental se hace a diario.* » JAMBOU (Louis), « Las formas instrumentales en el siglo XVI » dans : *España en la música de Occidente : actas del Congreso internacional celebrado en Salamanca, 29/10 - 05/11/1985*, éd. Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo, Madrid : Instituto nacional de las artes escénicas y de la música, 1987, vol. 1, p. 293.

[24] « (...) *large number of works that appeared to be based on formal architecture that could be understood through ideas of proportionality. This was in contrast to existing notions of the fantasia as a free flight of fancy, the product of an improvisatory practice of free extemporisation in real time. In general, no organisational rationale was thought to govern the fantasia-ricercar genre even though it was predominantly constructed from imitative points and other more idiomatic devices assembled together in a way analogous to the motet.* » « (...) grand nombre d'œuvres qui semblaient être basées sur une architecture formelle pouvant être observée au travers de relations de proportionnalité. Cela contrastait avec les notions existantes qui considéraient la fantaisie comme un libre envol ou caprice, le produit d'une pratique d'improvisation libre et extemporanée. En général, on pensait qu'aucun raisonnement organisateur ne régissait le genre *fantasia-ricercar* alors qu'il était pour l'essentiel construit à partir de procédés imitatifs et d'autres plus idiomatiques, réunis et assemblés de manière analogue à celle du motet. » GRIFFITHS (John), « Architecture and Rhetoric (...) », *op. cit.*, p. 232.

[25] « (...) tout paraît se passer comme si l'auteur supposait l'existence d'une structure poétique sous-jacente. La fantaisie peut alors se comprendre comme un poème ; les divers groupes s'associent pour former des ensembles plus vastes (les sections) tout comme les vers peuvent être rassemblés en strophes ; les cadences y jouent un rôle de ponctuations dont les duplications régulières sont analogues aux rimes. » VACCARO (Jean-Michel), *La musique de luth* (...), *op. cit.*, p. 384. Cité dans GRIFFITHS (John), *ibid*.

assemblage d'épisodes dans des paragraphes plus étendus. »[26] De son côté, Jambou souscrit indirectement à cette description en affirmant que « les nouveaux modèles [de la musique instrumentale du XVIe siècle, dont la fantaisie] ne naissent pas de rien, il se forgent à partir des procédés existants, ceux alors longuement peaufinés de la polyphonie vocale (...), avec une préférence et une faveur particulières accordées au style imitatif. Ses ressources seront celles des compositeurs de *tientos* et fantaisies. »[27]

La structure formelle d'une fantaisie semble être, en somme, le fruit de l'assemblage des procédés compositionnels qui la constituent. Sa clarté dépend de l'habileté de l'exécutant-compositeur à réaliser cet assemblage, tout en gérant les contraintes dictées par les caractéristiques organologiques de son intrument lors du processus de composition de l'œuvre – qu'il soit extemporané ou réfléchi à l'avance, fondé ou non sur un modèle préexistant. D'après les avis recueillis ici, ce que les textes de l'époque suggèrent pourrait être schématiquement résumé ainsi : la fantaisie instrumentale, indéfinissable par nature, se construit à partir de procédés compositionnels multiples et très variés, mais susceptibles, eux, d'être objectivement identifiés et répertoriés. L'apprentissage de l'art de *jouer de fantaisie* repose alors sur deux actions complémentaires : l'étude de procédés compositionnels visant à l'acquisition d'éléments fondamentaux pour l'élaboration d'une composition, et l'étude d'œuvres réputées de grande qualité pouvant être prises pour modèle.

[26] « (...) *structure may be seen as the product of polyphonic voice-complexes built into episodes, each usually based on a single theme.* (...) *Within each episode, imitation is the main technique of thematic exposition. Once the theme is introduced, the episode may be continued as free polyphony or by devices such* (...) *that extend the music to a cadence* (...) *that signifies its conclusion. Complete works constitute an assemblage of episodes into larger paragraphs* (...). » GRIFFITHS (John), « At Court and at Home (...) », *op. cit.*, p. 17.

[27] « (...) *los nuevos modelos no nacen de la nada, sino que se amoldan a los procedimientos existentes, los ya muy madurados de la polifonía vocal* (...), *con particular apego y cultivo del estilo imitativo. Los recursos de ésta van a ser los de los compositores de tientos y fantasías.* », JAMBOU (Louis), « Las formas instrumentales (...) », *op. cit.*, p. 300.

Les fantasies de vihuela

Les fantaisies spécialement conçues pour la vihuela connues de nos jours se trouvent réunies dans sept recueils imprimés, parus en Espagne entre 1536 et 1576, et deux manuscrits datant du XVIe siècle. Elles côtoient un grand nombre de mises en tablature de compositions polyphoniques vocales, qui comptent pour la plupart de la musique assemblée dans ces volumes.[28] Dans l'intervalle de quarante années séparant la première et la dernière de ces publications, ce répertoire destiné à l'instrument éminemment espagnol qu'était la vihuela a évolué, parallèlement à celui du luth, l'instrument analogue en usage dans le restant du continent européen.

Les premières publications imprimées connues présentant des œuvres conçues spécifiquement pour le luth sont antérieures à celles destinées à la vihuela qui nous sont parvenues : il s'agit de deux volumes parus à Venise en 1507, contenant des mises en tablature de motets, madrigaux, chansons et parties de messes, ainsi que des arrangements de pièces d'ensemble et des compositions instrumentales originales, par le luthiste italien Francesco Spinacino.[29] Ils réunissent au total vingt-sept *ricercar*, écrits dans un style le plus souvent considéré, tel que le remarque Griffiths, comme le fruit d'une pratique d'improvisation attachée à une tradition musicale orale, où le jeu instrumental spontané prime sur la planification formelle.[30] Griffiths conteste cette généralisation compte tenu de certaines œuvres remarquablement structurées présentes dans ces recueils, qui attestent que, du moins, Francesco Spinacino, « n'était pas un musicien médiocre et ordinaire, mais quelqu'un qui manifestement fréquentait le cercle de l'élite culturelle de l'Italie du Nord, un musicien érudit profondement ancré dans l'ambiance polyphonique de son temps et tout à fait éloigné des improvisateurs de la tradition orale qui ne possédaient pas nécessairement une telle étendue de connaissances musicales ». Il remarque toutefois que la plupart des compositions originales du premier volume « naviguent librement entre une écriture à une voix, incluant quelques *séquences* [reprises transposées], et de la musique à deux ou trois voix. »[31]

---

[28] « *Just over two-thirds of the extant vihuela repertory is made up of intabulated vocal music.* » GRIFFITHS (John), « The vihuela : performance practice, style and context », dans : *Lute, guitar and vihuela : Historical performance and modern interpretation*, éd. Victor Coelho, Cambridge : Cambridge University Press, 1997, p. 163.

[29] SPINACINO (Francesco), *Intabulatura* (...), *op. cit.*

[30] « *Generally of short duration, freely structured, and highly idiomatic in conception, the ricercars of the early sixteenth century have been characterized as the compositions of improvisatori whose musical practice was rooted in spontaneous creation within an unwritten tradition located at the periphery of the polyphonic domain.* » GRIFFITHS (John), « Spinacino's twelve-tone experiment », dans : *Journal of the Lute Society of America*, n°44, 2011, p. 48.

[31] « *Spinacino was thus no ordinary rank-and-file musician, but one who obviously moved in the circle of the cultural elite in northern Italy, a learned musician deeply entrenched in the polyphonic milieu of his time and quite removed from improvisatori of the oral tradition who did not necessarily possess such depth of musical knowledge.* » GRIFFITHS (John), « Spinacino's twelve-

Jensen identifie l'utilisation de procédés imitatifs caractéristiques de compositions vocales dans la musique pour luth dès le début du XVIe siècle, plus précisement dans certaines œuvres de Francesco Spinacino et Vincenzo Capirola.[32] Walker, de son côté, précise avec justesse que le contrepoint imitatif ne prédomine pas dans ce répertoire, mais affirme en même temps que « on n'y trouve nulle part des imitations », ce qui est contestable.[33] Slim préfère observer que ces occurrences restent anecdotiques, et suggère que cette influence ne s'est probablement pas affirmée avant les années 1530, apparaissant de manière plus marquée seulement dans les volumes parus à partir de l'année 1536, notamment dans les œuvres de Marco dal'Aquila publiées par Giovanni Castiglione cette année-là, quoique les dates de leurs compositions restent incertaines.[34] Il présente une évolution de l'emploi de ces techniques, relevée dans un échantillon de recueils de musique pour le luth ou la vihuela parus entre 1523 et 1546, qui peut être schématisée à l'aide du tableau suivant.[35]

---

tone (...) », *op. cit.*, p. 52. « (...) *alternate freely between single-voice writing, including some sequential figures, and music in two or three voices.* » *id.*, p. 50.

[32] JENSEN (Richard d'Arcambal), *The lute ricercar in Italy, 1507-1517*, thèse de doctorat, University of California, 1988. CAPIROLA (Vincenzo), *Compositione di Meser Vincenzo Capirola*, s. l. n. d.

[33] « *What the Italian ricercar "worked out" was not initially imitative counterpoint* (...). *The first datable pieces to be given this designation appeared in a lute publication, Francesco Spinacino's two-volume Intabolatura de Lauto of 1507, and imitation is nowhere to be found there.* » « Ce que le ricercar italien a manié n'était pas du contrepoint imitatif (...). Les premières pièces datables ayant eu cette dénomination [ricercar] sont apparues dans une publication pour le luth, les deux volumes Intabolatura de Lauto de 1507 de Francesco Spinacino, et on n'y trouve nulle part des imitations. » WALKER (Paul), *Fugue in the Sixteenth Century*, New York : Oxford University Press, 2021, p. 142.

[34] CASTIGLIONE (Giovanni Antonio), *Intabolatura de leuto de diversi autori novamente stampata*, Milan, 1536. « (...) *imitation, as used by Josquin and his emulators, is either avoided in ricercari by Petrucci's lutenists and Cavazzoni, or confined to a specific position in Capirola. In the littérature published in and after 1536, it begins to play a more prominent role, though how much it was used before this date in pieces now lost, remains conjectural.* » « (...) l'imitation, telle qu'elle a été utilisée par Josquin et ses émulateurs, est soit évitée dans les *ricercari* des luthistes de [publiés par] Petrucci et ceux de Cavazzoni [CAVAZZONI (Marcantonio), *Recerchari motetti canzoni*, Venise, 1523. Il s'agit de musique pour le clavier], soit reléguée à une position spécifique dans ceux de Capirola [CAPIROLA (Vincenzo), *Compositione* (...), *op.cit.*]. Dans la littérature publiée en 1536 et après cette année-là, elle commence à jouer un rôle plus important, quoique l'estimation de son emploi avant cette date dans des œuvres aujourd'hui disparues reste conjecturale. » SLIM (Harry Colin), *The Keyboard ricercar* (...), *op. cit.*, p. 286 ; « *Whatever the date of composition may be for dal'Aquila's ricercari – extending from perhaps as early as the end of the fifteeth century to a period in the third or fourth decades in the sixteeth* – (...) *he was working with enterely different principles, namely, sectional repetition and points of imitation, from those employed by Petrucci's lutenists. Ricercari belonging to this type with their more "modern" imitative writing are not likely to date* (...) *very much before the beginning of the third decade of the sixteenth century.* » « Quelles que soient les dates de composition des *ricercari* de dal'Aquila – comprises dans une période allant peut-être de la fin du XVe siècle jusqu'à la troisième ou quatrième décennie du XVIe – (...) il travaillait avec des principes totalement différents, à savoir des reprises et points d'imitation, que ceux employés par les luthistes de [publiés par] Petrucci. Les *ricercari* appartenant à cette catégorie, qui introduit une *écriture imitative* plus "moderne", ne sont pas susceptibles de dater de bien avant le début de la troisième décennie du XVIe siècle. » *id.*, p. 253.

[35] *id.*, p. 286-300.

tab. III.1 : *Utilisation de techniques de composition issues de la musique vocale dans la musique de luth à la 1re moitié du XVIe siècle*

Hans Judenkünig ***Ain schones kunstliche Underweisung,* Vienne, 1523**	Inclut timidement quelques fragments de contrepoint imitatif.
Pierre Attaingnant **Très brève et familière introduction, Paris, 1529**	Incluent des courts passages avec des imitation à la quinte ou à l'octave, ainsi que des dialogues contrapuntiques (alternances de duos imitatifs) à la manière de Josquin.
Hans Neusidler **Ein neugeordent künstlich Lautenbuch, Nuremberg, 1536**	Utilise amplement des imitations dans une de ses œuvres.
Francesco da Milano et Marco dal'Aquila **Intabolatura de leuto de diversi autori, Milan, 1536**	Utilisent les techniques de composition caractéristiques de la musique vocale et d'autres à caractère purement instrumental, de manière particulièrement équilibrée.
Albert de Rippe **Intabolatura de leuto de diversi autori, Milan, 1536**	Utilise des duos imitatifs et présente un passage en faux-bourdon dans une de ses fantaisies.
Luys de Narvaez **Los seys libros del Delphin, Valladolid, 1538**	Les quatorze fantaisies de son recueil regorgent de contrepoint imitatif à deux voix.
Pierre Phalèse **Des chansons reduictz en tabulature de lut, livres I et II, Louvain, 1545 et 1546**	Affiche des passages en imitation, mêlées de gammes rapides et de suites d'accords.
Alonso Mudarra **Tres libros de musica en cifras para vihuela, Seville, 1546**	Utilise le contrepoint imitatif de manière assez fréquente.
Joan Maria da Crema **Intaboatura de lauto, libro I, Venise, 1546**	Emploie abondamment des techniques de composition issues de la musique vocale.

Slim exclut notamment de sa liste le recueil de Luys Milán, pourtant paru en 1536, car selon lui sa musique, par la nature de ses procédés de composition, est plus proche de celle publiée par Ottaviano Petrucci au tout début du siècle que d'œuvres plus tardives où le contrepoint imitatif apparaît déjà bien affirmé – un avis partagé par Griffiths.[36] Selon Slim, c'est seulement à partir de

[36] « *Imitation occurs, but it is almost always used for dialogue at the octave ; there is no point-writing such as found in the mid-century ricercar. In a sense, Milán's fantasias are the continuation of styles found in the early Petrucci prints* (…) » « L'imitation apparaît, mais elle est quasi toujours employée pour des dialogues [entre deux voix] à l'octave ; il n'y a pas d'écriture imitative

1546, après une période peu féconde de dix ans survenue en Italie, qu'un nombre important de *fantasia* et *ricercar* imprégnés de techniques de composition issues de la musique vocale y sont publiés.[37] Ward va plus loin, affimant que « la musique de vihuela publiée après 1536 [à commencer donc par celle de Luys de Narvaez], bien qu'incontestablement instrumentale, était conçue sur une base polyphonique et appartenait donc au courant stylistique dominant du XVIe siècle.[38] De manière générale, tous ces avis semblent concorder avec le résumé proposé par Murphy : « Les termes *fantasia* et *ricercare* symbolisent des improvisations fonctionnelles, ou des compositions affectées par des pratiques d'improvisation. (...) Les pratiques varient selon les moyens [instrumentaux] et les fonctions. Les premiers ricercars de luth ont la fonction de préludes pour les danses (...) leur style est dérivé des techniques d'improvisation associées aux danses. Les premiers ricercars d'orgue sont des compositions liturgiques fonctionnelles : leur style est issu des fonctions traditionnelles de l'orgue dans la liturgie. (...) Au cours du XVIe siècle, les styles extemporanés des différents idiomes sont mêlés, échangés, transférés. Le modèle principal des instrumentistes devient le *ricercar* imitatif pour ensemble instrumental, qui virtuellement coïncide avec le style prédominant du milieu du siècle, le motet. Les ricercars de luth et d'orgue imitent le style flamand à des degrés divers, sans toutefois évincer complètement leur héritage d'improvisation. »[39]

Griffiths constate la transformation stylistique des fantaisies composées pour la vihuela en observant et opposant objectivement deux paramètres, qu'il met en rapport avec la chronologie de

---

telle que l'on trouve dans le *ricercar* du milieu du [XVIe] siècle. D'une certaine manière, les fantaisies de Milán sont la continuation des styles trouvés dans les premières publications de Petrucci (...) » SLIM (Harry Colin), *op. cit.*, p. 291. « *Most of the fantasias in Milán's El Maestro are fundamentally distinguished from those by all subsequent composers in that they are less dependent upon techniques derived from vocal composition and more closely connected to instrumental improvisation.* » « *La plupart des fantaisies présentes dans le recueil El Maestro de Milán se distinguent fondamentalement de celles de tous les compositeurs subséquents en ce qu'elles sont moins dépendantes de techniques dérivées des compositions vocales et plus étroitement liées à l'improvisation instrumentale.* » GRIFFITHS (John), « The vihuela : performance (...) », *op. cit.*, p. 165.

[37] « *The flood of Italian lute pieces from 1546 onwards – the ten years period after the two 1536 prints provides no examples of abstract pieces – shows different kinds of imitative writing frequently used.* » SLIM (Harry Colin), The Keyboard ricercar (...), *op. cit.*, p. 298.

[38] « *The vihuela music published after 1536, though indisputably instrumental in style, was polyphonically conceived and thus belongs to the mainstream of the 16th century.* » WARD (John), The Vihuela de mano (...), *op. cit.*, p. 253.

[39] « *The terms fantasia and ricercare symbolize functional improvisations, or compositions affected by improvisational practices.* (...) *The practices vary according to media and function. The early lute ricercars are functional preludes* (...) *to the dances : their style is derivative of the improvisational techniques associated with the dances. The early organ ricercars are functional, liturgical compositions : their style is an outgrowth of the traditional functions of the organ in the liturgy.* (...) *In the course of the 16th century, the ex-tempore styles of the various idioms are fused, interchanged, transferred. The chief model of the instrumentalists becomes the imitative ensemble ricercar, which virtually coincides with the predominant mid-century style, the motet. The lute and organ ricercars emulate the Flemish style in varying degrees, without, however, completely displacing their improvisational heritage.* » MURPHY (Richard), Fantasia and ricercare (...), *op. cit.*, p. 206.

leurs publications : l'un considère l'aspect *idiomatique*, qui se rapporte essentiellement aux ressources instrumentales utilisées lors de la réalisation d'une composition, et l'autre s'intéresse à l'aspect *conceptuel*, afférent aux techniques de composition et à la construction formelle d'une œuvre.[40] Dans son étude, il apparaît que ce second aspect supplante peu à peu le premier, tempérant progressivent le caractère primesautier des premiers *ricercar* par des tournures révélatrices d'une démarche créative plus réfléchie, caractéristiques de la polyphonie vocale alors en vogue : ainsi, la musique de Luis Milán, empreinte de spontanéité et faisant régulièrement usage de formules qui trahissent sa nature improvisée, s'oppose aux œuvres de Miguel de Fuenllana et de Esteban Daza, qui renferment des procédés largement utilisées dans motets, chansons et madrigaux, affichant une organisation formelle plus lisible. Situées entre ces deux extrêmes à la fois stylistiques et chronologiques, les œuvres de Luys de Narvaez, publiées en 1538, mélangent les aspects idiomatique et conceptuel de manière remarquablement équilibrée, au même titre que celles des luthistes italiens Francesco da Milano et Marco dal'Aquila, parues pourtant la même année que celles de Luis Milán. Ce cheminement est aussi décrit par Ward, qui élabore et met en paralèlle une succession de générations (sur le plan stylistique de leurs compositions) de vihuelistes espagnols et de luthistes et claviéristes italiens : « Stylistiquement, les fantaisies de Narváez et Mudarra appartiennent à ce que l'on peut appeler la deuxième génération de musique instrumentale du XVIe siècle, pouvant être comparées avec celles de Francesco da Milano et Jacopo Fogliano ; la musique de Valderrábano, quoique singulière d'une certaine manière, et celle de Pisador et Fuenllana, appartiennent à la troisième génération, ensemble aux compositions instrumenatales de Valentin Bakfark et de Annibale Padovano ; et la musique de Daza, tout comme celles de Vincenzo Galilei et de Andrea Gabrieli, appartient à la quatrième génération (...) La musique de Milán ne se rattache à aucune génération, se plaçant entre la première et la deuxième, et sert en quelque sorte de pont entre le style improvisé des luthistes publiés par Petrucci et Attaingnant et le style techniquement plus mûr de la génération de Francesco da Milano. »[41] Le tableau qui suit reprend cette schématisation.

[40] GRIFFITHS (John), The vihuela fantasia (...), *op. cit.*

[41] « *Styliscally, the fantasias of Narváez and Mudarra belong to what may be called the second generation of 16th-century instrumental music and may be compared with those by Franesco da Milano and Jacopo Fogliano ; the music of Valderrábano, though in some ways singular, and that of Pisador and Fuenllana belongs to the third generation together with the instrumental works of Valentin Bakfark and Annibale Padovano ; and the music of Daza, like that of Vincenzo Galilei and Andrea Gabrieli, belongs to the fourth generation* (...) *The music of Milán belongs to no one generation, falling between the first and second generations, and serves in a way as bridge between the improvisatory style of the Petrucci and Attaingnant lutenists and the technically more mature style of the Francesco da Milano generation.* » WARD (John), The Vihuela de mano (...), *op. cit.*, p. 247.

tab. III.2 *: Générations « stylistiques » de vihuelistes, luthistes et claviéristes au XVIe siècle selon John Ward*

	Vihuelistes	Luthistes	Claviéristes
1re génération		Francesco Spinacino (XVe siècle-apr. 1507) Joan Ambrosio Dalza (XVe siècle-apr. 1508) Anonymes publiés par Pierre Attaingnant (v. 1494-v. 1552)	
Génération intermédiaire	Luis Milán (v. 1500-apr. 1560)		
2e génération	Luys de Narvaez (v. 1500-1552) Alonso Mudarra (v. 1510-1580)	Francesco da Milano (1497-1543)	Jacopo Fogliano (1468-1548)
3e génération	Enrriquez de Valderrábano (v. 1500-apr. 1547) Diego Pisador (v. 1510-apr. 1557) Miguel de Fuenllana (v. 1500-apr. 1578)	Valentin Bakfark (v. 1507-1576)	Annibale Padovano (1527-1575)
4e génération	Esteban Daza (v. 1537-c. 1591)	Vincenzo Galilei (v. 1520-1591)	Andrea Gabrieli (1533-1585)

En bref, l'évolution de la fantaisie instrumentale se traduit par « l'augmentation constante du contenu polyphonique accompagnée de l'amenuisement de l'orientation idiomatique. »[42] Au fil du temps, elle s'éloigne de ses origines et se rapproche du style cultivé par les polyphonistes les plus renommés de l'époque, abandonnant progressivement son caractère originel, essentiellement instrumental, au profit des techniques plus élaborées employées dans les compositions vocales. Par la suite, l'évolution stylistique qui se produit dans les dernières décennies du XVIe siècle engendre le déclin de l'instrument et de son répertoire, tel que le raconte Griffiths : « La fantaisie est née dans le monde de l'improvisation mais s'est progressivement mise à assimiler la technique et l'esthétique de la polyphonie vocale franco-flamande. Elle est devenue quasiment indissociable de la musique vocale pour ce qui concerne son élaboration conceptuelle, bien que le texte qui faisait naître les idées du compositeur et qui déterminait la forme de l'entité musicale était absent. (...) La fantaisie

[42] « (...) *incremento constante del conteúdo polifónico con la simultánea reducción de la orientación idiomática.* » GRIFFITHS (John), « La evolución de la fantasía (...) », *op. cit.*, p. 322.

espagnole [de vihuela] a atteint sa perfection vers le dernier quart du [XVIe] siècle, puis est devenue obsolète. Elle a été supplantée par la simple musique *grattée* de la guitare à cinq chœurs, qui reflétait l'état d'esprit de la société et la nostalgie superficielle d'un grand empire en déclin. Parce que l'instrument était inséparable de sa musique, la vihuela est tombée victime de ce changement culturel. »[43]

Ward observe cependant que les vihuelistes sont sélectifs et empruntent à la musique vocale seulement les techniques susceptibles de bien fonctionner sur leur instrument.[44] Il remarque d'ailleurs que cette démarche ne concerne pas uniquement les compositions originales, mais s'applique aussi au choix des œuvres mises en tablature.[45] Ward ajoute en outre que « Aucun des vihuelistes – à moins que l'on excepte quelques œuvres de Valderrábano – n'a jamais cherché à composer dans le style consistant [de l'écriture] à quatre voix des motets des compositeurs de leur époque. Cela a été entrepris – par Bakfark, par exemple – et le résultat est une musique extraordinaire dans son inadéquation au luth. »[46] On peut effectivement constater que certains procédés de composition issus de la polyphonie vocale sont assez fréquemment employés par les

---

[43] « *The fantasia was born in the world of improvisation but gradually came to assimilate more and more of the technique and aesthetic of Franco-Flemish vocal polyphony. It came to be scarcely separable from vocal music in its concept, although the text that generated the ideas of the vocal composer and that determined the shape of the musical entity was absent.* (...) *The Spanish fantasia achieved its perfection by the last quarter of the century and then subsided into obsolescence. It was ousted largely by the simple strummed music of the five-course guitar that reflected the social mood and superficial nostalgia of a great empire on the wane. Because the instrument was inseparable from the style of its music, the vihuela fell victim to cultural change.* » GRIFFITHS (John), At Court and at Home (...), *op. cit.*, p. 17.

[44] « *The vihuelists' dependence on vocal music* (...) *was not so great* (...) *not the total composition technique was absorbed and imitated, but only certains aspects of it, translated into instrumental terms. Josquin's use of voice-pairing, for example, was ideally suited to an instrument of limited tone-color and without the technical means of supporting an extended polyphony in more than two or three voice-parts.* » « L'assujettissement à la musique vocale de la part des vihuelistes (...) n'était pas si important (...) la technique de composition n'était pas absorbée et imitée dans sa totalité, mais seulement certains de ses aspects, traduits en termes instrumentaux. L'alternance de duos imitatifs utilisée par Josquin, par exemple, était idéalement adéquate à un instrument disposant d'une variété de timbres limitée et dépourvu de moyens techniques pour supporter une longue période polyphonique de plus de deux ou trois voix. » WARD (John),The Vihuela de mano (...), *op. cit.*, p. 247.

[45] « *Works intabulated many times were chosen, not on reputation alone, but also because they were particularly apt for instrumental performance. That the music of Josquin and his immediate followers appears so often in tablatures and over such a span of years is certainly due in part to the extensive use of sequence and paired imitation, characteristics of the Josquin style. And it is to sectional repetition that the French chanson and certain Italian madrigals owe much of their attraction for lutenists and keyboard players.* » « Les œuvres mises en tablature à maintes reprises n'étaient pas choisies seulement à cause de leur notoriété, mais aussi parce qu'elles étaient particulièrement aptes à être employées sur les instruments. Que la musique de Josquin et ses disciples de la génération subséquente apparaisse aussi fréquemment dans des tablatures, et ce pendant tant d'années, est certainement dû, en partie, à l'emploi fréquent de séquences et de duos imitatifs, caractéristiques du style de Josquin. Et c'est à leur structure, basée sur des sections répétées, que la chanson française et certains madrigaux italiens doivent une grande partie de l'attirance qu'ils exerçaient sur les luthistes et claviéristes. » *id.*, p. 98.

[46] « *None of the vihuelists – unless one excepts a few works of Valderrábano – ever attemped the consistently four-voiced style of the contemporary motet composers. This was attempted – by Bakfark, for example – and the result is a music extraordinary in its inappropriateness for the lute.* » *id.*, p. 276.

compositeurs de musique instrumentale, d'autres rarement et d'autres encore pas du tout. En effet, l'accord, l'ambitus et la logique de fonctionnement de la vihuela sur le plan mécanique déterminent dans quelle mesure chacune de ces techniques peut être adaptée à son univers. En toute logique, celles qui s'y prêtent le mieux ont la faveur des vihuelistes, qui s'appliquent à faire coexister dans leurs œuvres les aspects conceptuel et idiomatique de la composition. Ils ne se détournent pas de la tendance stylistique dominante de l'époque, mais n'échappent pas aux spécificités organologiques de leur instrument qui les contraignent à l'adaptation et, en dernier lieu, les poussent à trouver des compromis. Griffiths constate par ailleurs que « la plupart des fantaisies [de vihuela], presque le soixante pour cent, sont principalement imitatives et polythémathiques », tout en révélant le brassage de procédés de composition qu'elles renferment, d'ordre idiomatique ou conceptuelle, ayant ou non trait aux imitations.[47]

[47] « (...) *la mayoría de las fantasías, casi el 60 por 100, son principalmente imitativas y politemáticas* (...). *Una pequeña proporción del repertorio se dedica a polifonía libre, o sea, no imitativa* (...). *Hay algunas obras que alternan este estilo con pasajes de imitación* (...). *Composiciones de una inspiración principalmente idiomática* (...) *están basadas sobre escalas, acordes, secuencias y otros recursos. Otras obras reúnen pasajes en dos estilos, idiomáticos y imitativos* (...), *o idiomáticos y no imitativos* (...). » « (...) la plupart des fantaisies [de vihuela], presque le soixante pour cent, sont principalement imitatives et polythémathiques (...). Une petite proportion du répertoire est dédiée à la polyphonie libre, c'est-à-die, non-imitative(...). Il y a quelques oeuvres qui alternent ce style avec des passages en imitation (...). Des compositions d'inspiration principalement idiomatique (...) sont basées sur des gammes, accords, reprises transposées et autres procédés. D'autres œuvres réunissent des passages en deux styles, idiomatiques et imitatifs (...), ou idiomatiques et non-imitatifs (...). » GRIFFITHS (John), « La evolución de la fantasía (...) », *op. cit.*, p. 316; « *Voz sola (libre) ; Voz sola (secuencias) ; Melodía acompañada (libre) ; Melodía acompañada (en secuencia) ; Cantus firmus con homofonía ; Cantus firmus con notas rápidas ; Polifonía no imitativa.* » « Ligne mélodique seule (libre) ; Ligne mélodique seule (avec des reprises transposées) ; Ligne mélodique accompagnée (libre) ; Ligne mélodique accompagnée (avec des reprises transposées) ; Cantus firmus homophonique ; Cantus firmus contre des notes rapides ; Polyphonie non-imitative » *id.*, p. 320.

La *Fantasia* selon Sancta Maria

Fiorentino établit que le mot castillan *contrapunto* et ses dérivés se réfèrent, dans l'Espagne du XVIe siècle, à la réalisation musicale improvisée et non notée, en opposition à l'art de la composition, qui, elle, a recours au support de l'écriture : « Comme indiqué par les sources théoriques examinées, au XVIe siècle l'expression *canto de órgano* faisait référence à la polyphonie écrite, tandis que l'expression *contrapunto* indiquait une pratique d'improvisation. »[48] Il cite, entre autres, un dire de Domingos Marcos Durán datant d'environ 1504, selon lequel « le *canto de órgano* n'est que du *contrapunto* noté sur le plain-chant », ce que Juan Bermudo confirme un demi-siècle plus tard déclarant que « Il y a l'art du *contrapunto* et [l'art] de la *composición*. Ces deux termes diffèrent d'une certaine manière : c'est qu'on appelle *composición* le rassemblement de plusieurs parties mélodiques séparées, de façon particulièrement agréable et avec grande beauté. Le *contrapunto* est l'élaboration à l'improviste de diverses mélodies sur le plain-chant. »[49] Selon cette acception, l'expression *tañer contrapunto* rencontrée dans l'*Arte de tañer Fantasia* désigne la pratique de l'improvisation plutôt que la composition, et, conséquemment, il est raisonnable de supposer que dans ce même volume l'expression *tañer fantasia* a pour sens *improviser des fantaisies* plutôt que *composer des fantaisies*.[50]

Jambou observe que le second tome de l'*Art de tañer Fantasia* « mène (...) à la maîtrise des schémas mentaux ('écrits') – propres à l'improvisation ('orale') – de la fantaisie, entendue comme œuvre

---

[48] « *Tal como indican las fuentes teóricas examinadas, en siglo XVI la expresión "canto de órgano" se refería a la polifonía escrita, mientras que la expresión "contrapunto" indicaba una praxis de improvisación.* » FIORENTINO (Giuseppe), « Canto llano (...), *op. cit.*, p. 152.

[49] « (...) *el canto de órgano no es sino contrapunto puntado el qual va sobre el canto llano* (...) » DURAN (Domingo Marcos), Sumula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal práctica y especulativa », Salamanca, env. 1504, fol. b3v. Cité dans FIORENTINO (Giuseppe), *id.*, p. 151. « *Ay arte de contrapunto y de composición. Diffieren estos dos nombres de alguna manera, que a la composición llaman colección y ayuntamento de muchas partes discretas y distintas de harmonía, con particulares concordancias y especiales prmores. El contrapunto es ordenación improvisa sobre canto llano con diversas melodías.* » BERMUDO (Juan), Declaracion (...), *op. cit.*, liv. 5, fol. 128v.

[50] « (...) *a partir de la Sumula de Marcos Durán (ca. 1503-1505) se hace frecuente el empleo tanto del verbo "contrapuntar" para indicar el proceso de improvisación, como del sustantivo derivado del participio presente "contrapuntante", para indicar el cantor que contrapunta.* (...) *La locución verbal "echar contrapunto" es utilizada como sinónimo de "contrapuntar" tanto en tratados* (...) *como en actas capitulares.* (...) *En el ámbito de la música instrumental se señala la expresión verbal "tañer contrapunto" empleada por Tomás de Santa María.* » « À partir de la *Sumula* de Marcos Durán (env. 1503-1505) on emploie fréquemment aussi bien le verbe *contrapuntar* pour indiquer le processus d'improvisation, que le substantif dérivé du participe présent *contrapuntante* pour indiquer le chanteur qui improvise du contrepoint. (...) La locution verbale *echar contrapunto* est utilisée comme synonyme de *contrapuntar* aussi bien dans des traités que dans des registres capitulaires. Dans le cadre de la musique instrumentale, on remarque l'expression verbale *tañer contrapunto* employée par Tomás de Santa María. » FIORENTINO (Giuseppe), « El léxico del contrapunto (1410-1613) », dans : *Musique et lexique à la Renaissance - Une approche de la musique ancienne par ses mots*, éd. Cristina Diego Pacheco et Amaya S. García Pérez, Travaux du Centre d'études supérieures de la Renaissance, Paris : Classiques Garnier, 2022, p. 144-145.

englobante de tout l'univers instrumental, passant nécessairement (...) par la maîtrise de l'écriture de l'œuvre vocale »[51]. En effet, même si les techniques enseignées dans le traité ont leur origine et sont en principe employées dans la composition d'œuvres vocales, elles reflètent le langage musical de l'époque et participent tout autant à l'univers de l'improvisation instrumentale auquel appartient la fantaisie, dont le caractère improvisé n'exempte pas l'instrumentiste averti de bien les connaître. Griffiths souligne que Sancta Maria, de même que ses contemporains, ne touche pas à la question de la construction formelle d'une fantaisie et ne s'emploie pas à expliquer le processus qu'implique la réalisation de cette sorte d'œuvre, confiant peut-être cette dimension de l'apprentissage, comme il est manifestement d'usage à son époque, au simple examen de la musique des polyphonistes reconnus par l'intermédiaire de la mise en tablature de leurs œuvres.[52] Néanmoins, Howell suggère que Sancta Maria essaye bien de définir le processus de composition d'une fantaisie instrumentale à travers ses instructions, commentaires et exemples, sans toutefois arriver à un énoncé concluant.[53] Ce faisant, le théoricien espagnol ne reste pas prisonnier de la problématique évoquée plus haut, celle de se limiter à la description d'éléments constitutifs d'une fantaisie, et parvient de fait à fournir, bien que subtilement, des indices concrets servant de point de départ pour sa mise en place. Sa définition, qui effectivement se dessine peu à peu tout au long de l'*Art de tañer Fantasia*, peut être hypothétiquement formulée dans ces termes : la fantaisie instrumentale est une œuvre musicale polyphonique fondée sur une théorie modale, conçue à quatre voix et ayant recours au contrepoint imitatif, à l'image des compositions des polyphonistes notoires de la génération de Josquin, qui s'appuient particulièrement sur l'agencement des voix par paires et dont la structure est déterminée par des épisodes opposant ou conciliant les duos ainsi composés. Ce schéma concorde avec les occurrences du terme *fantasia* associé à l'utilisation impérative du contrepoint imitatif dans les ouvrages théoriques du XVIe siècle, et s'accorde également avec les instructions données à la même

[51] JAMBOU (Louis), « La temporalisation verbale dans les traités musicaux : l'exemple de Bermudo (1555) et de Sancta Maria (1565) » dans : *De la lexicologie à la théorie et à la pratique musicales : actes du colloque tenu en Sorbonne le 16 juin 2001*, éd. Louis Jambou, Paris : Éditions hispaniques, 2002, p. 11.

[52] « *Despite its great excellence, the one vital element that Santa María eschews along with every other sixteenth-century writer I have consulted is that of musical structure. While Santa María reveals very clearly how to make all variety of imitative entries, he did not go so far as to offer a strategy for composing a fantasia. Perhaps there did exist an unarticulated belief that the only way for the instrumentalist to assimilate the rhetorical, poetic, and narrative dimensions of contemporary musical discourse was, in fact, through intabulations.* » « Malgré son excellence [l'excellence de sa pédagogie], le sujet vital que Sancta Maria s'abstient de traiter, ainsi que tout autre écrivain [théoricien] du seizième siècle que j'ai consulté, est celui de la structure musicale. En même temps qu'il explique très clairement comment réaliser toutes sortes d'entrées en imitation, Sancta Maria ne va pas jusqu'au point d'offrir une strategie pour composer une fantaisie. Il existait peut-être une conviction non déclarée que le seul moyen don't disposait un instrumentiste pour assimiler les dimensions rhétorique, poétique et narrative du discours musical de l'époque était en fait la mise en tablature. » GRIFFITHS (John), « Juan Bermudo, (...) », *op. cit.*, p. 134.

[53] HOWELL (Almonte), « Paired Imitation in 16th-Century Spanish Keyboard Music », dans : The Musical Quarterly, n° 53/3, 1967.

époque aux candidats d'un concours tenu afin de pourvoir un poste d'organiste à la basilique vénitienne de San Marco, qui suggère que la texture à quatre voix est alors considérée comme la base non seulement d'une composition polyphonique, mais aussi du raisonnement d'un l'improvisateur de contrepoint.[54]

La définition hypothétique proposée ci-avant au nom de Sancta Maria se concrétise dans son ouvrage sous la forme de deux exemples musicaux présentés à l'antépénultième chapitre du second tome de l'*Arte de tañer Fantasia*, qui alignent, les uns derrière les autres de manière quelque peu machinale, des éléments exposés précédemment dans le traité. Ils ne renferment certes aucun exploit artistique, mais révèlent un souci pédagogique certain de la part de leur auteur, qui condense dans ces courts modèles des multiples occasions d'appliquer un nombre réduit de principes, sélectionnés parmi ceux qu'il s'est évertué à enseigner. Ces exemples sont transcrits et décrits ci-après, à la fin de ce chapitre.

[54] « *Los villancicos golpeados no tienen tan buen fundamento en musica que sean bastantes para edificar, y grangear buen ayre de fantesia.* » « Les *villancicos* homo-rythmiques ne possèdent pas d'assez bons fondements musicaux qui soient suffisants pour [que le musicien novice puisse] construire et acquérir un bon style de fantaisie [de jeu improvisé]. » BERMUDO (Juan), Declaración (...), *op. cit.*, fol. 99v ; « When the organists want to give a demonstration of their art (...), they sometimes permit their fingers to run up and down the keys (...). They pay no heed to the requirements of Master Mensura, Master Tactus, Master Tonus, and especially Master bona Fantasia. For after they have fumbled around monophonically for some time (...), they finally begin to form a two-voiced fuga, and with both feet working in the pedal, add the other voices. » « Quand les organistes veulent montrer leur art (...), parfois ils permettent à leurs doigts de courir dans toutes les directions sur les touches (...). Ils ne tiennent pas compte des Maîtres Mesure, *Tactus*, Mode et, spécialement, *Bona fantasia*. Car après avoir erré en monophonie pendant un certain temps (...), finalement ils commencent à inventer une fugue à deux voix, et avec les deux pieds agissant sur le pédalier, ils ajoutent les autres voix. » FINCK (Hermann), Practica musica, *op. cit.* Cités dans SLIM (Harry Colin), The Keyboard ricercar (...), *op. cit.*, p. 404-405. Le texte de Hermann Finck proposé par Slim est basé sur les traductions en allemand de Gotthold Frotscher (1935) et en anglais de Gustav Reese (1954). « *Si apre il libro di Capella e a sorte si trova un principio de Kyrie, ovvero di Mottetto, e si copia, mandandolo al Organista che concorre, il quale sopra quel sugetto ne l'istesso organo vacante deve sonar di fantasia regolatamente, non confondendo le parti, come che quattro cantori cantassero.* » « On ouvre le livre de Chapelle et on choisit au hasard le début d'un Kyrie, ou d'un motet, et on le copie, en l'envoyant au candidat organiste, lequel doit, sur ce même thème, jouer de fantaisie [improviser] à l'orgue en bonne et due forme, ne mélangeant pas les parties [les voix], comme si quatre chanteurs chantaient. », cité dans SLIM (Harry Colin), *id.*, p. 402, d'après CAFFI (Francesco), *Storia della musica sacra*, vol. I, Venise : Antonelli, 1854-55.

Les procédés de composition dans l'*Arte de Tañer Fantasia*

Le XVIe siècle est une période riche en questionnements et expérimentations. On y trouve, dans le domaine musical, une grande variété de procédés de composition, dont les plus pratiqués constituent une sorte de noyau stylistique régi par des principes généralement bien acceptés. La constance dans l'emploi de ces principes donne lieu à des règles, formulées par des théoriciens, relativement bien diffusées grâce à l'essor de l'imprimerie. On peut observer une certaine cohérence dans l'évolution stylistique opérée tout au long du siècle, mais pas de consensus : que l'on considère le cadre pratique ou théorique, les divergences sont nombreuses. Schubert classe les règles dictées à l'époque en deux catégories, les *strictes* et les *souples* : « Les règles strictes sont celles qui ne sont jamais enfreintes et qui définissent toute la musique de la Renaissance, tandis que les règles souples ne sont en fait que des lignes de conduite stylistique. Ces dernières varient d'un compositeur à l'autre (...) »[55] Il donne comme exemple une divergence entre le célèbre théoricien Gioseffo Zarlino et la plupart de ses contemporains, et avertit que « Ce serait trompeur de prétendre qu'il n'y a pas de contradictions dans la pratique, que la musique de la Renaissance est un monolithe (...) les règles sont un moyen pédagogique valable (...) mais elles ne sont pas un parfait miroir du monde. »[56]

Parmi les éléments que l'on peut classer dans la rubrique des *règles strictes*, figurent les cadences. Les différents aspects qu'elles assument tout au long du XVIe siècle ne sont que des variations d'un même modèle, qui obéissent aux mêmes principes. Dans ce contexte, Sancta Maria définit la cadence comme une formule mélodique caractéristique de la conclusion d'un passage ou d'une œuvre entière, composée de trois notes qui progressent par degré conjoint dans une séquence alignant une seconde descendante et une seconde ascendante, la première de ces trois notes intervenant sur la moitié d'une mesure, occasionnant ainsi une syncope rythmique.

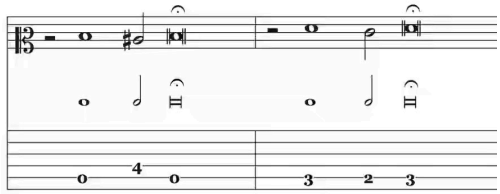
---

[55] « *Hard rules are those that are never broken, that define all Renaissance music, whereas soft rules are really just style guidelines. The later vary from one composer to another* (...) » SCHUBERT (Peter), *Modal counterpoint, Renaissance style*, New York : Oxford University Press, 2008, p. vii.

[56] « (...) *similar motion to a perfect interval is not allowed when adding one part to a cantus firmus. This rule reflects the view of most theorists* (...). *However, Zarlino does allow similar motion to a perfect interval.* (...) *It would be misleading to pretend that there aren't contradictions in practice, that Renaissance music is a monolith.* (...) *rules are a pedagogical convenience* (...) *but they aren't a perfect mirror of the world.* » « (...) le mouvement direct vers un intervalle parfait n'est pas autorisé lors de l'ajout d'une partie à un *cantus firmus*. Cette règle reflète l'avis de la majorité des théoriciens (...) Cependant, Zarlino authorise le mouvement direct vers un intervalle parfait. (...) Ce serait trompeur de prétendre qu'il n'y a pas de contradictions dans la pratique, que la musique de la Renaissance est un monolithe. (...) les règles sont un moyen pédagogique valable (...) mais elles ne sont pas un parfait miroir du monde » *id.*, p. xv-xvi.

> « (...) la cadence, c'est la conclusion, ou la fin, ou l'achèvement d'une œuvre, ou d'un passage, composée de [une succession de] trois notes, comme [dans une séquence] *re*, *ut*, *re*. (...) la première note doit être une semi-brève, et la deuxième une minime (...) la susdite semi-brève doit toujours intervenir *en haut*, dans la partie non appuyée de la mesure. (...) la minime qui suit la semi-brève doit descendre une seconde, puis la remonter [monter une seconde], comme [dans une séquence] *fa*, *mi*, *fa*. »[57]

ex. III.1 : *Clausula sostenida, chap. XXIIII, ex. 12 et 13 (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*



Vihuela en G

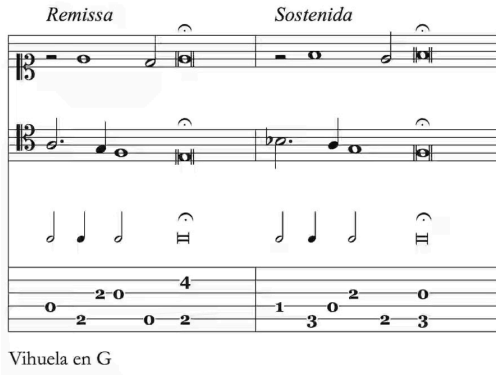
L'intervalle mélodique de seconde de cette formule sert à établir le premier classement des cadences : le ton caractérise la cadence *remissa*, ou détendue, et le demi-ton la cadence *sostenida*, ou soutenue. La première, qui doit impérativement conserver l'intervalle d'un ton entre la pénultième et la dernière notes, sert exclusivement pour les finales *mi* ; tandis que la deuxième peut-être employée sur les autres cinq finales de l'hexacorde, pourvu que l'intervalle de demi-ton entre la pénultième et la dernière notes soit assuré par l'emploi d'une altération *dièse* dans les cas des finales *re*, *sol* et *la*.

> « (...) la cadence se fait de deux manières, l'une *Remissa* et l'autre *Sostenida*. La *Remissa* se fait toujours avec le ton, comme dans *mi*, *re*, *mi*. Et la *Sostenida* avec demi-ton, comme dans *fa*, *mi*, *fa*. Au sujet de la *Remissa* on doit considérer deux choses. (...) [elle] peut se terminer seulement sur le *mi*. (...) [et] le *re*, qui vient immédiatement après le *mi*, doit nécessairement être une note *Remissa* [naturelle], et jamais *Sostenida* [dièse]. Au sujet de la *Sostenida* on doit considérer deux autres choses. (...) [elle] peut se terminer sur n'importe laquelle des cinq notes naturelles (...) *ut*, *re*, *fa*, *sol*, *la*, (...) [et] la note qui vient immédiatement après la semi-brève doit nécessairement être *Sostenida* [dièse] (...) »[58]

[57] « (...) *la Clausula se haze de dos maneras, la una es Remissa, y la otra Sostenida. La Remissa se haze siempre con tono, assi como, mi re mi. Y la sostenida con Semitono, assi como, fa, mi, fa.* » SANCTA MARIA (Thomas de), *Arte de tañer Fantasia* (...), *op. cit.*, liv. 1, fol. 63v.

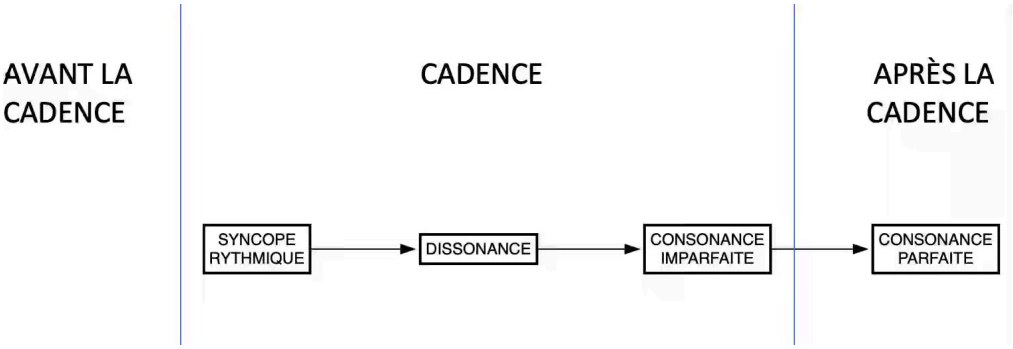
[58] « (...) *Clausula, es conclusion, o fin, o remate de obras, o de passo, la qual se forma y compone de tres puntos, assi como re, ut, re.* (...) *el primer punto ha de ser Semibreve, y el segundo Minima* (...) *el sobredicho Semibreve, siempre se ha de tomar en alto, al alçar del Compas.* (...) *la Minima que inmediatamente se sigue despues del Semibreve, ha de baxar segunda, y despues tornarla a subir, assi como fa, mi, fa. De la Remissa se han de notar dos cosas.* (...) *solamente puede fenescer en el mi* (...) *el re, que immediatamente se baxa despues del mi, necessariamente ha de ser punto Remisso, y en ninguna manera Sostenido.* (...) *De la sostenida se han de notar otras dos cosas.* (...) *que puede fenescer en qualquiera de las cinco bozes, naturales* (...) *ut, re, fa, sol, la* (...) *que el punto que inmediatamente se baxa, despues del semibreve, necessariamente ha de ser Sostenido* (...) » SANCTA MARIA (Thomas de), *Arte de tañer Fantasia* (...), *op. cit.*, liv. 1, fol. 62v.

ex. III.2 : *Clausula remissa e clausula sostenida, chap. XXIIII, ex. 17 (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*



Sancta Maria détermine que le déroulement d'une cadence à deux où plusieurs voix se divise en trois parties : la première sur la syncope rythmique qui la déclenche ; la deuxième sur le point où l'intervalle consonant produit par cette syncope est rendu dissonant par le mouvement mélodique ou l'entrée d'une autre voix ; la troisième sur le point où cette dissonance se change en consonance imparfaite, dernière étape avant l'arrivée d'une consonance parfaite, généralement l'octave, qui met fin à la séquence. Cette consonance parfaite, qui porte la marque de la conclusion, intervient sur un point que Sancta Maria considère être situé après la cadence proprement dite. Des références à cette segmentation tripartie permettent d'indiquer avec précision le point où une ou plusieurs voix doivent intervenir par rapport au déroulement d'une cadence, étant de ce fait omniprésentes dans son discours sur l'agencement des éléments d'une composition polyphonique.

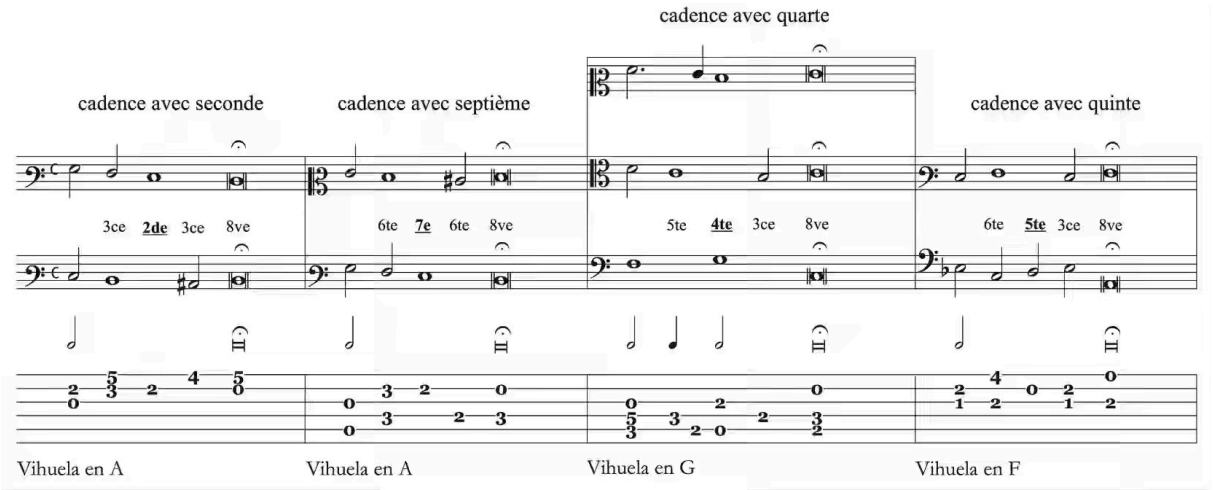
ill. III.1 : *Déroulement de la cadence selon Thomas de Sancta Maria*



Selon l'intervalle dissonant produit à la deuxième partie d'une cadence, Sancta Maria en définit trois types, à savoir *avec seconde*, *avec quarte* et *avec septième*. Il précise que la cadence *avec quarte* ne s'utilise pas dans le jeu à deux voix, et évoque en plus un quatrième type, celui de la cadence *avec quinte*, qui, contrairement aux trois autres, ne présente pas de dissonance dans son déroulement.

> « (...) les dissonances que l'on emploie dans toutes les cadences sont seulement la seconde, la quarte et la septième (...) sauf que dans le jeu à deux voix on ne fait jamais de cadence avec quarte, mais seulement avec seconde ou septième, (...) d'où il s'ensuit que la quarte s'emploie sur les cadences que l'on fait à trois, à quatre, ou à davantage de voix. (...) Quelques fois il se trouve que lorsque la cadence se joue à deux voix et [sa formule mélodique] est exécutée par la voix supérieure, on la fait sans dissonance (...) à la place de la septième on fait une quinte (...) »[59]

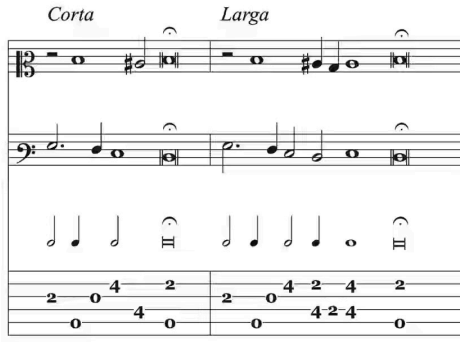
ex. III.3 : *Types de cadence, chap. XXVI, ex. 1a, 1b, 2b et 3a (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*



[59] « (...) *las disonancias que en todas las Clausulas se dan, solamente son, segunda, quarta, y septima* (...) *excepto que tañendo a duo, nunca se haze Clausula, con quarta, sino solamente con segunda, o con septième* (...) *de donde se sigue que la quarta, siempre se da en las Clausulas, que se hazen a tres, o a quatro bozes o a mas.* (...) *Algunas vezes acontece que quando la Clausula se haze a duo y la haze la boz superior, se haze sin disonancia* (...) *en lugar de la septima* (...) *se hiere quinta* (...) » SANCTA MARIA (Thomas de), *Arte de tañer Fantasia* (...), *op. cit.*, liv. 1, fol. 75r.

Sancta Maria fait en outre une distinction entre les cadences *courtes* et *longues*, qu'il n'explique pas mais fait connaître au moyen de quelques exemples.

ex. III.4 : *Clausula corta et clausula larga, chap. XXIIII, ex. 21° et 21e (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*



La stratégie pédagogique adoptée par Sancta Maria dans son traité consiste à simplifier et ordonner des éléments caractéristiques du langage musical de son époque, qu'il met à disposition de ses lecteurs sous forme de règles. Il traite un nombre relativement réduit d'éléments, privilégie l'aspect pratique et omet volontairement de nombreux procédés techniques, afin de se concentrer dans ce qu'il juge être essentiel et dans le but d'initier promptement son public dans l'art de l'improvisation de fantaisies. Dans l'*Art de tañer Fantaisia*, le jeu imitatif à deux voix et l'agencement de duos imitatifs sont traités longuement et de manière détaillée, tandis que la métrique ternaire, le contrepoint inversé, le contrepoint sur un motif récurrent (*ostinato*), le contrepoint sur cantus firmus dans ses différentes formes et les compositions à plus de quatre voix, par exemple, ne sont pas abordés. De nos jours, Schubert adopte une démarche semblable de simplification dans son manuel destinné à l'enseignement du contrepoint, sans doute pour les mêmes raisons que Sancta Maria le fait dans le sien : « Deux éléments du style de la Renaissance ont été écartés par souci de praticité : la métrique ternaire et la musique à plus de quatre parties. L'objectif du livre n'est pas de produire un maître de la Renaissance, mais quelqu'un pouvant gérer la plupart des principes qui sous-tendent cette musique. »[60]

Schubert met au point une méthode pour déterminer la structure formelle d'une composition polyphonique basée sur le contrepoint imitatif, qu'il applique avec succès à l'œuvre de Giovanni da Palestrina, mais qui, ne considérant pas certains paramètres déterminés par Sancta Maria, n'est pas

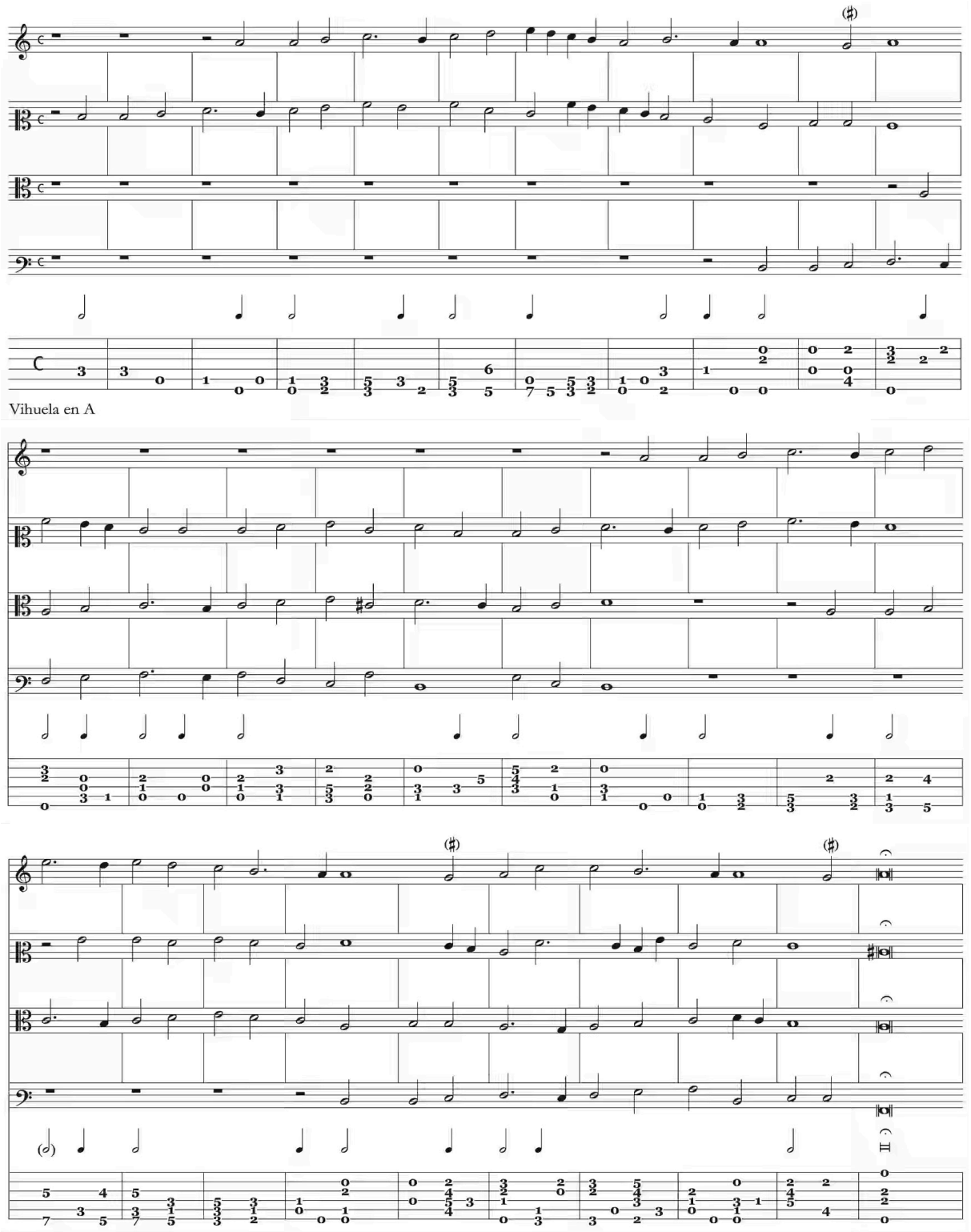
[60] « *Two elements of Renaissance style were downplayed for the sake of practicality : triple mensuration and music in more than four parts. The purpose of the book is not to produce a Renaissance master, but someone who can cope with most of the principles behind the music.* » SCHUBERT (Peter), *Modal counterpoint* (...), *op. cit.*, p. xv.

pleinement compatible avec l'enseignement prodigué dans l'*Art de tañer Fantasia*.[61] En effet, cette méthode d'analyse, appellée *modulaire*, ne s'intéresse pas aux débuts des procédés imitatifs – à savoir, dans un passage polyphonique à deux voix, la partie généralement monodique qui précède l'entrée de la seconde voix, celle où le motif mélodique qui sera imité est présenté par la première voix toute seule. Au contraire, elle prévoit que l'identification des éléments structurants d'une composition, appelés *modules*, se base essentiellement sur l'aspect harmonique des intervalles produits par deux voix qui cheminent simultanément, et que seulement la répétition d'une séquence de ces intervalles caractérise effectivement un module.[62] Or, quand l'aspect mélodique de la composition se retrouve relégué au second plan, des concepts fondamentaux du discours de Sancta Maria deviennent insignifiants : en fait, dans son raisonnement ce sont les premiers intervalles mélodiques d'un thème qui déterminent non seulement les types d'imitation qui lui conviennent, mais aussi le moment précis où l'entrée éventuelle d'un second duo imitatif similaire au premier peut se produire. Dans l'exemple présenté ci-après, les quatre premières notes du thème exposé par la voix d'alto, qui comporte un unisson suivi de deux secondes ascendantes mélodiques, rendent possible l'imitation à la quinte supérieure réalisée par la voix de dessus, et permettent que l'entrée du second duo, formé par les voix graves, se produise exactement sur la syncope qui caractérise la cadence du premier duo.

[61] SCHUBERT (Peter), « Hidden Forms in Palestrina's First Book of Four-Voice Motets », dans : *Journal of the American Musicological Society*, n° 60/3, 2007.

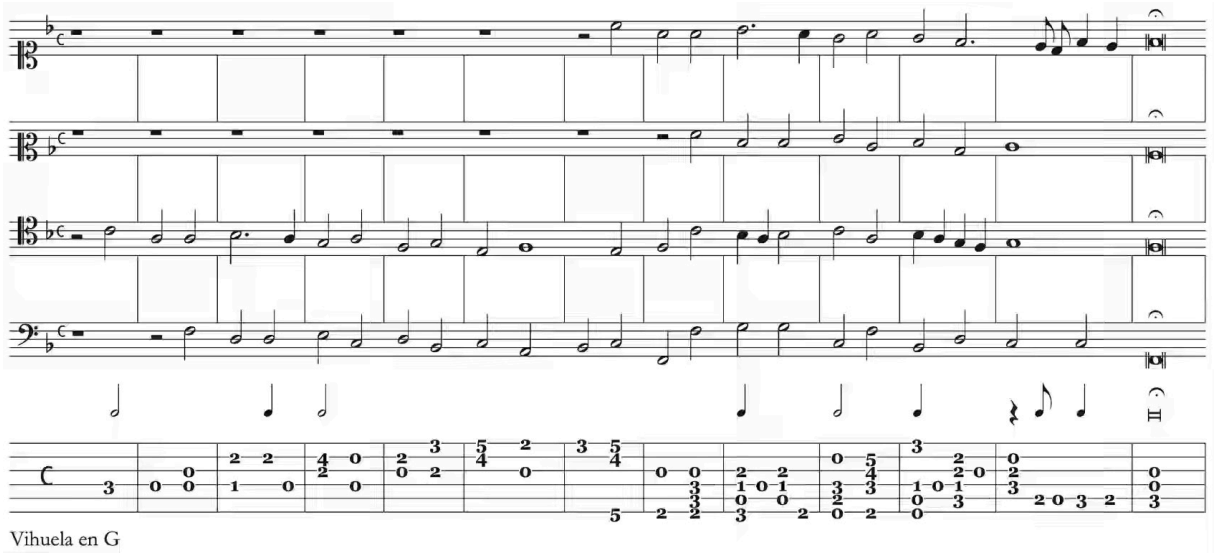
[62] « *The module differs from the duo in two ways : (1) it is only that part of the duo in which two voices sound together (thus the solo segment of the theme in an imitative duo is not part of the module), and (2) it applies only when it is repeated.* », « Le module diffère du duo en deux aspects : (1) il s'agit seulement de la partie du duo dans laquelle deux voix sonnent ensemble (par conséquent le segment [contenant l'exposition] du thème dans un duo imitatif n'appartient pas au module), et (2) cela n'est valable que quand la dite partie [celle où les deux voix coexistent] est répétée. » *id.*, p. 487.

ex. III.5 : *Del entrar las vozes en el primer lugar de la clausula. Contrabaxo unisonando dos puntos, clausula con septima, chap. XLII, ex. 6 (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*



L'exemple ci-dessous illustre un cas de figure divers, où l'intervalle mélodique de tierce descendante qui démarre le thème exige une toute autre configuration : l'imitation au sein du premier duo est réalisée à la quinte inférieure, et l'entrée du second duo, effectuée par la voix de dessus, intervient après la syncope qui caractérise la cadence du premier duo, à distance d'une semi-brève.

ex. III.6 : *Del modo de entrar las vozes en la clausula. Tenor baxando tercera de salto, clausula con quita, chap. XLII, ex. 1b (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*



Quand Sancta Maria se réfère aux intervalles harmoniques produits lors de la superposition de deux voix, il le fait en dehors du cadre de ses présentations des techniques de composition imitative. Dans le contexte d'une imitation, il les évoque seulement quand il s'agit de préciser que l'intervalle à prendre en compte pour déterminer la hauteur où doit démarrer la seconde voix est celui formé par les notes de départ de chaque voix, et non par le premier intervalle harmonique formé lorsqu'elles se rencontrent.

> « (...) une voix entre [à la distance de] quarte, quinte ou octave de l'autre voix, cette entrée [distance] étant considérée seulement entre les premières notes de chaque voix, et non entre les notes [entonnées sur le point] où les deux voix se joignent »[63]

Dans les exemples ci-dessus, il s'agit à chaque fois d'un intervalle de quinte juste, d'abord entre les notes *ré* et *la* des voix d'alto et de dessus du premier extrait, puis entre les notes *do* et *fa* des voix de ténor et de basse du deuxième. De toute évidence, Sancta Maria considère que quand deux voix sont impliquées dans un procédé imitatif, les intervalles harmoniques qu'elles entraînent résultent

[63] « (...) *la una voz entra quarta, o quinta, o octava de la otra voz, la qual entrada, se entiende de solo el primer punto de cada una de las dos vozes, y no de los puntos a donde se juntan las dos vozes* » SANCTA MARIA (Thomas de), *Arte de tañer Fantasia* (...), *op. cit.*, liv. 2, fol. 64v.

simplement des caractéristiques mélodiques du thème original, et ne requièrent pas une attention particulière du musicien : si le thème est bien construit mélodiquement, les intervalles harmoniques engendrés par l'imitation se suivront de façon adéquate, produisant un agencement de consonances et dissonances convenable. À dire vrai, dans le contexte d'imitations à deux voix, l'attention que Sancta Maria porte à l'aspect harmonique ne concerne que les règles élémentaires du traitement des consonances et dissonances dans la composition contrapuntique, ce qui, par ailleurs, met en évidence la prédominance du caractère horizontal de la musique dans son discours relatif à la pratique de *tañer a concierto*.

Même si certains termes instaurés par Schubert trouvent leurs correspondants dans la nomenclature proposée par Sancta Maria, dans l'analyse modulaire la différenciation des techniques d'imitation voulue par le théoricien espagnol se trouve dénuée de sens. Schubert signale cette particularité, expliquant que « Thomas de Sancta Maria établit une distinction entre les *passos travados* et les *passos sueltos*. Dans le premier cas, le *conséquent* [l'imitation du motif original, jouée par la seconde voix] entre avant que le *guide* [le motif original, exposé par la première voix] soit terminé – les voix se trouvent alors *encadenadas* (enchaînées), tandis que dans le deuxième cas [la seconde voix fait son entrée seulement quand] le *guide* est complètement exposé, et ensuite [la première voix] propose un accompagnement pour la seconde voix (...) L'analyse modulaire ne prend pas en compte cette distinction, et opte pour se focaliser sur toute reprise d'une séquence d'intervalles harmoniques, quel que soit le laps de temps séparant les entrées [des deux voix]. »[64]

Le projet CRIM, dirigé par David Fiala et Richard Freedman dans un partenariat franco-américain entre le Centre d'études supérieures de la Renaissance et le Haverford Collège, propose une typologie vraisemblablement inspirée de l'Analyse modulaire, mais qui, proposant une typologie plus étendue, s'adapte mieux aux préconisations de Sancta Maria et arrive à décrire plus efficacement les procédés de composition qu'il examine dans son traité. En accord avec le discours de l'auteur de l'*Arte de tañer Fantasia*, elle inscrit la technique des *passos sueltos* dans une sous-catégorie de la fugue (spécifiée par le terme *periodic*), et prend en considération l'intégralité des motifs

[64] « *Thomas de Sancta Maria distinguishes between "passos travadas" and "passos sueltos." In the former, the consequent enters before the guide has finished – the voices are "encadenadas" (chained together), while in the latter the guide is completed, then provides accompaniment to the second voice* (...) *Modular analysis disregards this distinction in favor of focusing on any repeating succession of vertical intervals, regardless of the time interval between the entries.* » SCHUBERT (Peter), « Hidden Forms (...) », *op. cit.*, p. 500.

mélodiques identifiés dans une composition (*soggetto*), qu'ils soient ou non impliqués dans la réalisation d'une imitation.[65]

tab. III.3 : *Typologies : Arte de tañer Fantasia, Analyse modulaire et CRIM*

Arte de tañer Fantasia	Analyse modulaire	CRIM
Passo		*Soggetto* [*S*]
Tañer a concierto sin fuga		*Contrapuntal Duo* [*CD*]
Duo con imitación	*Imitative Duo* [*ID*]	*Imitative Duos* [*ID*]
Duo sin imitación	*Non-Imitative Duo* [*Nim*	*Non-Imitative Duos* [*NIM*]
Tañer a consonancias	*Homorhythmic Declamation* [*Homor.*]	*Homorhyth* [*HR*]
Passos travados	*Stacked Canon* [*PEn (sta)*]	*Fuga* [*Fg*]
Passos sueltos	*Free Imitation* [*FI*]	*Fuga* [*Fg (periodic)*]

Sancta Maria conçoit deux genres de jeu instrumental. L'un, qu'il appelle *tañer a consonancias*, se caractérise par la prédominance des voix extrêmes (notamment la plus aigüe, qui sert de référence pour la composition de la trame polyphonique), le rôle des voix intérieures étant limité à la production d'intervalles harmoniques consonants ; et l'autre, nommée *tañer a concierto*, n'établit aucun rapport hiérarchique entre les voix, chacune entonnant une ligne mélodique indépendante et d'égale valeur. Aizpurúa identifie ces deux genres respectivement aux concepts actuels d'*harmonie* et de *contrepoint*, considérant que « La seconde partie [de l'*Art de Tañer Fantasia*] est un véritable traité d'harmonie et de contrepoint, bien que (...) la notion d'harmonie soit différente de la notre, et le terme "contrepoint" ne soit jamais utilisé par Tomás de Sancta Maria. »[66] Il reprend ainsi l'avis exprimé une douzaine d'années auparavant par Rubio, selon lequel la seconde partie du traité est dédiée essentiellement à deux sujets, à savoir « l'étude des accords, [autrement dit] dissonances et

[65] CRIM est l'acronyme de *Citations : the Renaissance Imitative Mass*. https://ricercar.crim.cesr.univ-tours.fr/presentation (consulté le 7 juillet 2023).

[66] « *La segunda parte es un verdadero tratado de armonía y contrapunto, si bien* (...) *el concepto de armonía es diferente del nuestro, y la palabra "contrapunto" jamás se utiliza por Tomás de Santa María.* » AIZPURÚA (Pedro), « Fray Tomás de Santa María (...) », *op. cit.*, p. 277. En réalité, le terme *contrapunto* est bien présent dans l'*Arte de Tañer Fantasia*, comme il est indiqué dans la note de bas de page n° 50 ci-avant.

consonances dans son langage ou terminologie [langage ou terminlogie de Sancta Maria], et le contrepoint, [autrement dit] *tañer por arte y concierto*, dans ses aspects les plus variés. »[67]

Tañer a concierto (jeu contrapuntique)

Dans le cadre du genre *tañer a concierto*, les voix sont mises en relation entre elles au moyen de procédés de composition contrapuntique que Sancta Maria classe, en premier lieu, en fonction du nombre de voix qu'ils emploient. Il part de l'idée que la musique comporte normalement quatre voix, qui alternent et se combinent de multiples manières sans que toutes soient nécessairement actives en même temps. Dans l'ouverture du chapitre XXXI du second tome du traité, il déclare, d'abord métaphoriquement puis sans détour, que la composition polyphonique peut réunir des périodes à deux, trois ou quatre voix :

> « (...) celui qui voudra jouer [improviser] du contrepoint méthodiquement, (...) doit imaginer et feindre que les quatre voix sont quatre personnes raisonables, dont chacune parle quand elle doit parler, se tait quand elle doit se taire et répond quand elle doit répondre (...) L'on doit considérer ce propos : que le contrepoint ordinaire est à quatre voix, ce qui renferme en soi trois manières différentes de jouer, à savoir à deux, à trois et à quatre [voix]. »[68]

En somme, d'après Sancta Maria le raisonnement du musicien contrapuntiste doit se fonder sur le jeu à quatre voix, qui peut aussi, par l'absence d'une ou de deux voix, s'exprimer respectivement à seulement trois ou deux. À deux voix le jeu est contrapuntique, et à trois ou à quatre il peut être en plus harmonique, l'agencement des voix obéissant alors aux préceptes du genre *tañer a consonancias*.

> « Le jeu contrapuntique à quatre voix se fait de trois manières, à savoir, à deux, à trois et à quatre [voix]. Le jeu à deux voix (...) s'exécute de deux manières : l'une avec des imitations, et l'autre sans imitations. (...) Le jeu à trois voix (...) se réalise de deux manières : l'une en sixtes [avec des intervalles harmoniques de sixtes entre les voix extérieures] et l'autre en dixièmes [avec des intervalles harmoniques de dixièmes entre les voix extérieures] (...). Le jeu à quatre voix, en plus des susdites trois manières, (...) peut se faire aussi en [avec des] consonances »[69]

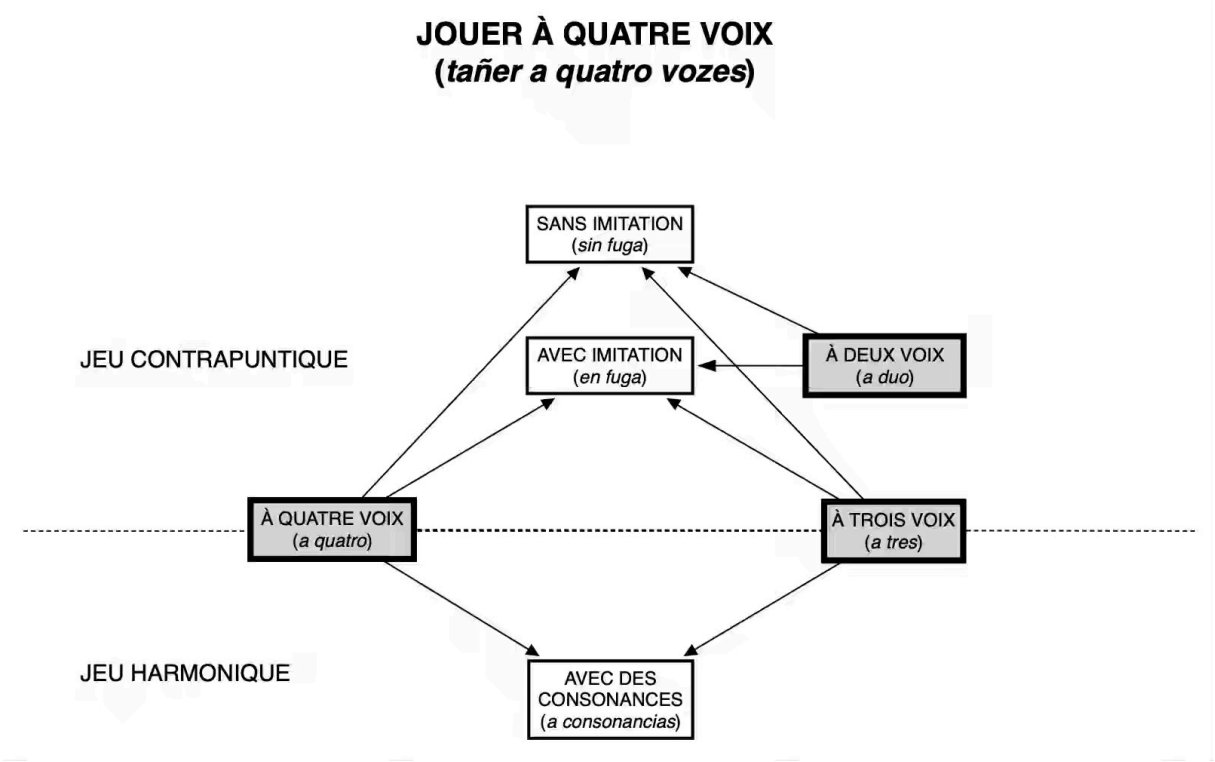
---

[67] « (...) *estudio de los acordes, disonancias y consonancias en su lenguaje o terminología, y el contrapunto, "tañer por arte y concierto", en sus más variados aspectos.* » RUBIO (Samuel), « La Consonancia (...) », *op. cit*, p. 12.

[68] « (...) *el que quisiere tañer por arte e concierto,* (...) *ha de ymaginar y hacer cuenta, que las quatro vozes son quatro hombres de buena razon, de los quales cada uno en particular habla quando deve hablar, y callar [calla] quando deve callar, y responder [responde] quando deve responder* (...) *Esto presupuesto se ha de notar, que el comun tañer a concierto, es a quatro vozes, lo qual encierra y contiene en si, tres maneras diferentes de tañer, es a saber, a duo, a tres y a quatro.* » SANCTA MARIA (Thomas de), *Arte de tañer Fantasia* (...), *op. cit.*, liv. 2, fol. 63r-63v.

[69] « *El tañer los passos a concierto a quatro vozes, se haze de tres maneras, es a saber, a duo, a tres, y a quatro. Los duos* (...) *se tañen de dos maneras. La una es en fuga, y la otra sin fuga.* (...) *El tañer a tres vozes* (...) *se haze de dos maneras. La una es*

ill. III.2 : *Tañer a quatro vozes selon Thomas de Sancta Maria*



Tañer a duo (jeu à deux voix)

Le jeu à deux voix occupe une place prépondérante dans l'enseignement prodigué par Sancta Maria, pour qui cela constitue la base de la composition contrapuntique.

> « Une des choses essentielles et toutefois difficiles qu'il y a dans la musique, est de savoir jouer [composer] à deux voix avec beauté et méthode, ce qui constitue la principale habileté requise pour jouer [improviser] du contrepoint de manière bien ordonnée. »[70]

Sancta Maria s'aligne sur ce point à l'avis de l'italien Nicola Vicentino, qui déclare que la composition à deux voix renferme des difficultés particulières, dues à une texture polyphonique peu fournie qui fait apparaître clairement tout éventuelle maladresse de la part du compositeur, et ajoute que ceux capables de bien s'en sortir dans cet exercice sont alors peu nombreux.[71]

---

a sextas y la otra a dezenas (...). *El tañer los passos a quatro vozes, de mas de las sobredichas tres maneras,* (...) *se puede hazer tambien a consonancias* » SANCTA MARIA (Thomas de), *Arte de tañer Fantasia* (...), *op. cit.*, liv. 2, fol. 72r.

[70] « *Una de las cosas essenciales y aun dificultosas, que ay en la musica, es saber tañer un duo con primor y arte, lo qual es pricipal fundamento, para tañer a concierto y por arte.* » *id.*, liv. 2, fol. 64r.

[71] « (...) *si dè pensare, che il Duo è privo di Armonia, et di compagnia, et che ogni consonanza mal ordinata, et mal posta molto si sente.* (...) *molti comporanno delle compositioni a quattro, et a più voci, ma pochi havranno bel modo di proceder et di*

Fuga (imitations)[72]

Sancta Maria déclare qu'il existe deux façons de jouer à deux voix, à savoir avec ou sans imitations, et affirme que la première est préférable, remarquant au passage que Josquin des Prés, qu'il tient pour modèle, l'avait largement utilisée dans ses compositions. De plus, il soutient que quand le jeu sans imitations est employé il convient de faire en sorte que la seconde voix imite la première lors de son entrée, autant que possible et même très brièvement.

> « (...) il existe seulement deux manières de jouer à deux voix. L'une se fait avec des imitations, et l'autre sans imitations, desquelles la plus parfaite (...) est celle que l'on fait avec des imitations, dont s'est toujours servi Josquin »[73]

> « (...) puisque cette manière de jouer à deux voix ne se fait pas en imitations, que l'entrée [de la seconde voix] soit si possible faite en imitation, c.-à.d. qu'une voix imite l'autre, une demi-mesure ou plus s'il se peut »[74]

À nouveau son avis s'accorde parfaitement avec celui de Vicentino, pour qui l'imitation, même très brève, est chose essentielle dans la composition polyphonique.[75] Les deux manières de réaliser des imitations décrites par Sancta Maria apparaîssent dans les exemples présentés ci-après, extraits des messes *Ave Maris Stella* et *Mater Patris* de Josquin des Prés : dans l'un, la seconde voix imite la première à la quarte supérieure sur toute la longueur de la période, tandis que dans l'autre l'imitation, réalisée à l'octave supérieure, touche seulement les cinq premières notes du thème.

---

accompagnare i gradi et le consonanze in un Duo » « (...) on doit considérer que le duo [la composition à deux voix] est privé d'harmonie, et de compagnie [de densité dans sa texture], et que l'on entend toute consonance mal agencée ou mal placée. (...) beaucoup [de musiciens] composeront [sauront composer] des œuvres à quatre et à davantage de voix, mais peu auront l'habileté de bien disposer les intervalles [harmoniques] et les consonances dans un duo » VICENTINO (Nicola), *L'antica Musica ridotta alla moderna Prattica*, Rome : Antonio Barre, 1555, liv. 4, chap. XXIIII, fol. 83v.

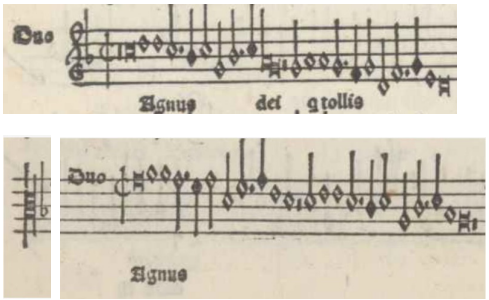
[72] Pour un relevé exhaustif des occurences des termes se rapportant à *fugue* et à *imitation* tout au long des XVIe et XVIIe siècles, voir BEICHE (Michael), « Fuga/Fuge », p. 103-144, et « Imitatio/Nachahmung », p. 145-164, dans : *Terminilogie der musikalichen Komposition*, t. 2, éd. Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart : Franz Steiner, 1996.

[73] « (...) *solas dos maneras diferentes se hallan de tañer a duo. La una se haze en fuga, y la otra sin fuga, de las quales la mas perfecta* (...) *es la que se haze en fuga, la qual siempre uso Jusquin* » SANCTA MARIA (Thomas de), *Arte de tañer Fantasia* (...), *op. cit.,* liv. 2, fol. 64r.

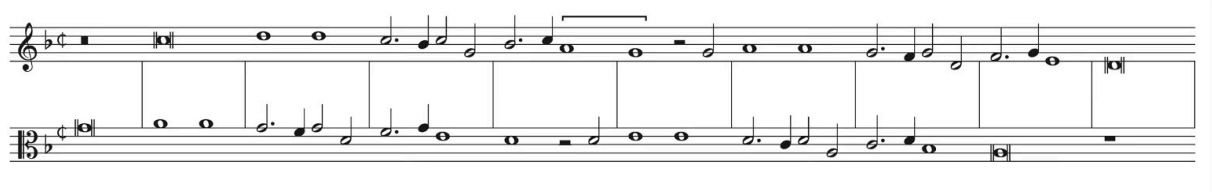
[74] « (...) *ya que esta manera de tañer a duo, no se haze en fuga, la entrada si possible fuere se haga en fuga, esto es remedando la una voz a la otra, medio compas o mas si ser pudiere* » *id.*, liv. 2, fol. 69r.

[75] « (...) *quando si vorrà principiare una fuga, et se la parte che havrà da seguir la fuga non potesse seguirla à longo, il Compositore l'accomoderà con un contrapunto sopra, et non importerà molto, mentre ch'il pricipio habbi incominciato in fuga, pur che s'habbi fatto la fuga di quattro ò di cinque note.* » « (...) quand on voudra démarrer une imitation, si la partie [la voix] qui aurait à suivre la fugue [suivre la première voix en l'imitant] ne pouvait pas la suivre pendants longtemps, le compositeur l'adaptera avec du contrepoint libre, et cela aura peu d'importance, pourvu que le début [du passage] ait commencé en imitation, et ce même si l'imitation n'ait été réalisée que sur quatre ou cinque notes. » VICENTINO (Nicola), *L'antica Musica* (...), *op. cit.*, liv. 4, chap. XXXII, fol. 88v.

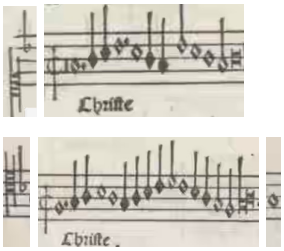
ill. III.3 : *Agnus dei de la messe Ave Maris Stella (Josquin des Prés, 1505)*



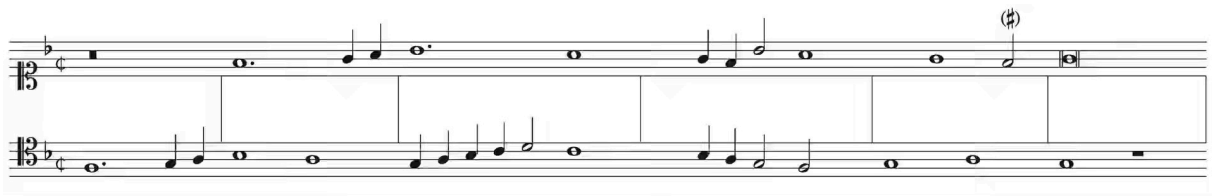
ex. III.7 : *Agnus dei de la messe Ave Maris Stella (Josquin des Prés, 1505) – Transcription en portées musicales, mesures 1 à 10*



ill. III.4 : *Christe de la messe Una Musque de Buscaya (Josquin des Prés, 1505)*



ex. III.8 : *Christe de la messe Una Musque de Buscaya (Josquin des Prés, 1505) – Transcription en portées musicales, mesures 1 à 6*



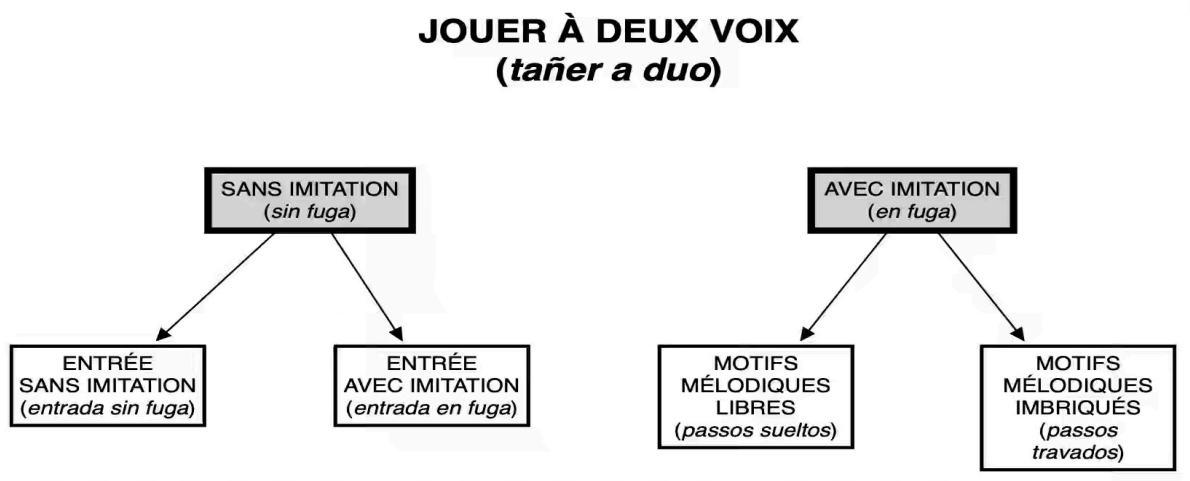
Walker présente une étude au sujet du classement des techniques de composition imitative entrepris au XVIe siècle par des théoriciens tels que Gioseffo Zarlino, Gallus Dressler, Pietro Pontio et Lodovico Zacconi, entre autres, qui révèle la concomitance d'un certain nombre d'appellations aussi variées que controversées (*fuga legata*, *fuga sciolta*, *imitatione*, *fuga integra*, *semifuga*, *mutillata fuga*, *fuga ad imitatione*, *fuga naturale*, *fuga obligata*, *fuga accidentale*, etc), définies notamment en fonction de la longueur et de exactitude de l'imitation, aussi bien sur le plan mélodique que sur le plan rythmique.[76]

[76] WALKER (Paul), *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*, Rochester : University of Rochester Press, 2000, p. 7-53. ZARLINO (Gioseffo), *Le Istitutioni harmoniche*, Venise : Pietro da Fino, 1558 ; DRESSLER (Gallus), *Musicae practicae elementa*, Magdeburg : Wolfgang Kirchner, 1575 ; PONTIO (Pietro), *Dialogo del R. M. Don Pietro Pontio Parmigiano, ove si tratta*

Tout bien considéré, ces critères ne sont nullement observés par Sancta Maria dans son discours sur la fugue. Il adopte en fait un tout autre point de vue, basé sur la proximité du début des interventions des voix impliquées dans un procédé imitatif, déterminant alors simplement deux manières de réaliser des imitations, soit *a passos sueltos*, soit *a passos travados* : dans la première manière, la seconde voix intervient avant que la mélodie entonnée par la première voix soit terminée, les deux voix se chevauchent et leurs motifs mélodiques progressent imbriqués jusqu'à ce que l'imitation soit interrompue, chacune respectant les contraintes imposées par l'autre. Dans la deuxième manière, moins sophistiquée, les voix continuent à s'imiter en répétant des mélodies identiques ou similaires, le plus souvent transposées, mais chacune à son tour, sans qu'il y ait chevauchement. Dans ce deuxième cas, pendant qu'une voix exécute le motif mélodique de référence, les autres doivent l'accompagner par une ligne convenable, qui s'associe à l'ensemble des autres parties de sorte que les consonances et dissonances produites par les intéractions des voix se trouvent dûment agencées.

> « Dans l'autre manière, que l'on fait en jouant les motifs mélodiques libres, (...) [à savoir] que la voix qui commence la mélodie [principale] la termine entièrement, avant que l'autre voix commence à l'imiter, et ainsi les motifs mélodiques évoluent librement, chaque voix les entonnant à son tour, sans s'imbriquer (...), et alors la voix qui aura terminé [en premier] [d'entonnner] la mélodie [principale] doit nécessairement accompagner l'autre, jouant la ligne mélodique qui lui soit plus convenable, selon le jugement de l'éxecutant. »[77]

ill. III.5 : *Tañer a duo selon Thomas de Sancta Maria*



della theorica e prattica di musica, Parme : Erasmo Viothi, 1595 ; ZACCONI (Lodovico), *Prattica di musica*, Venise : Bartolomeo Carampello, 1592.

[77] « *En la otra manera, que se haze tañendo los passos sueltos*, (...) *la voz que comiença el passo, le acabe del todo, antes que la otra voz comience a remedar el mesmo passo, y assi va el passo suelto, haziendo le cada voz por si, sin travarse la una con la otra* (...), *y entonces la voz que huviere acabado el passo, necessariamente ha de servir a la otra voz de acompañamiento, haziendo la solfa que mejor quadrare con el passo, conforme a lo arbitrio del que lo exercitare.* » SANCTA MARIA (Thomas de), *Arte de tañer Fantasia* (...), *op. cit.,* liv. 2, fol. 64v.

***Passos travados* (imitation à motifs mélodiques imbriqués)**

Sancta Maria déclare que les imitations à motifs mélodiques imbriqués [*fugas a passos travados*], peuvent être réalisées, au choix, à la distance rythmique d'une demi-mesure, d'une mesure entière, d'une mesure et demie ou plus, ces distances correspondant à la durée qui doit s'écouler entre le départ de la première voix et l'entrée de la seconde. La mesure rythmique utilisée, le *compas*, est représentée par la figure de la semi-brève, et la demi-mesure correspond en conséquence à la figure de la minime. Le choix de la distance séparant le démarrage de la première voix et l'entrée de la seconde repose sur les caractéristiques de la mélodie entonnée par la première voix, qui déterminent également non seulement l'intervalle à respecter entre les premières notes de chaque voix, communément quarte, quinte ou octave, mais aussi le placement de la voix qui réalise l'imitation, à savoir au-dessus ou en-dessous de celle qui porte la mélodie originale.

> « (...) la voix qui entre en premier, va toujours devant celle qui la suit, au moins [à la distance de] une demi-mesure, ou une mesure, ou une mesure et demie, ou deux mesures ou plus, selon ce qui s'accordera le mieux à la fugue [ce qui permettra de mieux imiter la mélodie originale] (...) Il y a trois manières usuelles de réaliser des imitations. La première se fait à la quarte, la deuxième à la quinte et la troisième à l'octave »[78]

Les instructions de Sancta Maria pour la réalisation d'imitations à *passos travados* révèlent deux démarches : dans l'une, la mélodie de la première voix préexiste et ses caractéristiques régissent l'intervention de la voix qui réalise l'imitation, déterminant à quels moments et sur quelles hauteurs celle-ci peut démarrer. Ainsi, quand une mélodie ne peut pas être imitée d'une certaine manière, ces paramètres peuvent être altérés de façon à produire un autre type d'imitation, par exemple à la quinte plutôt qu'à la quarte, ou avec l'intervention de la seconde voix après une demi-mesure plutôt qu'après une mesure entière, ou encore avec l'entrée en première place de la voix grave plutôt que de la voix aiguë.

> « (...) on trouve quelques mélodies dont les imitations, si l'on veut les réaliser, ne peuvent pas se faire à la quarte, mais peuvent se faire à la quinte, et d'autres qui ne peuvent se faire à la quinte, et peuvent se faire à la quarte, et d'autres qui ne peuvent se faire ni à la quarte ni à la quinte, mais peuvent se faire à l'octave, et d'autres qui ne peuvent se faire à l'octave, et peuvent se faire à la quarte et à la quinte, et en plus de cela d'autres qui peuvent se faire quand la voix grave entre en premier, et d'autres quand c'est la voix haute qui entre en premier, et d'autres quand la mélodie monte, et d'autres quand la mélodie descend, et d'autres en attendant une demi-mesure [pour l'intervention de la dexième voix], (...) une mesure, ou une mesure et demie, (...) deux mesures, ou deux mesures et demie, et d'autres trois mesures ou plus »[79]

---

[78] « (...) *la voz que entra primero, va siempre delante de la otra que la sigue, por lo menos medio compas, o un compas, o compas y medio, o dos compases o mas, segun quadrare a la fuga* (...) *Tres maneras comunes se hallan de hazer fugas. La primera se haze en quarte, la segunda en quinta, y la tercera en octava* (...) » SANCTA MARIA (Thomas de), *Arte de tañer Fantasia* (...), *op. cit.,* liv. 2, fol. 64r-64v.

[79] « (...) *se hallan algunas solfas, que si las queremos hazer en fuga, no se pueden hazer en quarta, y pueden se hazer en quinta, y otras que no se pueden hazer en quinta, y pueden se hazer en quarta, y otras que no se pueden hazer en quarta ni quinta, y*

Dans l'autre démarche, le type d'imitation est décidé avant que le thème de la *fuga* soit inventé, et son élaboration se trouve alors conditionnée par ce choix. Ainsi, par exemple, pour qu'une imitation à la quinte supérieure soit produite l'entrée de la seconde voix doit coïncider avec la deuxième note de la première voix, et celle-ci ne doit pas entonner des intervalles mélodiques de seconde et quarte ascendantes, ni de tierce et quinte descendantes, pouvant en revanche utiliser ces mêmes intervalles dans l'autre sens. Sancta Maria signale en plus que si l'on décide de changer le moment de l'entrée de la seconde voix, les qualités des intervalles admis pour la composition de la mélodie originale doivent aussi être revues, puisque tous ces paramètres sont liés et interdépendants.

> « Por réaliser une imitation à la [distance d'une] quinte supérieure de la voix grave, cette voix ne doit pas entonner ni seconde, ni quarte ascendantes, ni tierce, ni quinte descendantes, mais peut entonner tierce et quinte ascendantes, et seconde et quarte descendantes (...) Tout cela (...) se comprend [se vérifie] seulement quand (...) la voix qui suit celle qui commence [c.-à-d. la deuxième voix], entre sur la deuxième note de la voix qui commence en premier, parce que quand [si] elle entre [venait à entrer] sur la troisième note, ou plus loin, (...) pourra [elle pourrait] bien entonner seconde et quarte ascendantes, et tierce et quinte descendantes. »[80]

Le graphique présenté ci-après reprend schématiquement les instructions de Sancta Maria concernant le jeu de *passos travados* à deux voix. Il regroupe, pour chaque type d'imitation voulu, les intervalles mélodiques pouvant être employés dans la composition du thème de référence, afin que les interactions des voix produisent uniquement des consonances harmoniques imparfaites.[81]

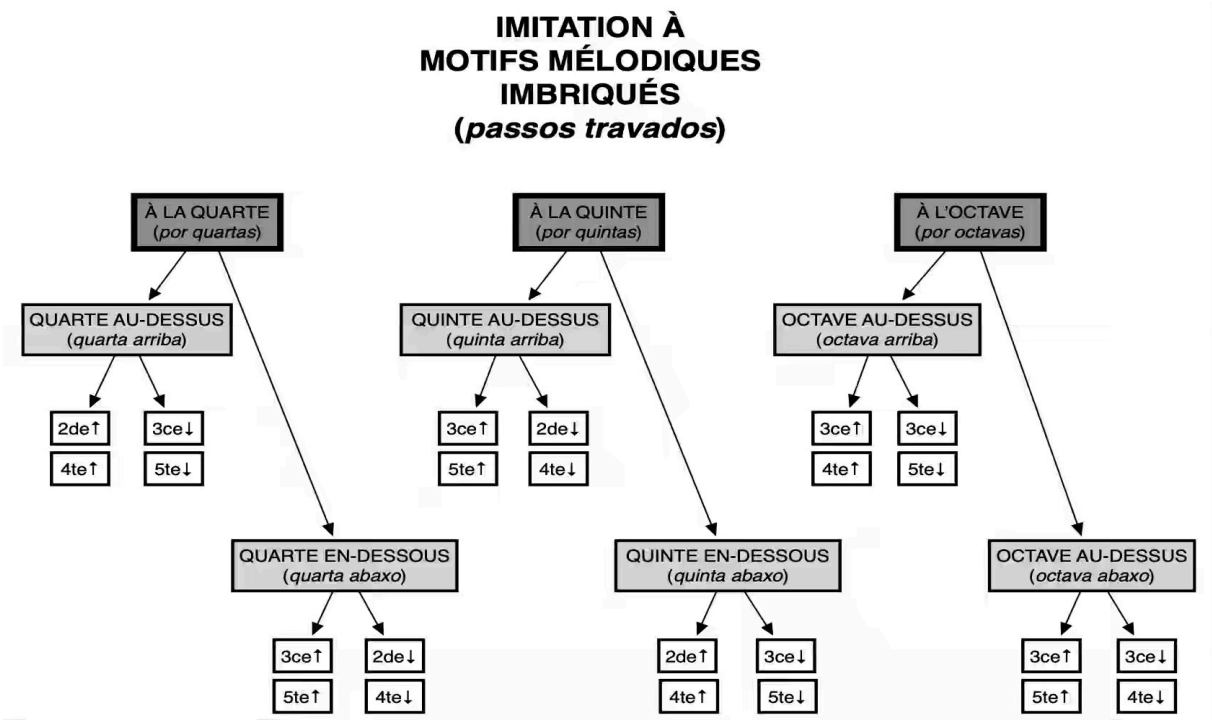
---

pueden se hazer en octava, y otras que no se pueden hazer en octava, y pueden se hazer en quarta y en quinta, y de mas desto otras que se pueden hazer entrando primero la voz baxa, y otras entrando primero la voz alta, y otras (...) *al subir del canto, y otras al baxar del canto, y otras guardando medio compas,* (...) *un compas, o compas y medio*, (...) *dos compases, o dos compases y medio, y otras tres compases o mas* (...) » SANCTA MARIA (Thomas de), *Arte de tañer Fantasia* (...), *op. cit.*, liv. 2, fol. 64v-65r.

[80] « *Para seguir fuga, quinta arriba dela voz baxa, esta voz baxa no ha de entonar segunda ni quarta arriba, ni tercera ni quinta abaxo, mas puede entonar tercera y quinta arriba, y segunda y quarta abaxo* (...). *Todo esto* (...) *se entiende, solamente quando* (...) *la voz que sigue la otra que comiença primero, entra en el segundo punto de la voz que comiença primero, porque quando entrare en el tercero punto, o mas adelante,* (...) bien podrá entonar segunda y quarta arriba, y tercera y quinta abaxo. » *id.,* liv. 2, fol. 66v.

[81] Les flèches verticales indiquent les directions des intervalles mélodiques, qui peuvent être ascendants ou déscendants.

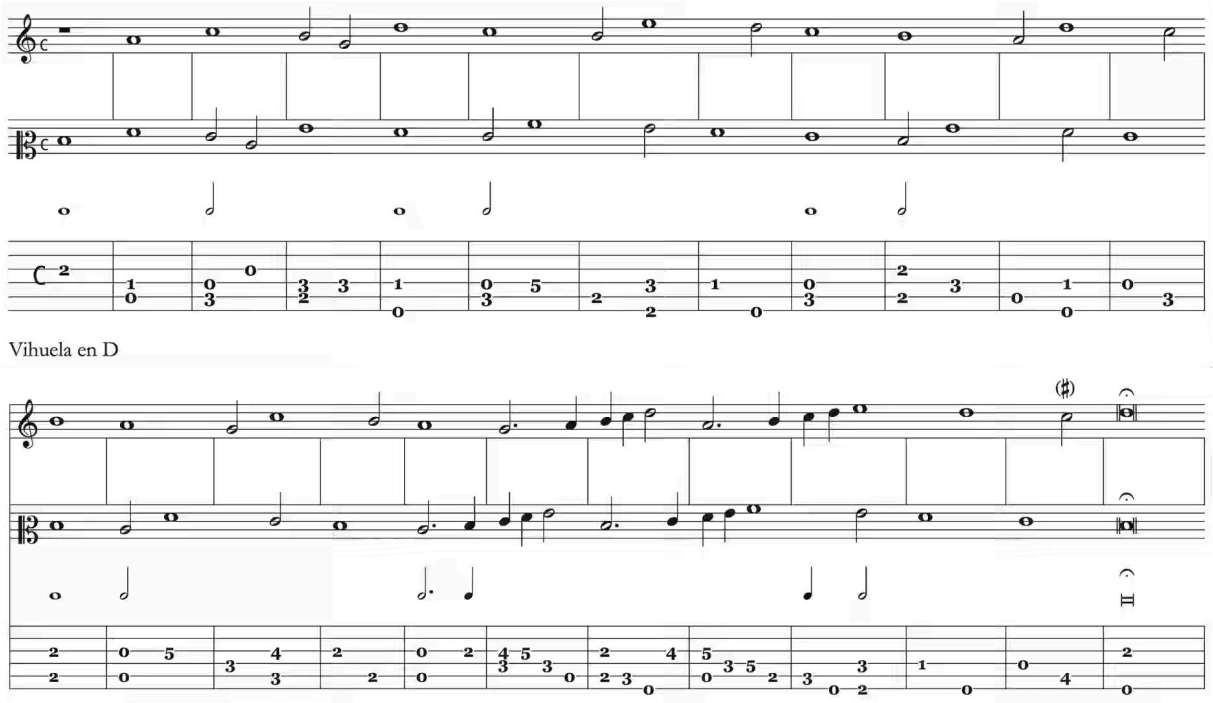
ill. III.6 : *Passos travados* : *directives pour la composition du thème d'une fugue*



L'attention minutieuse que Sancta Maria prête à l'élaboration d'imitations se reflète dans une proposition de Walker, selon laquelle « les compositeurs de fugues instrumentales avaient tendance à penser moins en termes de "l'interruption de l'imitation à un moment donné," tel que l'ont si souvent fait les compositeurs de motets, et plus en termes [de la mise en place] d'un thème adéquatement construit, conçu dans son intégralité au stage initial de la composition, qui constitue le matériau de base pour l'imitation. »[82] Dans l'extrait ci-dessous, on peut remarquer que la mélodie de la voix grave, qui entre en premier lieu, est composée par Sancta Maria suivant les directives qu'il donne pour la réalisation d'imitations à la quinte supérieure : les intervalles mélodiques successivement entonnés à distance d'une mesure sont des tierces ascendantes ou des secondes descendantes, sauf dans la mise en place de dissonances à partir de syncopes rythmiques. À la dix-septième mesure le rythme s'accelère et la demi-mesure devient la référence rythmique pour le placement successif des intervalles, jusqu'à ce que la cadence finale soit amorcée à partir de l'intervalle harmonique de sixte obtenu à la moitié de la vingt-et-unième mesure.

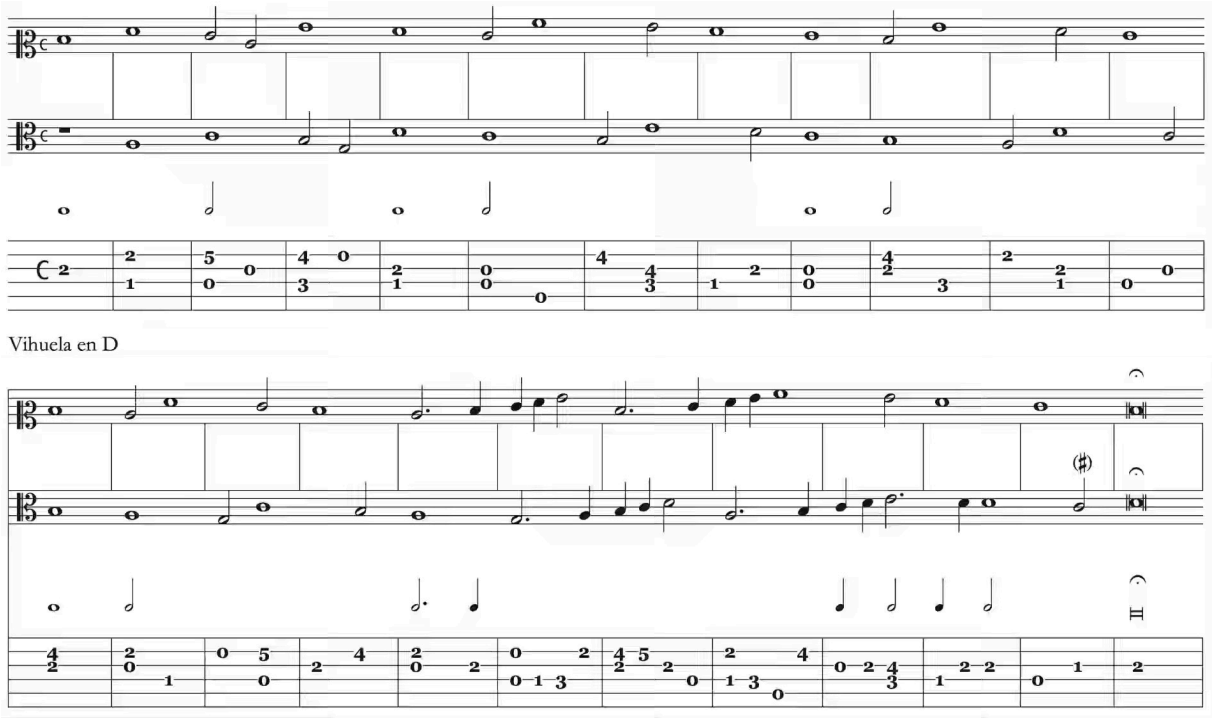
[82] « (...) *composers of instrumental fugue tended to think less in terms of "the breaking off of the imitation at some point," as motet composers so often did, and more in terms of a well-defined theme, conceived in its entirety at the pre-compositional stage, that formed the basis for the imitation.* » WALKER (Paul), *Fugue* (...), *op. cit.*, p. 150.

ex. III.9 : *Fuga que se haze quinta arriba de la voz baxa, chap. XXXIII, ex. 6a (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*



Puisque les consignes données pour la composition d'une mélodie susceptible d'être imitée à la quinte supérieure sont les mêmes que pour la composition d'une mélodie susceptible d'être imitée à la quarte inférieure, la simple inversion du placement des voix transforme le type d'imitation (le renversement du contrepoint est aussi possible dans le cas des imitations à la quinte inférieure et à la quarte supérieure). Cette propriété, qui est systématiquement mentionnée par Sancta Maria lors de son exposition des différentes règles concernant la réalisation d'imitations, peut être constatée à l'aide de l'exemple ci-dessous, où la même mélodie qui se trouve imitée à la quinte supérieure dans l'extrait précédent se trouve imitée à la quarte inférieure. Il convient de noter que la distance rythmique qui sépare l'entrée des deux voix reste inchangée, preuve que la transformation du type d'imitation provient uniquement de l'inversion du placement des voix.

ex. III.10 : *Fuga que se haze quarta abaxo de la voz alta, chap. XXXIII, ex. 6b (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*



En somme, Sancta Maria détaille, pour chaque type d'imitation, les intervalles mélodiques utilisables et non utilisables, la distance rythmique devant séparer les entrées des voix, la direction du premier intervalle devant être entonné par la première voix et sur quelle figure rythmique doit se baser la progression des lignes mélodiques. Il signale cependant le caractère anodin de ce dernier élément, qui effectivement n'est pas déterminant puisque dans ce contexte les figures rythmiques sont interchangeables, c'est-à-dire, ce que l'on peut réaliser ayant pour référence la semi-brève peut également être réalisé si la référence est la minime, et vice-versa.

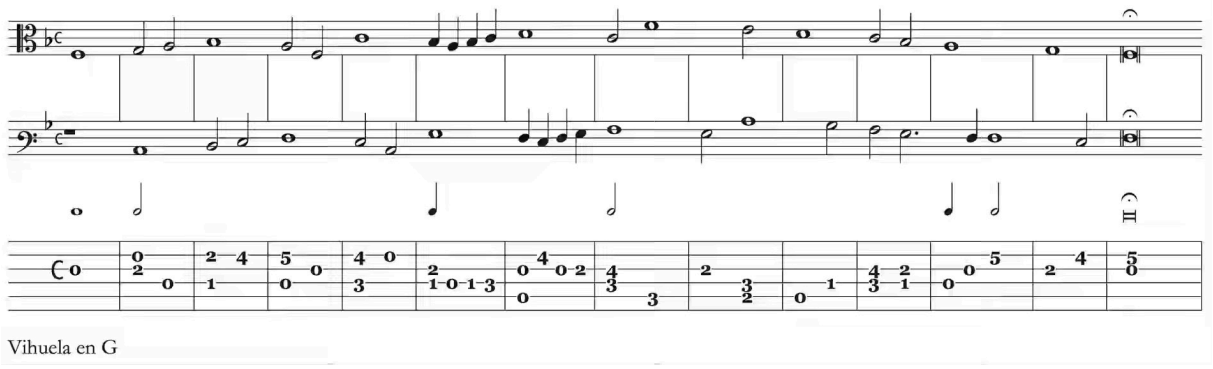
> « Notez que de la même manière que l'on fait les imitations à la minime, on peut les faire [le même type d'imitations] à semi-breves (...) »[83]

En revanche, les trois autres facteurs doivent être observés attentivement : lorsqu'ils sont maniés correctement et avec rigueur, les intervalles harmoniques résultant de la concomitance des voix se limitent aux tierces et sixtes, ce qui non seulement permet le renversement du contrepoint, mais présente aussi l'avantage non négligeable d'éviter la survenue d'enchainements d'intervalles parfaits semblables dans le cours de la composition. Curieusement, le premier exemple de fugue proposé

[83] « *Note se que de la misma manera que se hizieren las fugas a minimas, se podran hazer a semibreves* (...) » SANCTA MARIA (Thomas de), *Arte de tañer Fantasia* (...), *op. cit.,* liv. 2, fol. 68v.

dans le chapitre dédié aux imitations ne suit pas strictement les consignes énoncées dans la suite du texte, générant en conséquence, en plus des consonances imparfaites normalement attendues, un intervalle harmonique de quinte parfaite lors de l'entrée de la deuxième voix – ce qui empêche un éventuel renversement du contrepoint, car le renversement de la quinte parfaite est la quarte parfaite, un intervalle considéré comme dissonant dans le contexte d'une texture polyphonique réunissant seulement deux voix.

ex. III.11 : *Fuga en quarta, començando primero con la voz alta, chap. XXXIII, ex. 1a (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*

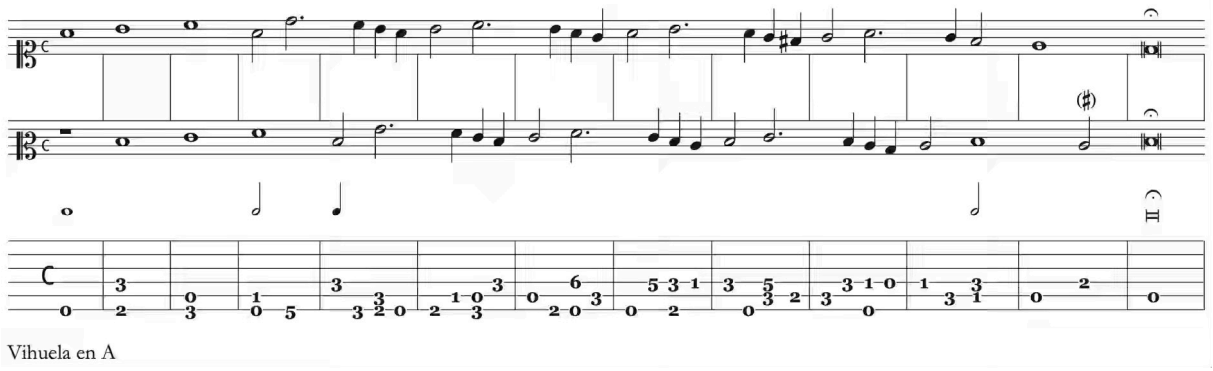


Hultberg regroupe dans une liste les caractéristiques des exemples présentées par Sancta Maria pour illustrer ses instructions concernant les imitations à deux voix.[84] On y remarque, dans chaque cas, la liaison existante entre l'intervalle harmonique obtenu lors de l'entrée de la seconde voix (généralement tierces et sixtes) et les paramètres observés pour la composition du thème à l'origine de l'imitation : le placement de la première voix vis-à-vis de la seconde (au-dessus ou en-dessous), l'intervalle observé par la seconde voix pour le démarrage de l'imitation (quarte, quinte ou octave, supérieure ou inférieure, par rapport à la première note de la première voix), le premier intervalle mélodique du thème et sa direction (seconde, tierce ou quarte, ascendante ou descendante) et la distance temporelle séparant le début des interventions des deux voix (un *compas* ou un *medio compas*, c'est-à-dire une mesure entière ou une demi-mesure, respectivement équivalentes à une semi-brève et à une minime). Ainsi, dans l'extrait ci-dessous la première voix est plus aiguë que la seconde, la seconde voix imite la première à la quinte inférieure, le premier intervalle mélodique du thème présenté par la première voix est une seconde ascendante et la durée qui sépare l'intervention des deux voix correspond à une mesure entière. Cette combinaison de paramètres produit, lorsque les deux voix se rencontrent à la deuxième mesure, un intervalle harmonique consonant de sixte majeure entre les notes *si* de la première voix et *ré* de la seconde, puis des intervalles consonants

[84] HULTBERG (Warren Earle), *Sancta Maria's "Libro llamado Arte de Tañer Fantasia"* (...), *op. cit.*, p. 99.

imparfaits qui se succèdent jusqu'à ce que la cadence soit amorcée et sa syncope produise un intervalle de seconde entre les notes *mi* de la première voix et *ré* de la seconde.

ex. III.12 : *Fuga que se haze quinta abaxo de la voz alta, chap. XXXIII, ex. 7a (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*



Il convient de noter que les exemples proposés par Sancta Maria pour illustrer les fugues ne sont pas exhaustifs, loin de là : ils affichent bien des imitations à la quarte, quinte et octave, réalisées aussi bien au-dessus qu'en-dessous de la note d'entrée de la première voix, mais seulement aux distances rythmiques d'une mesure entière ou d'une demi-mesure. Pour ce qui concerne ce paramètre en particulier, les exemples qu'il propose tout au long du traité pour illustrer d'autres procédés de composition présentent en plus la distance de deux mesures avec une certaine fréquence.[85] La grande variété de manières de réaliser des imitations est rappelée par Gioseffo Zarlino, qui s'abstient d'expliquer les techniques de réalisation de fugues dans son traité de 1558, se limitant à y présenter quelques exemples : « Il ne faut pas croire, sachant que j'ai fourni seulement les exemples ci-avant, que cela représente toutes les sortes de fugue et que l'on ne puisse pas en faire d'autres (...) en effet, les types [de fugue] sont quasi infinis, et il serait [trop] long de les exposer l'un après l'autre (...) »[86]

[85] Howell identifie et détaille les mêmes quatre paramètres listés par Hultberg, ajoutant la possibilité de différer de plus d'une mesure l'intervention de la seconde voix par rappot à l'entrée de la première, que Sancta Maria mentionne dans ses instructions mais n'illustre pas par un exemple dans son chapitre relatif à la composition de fugues : « *A discussion of close imitation in two voices occupies the main bulk of the chapter, and Sancta Maria gives many complicated rules governing the interrelations between the interval of the imitation (wether at the fourth, fifth or octave), the time lapse (wether a minim, semibreve, or more), the voice taking the lead (weather the upper or lower voice), and the melodic direction of the subject or passo.* » « Une discussion de l'imitation rapprochée [à motifs mélodiques imbriqués] occupe la majeur partie du chapitre, et Sancta Maria donne de nombreuses règles régissant les corrélations entre l'intervalle de l'imitation (à la quarte, quinte ou octave), le laps de temps [entre les interventions des deux voix] (une minime, une semi-brève, ou plus), la voix prennant la tête (la plus aiguë ou la plus grave), et la direction mélodique du thème ou *passo* [de son premier intervalle]. » HOWELL (Almonte), « Paired Imitation (...) », *op. cit.*, p. 381.

[86] « *Ne si debbe alcuni imaginare, havendo io solamente posto li mostrati essempi, che siano solamente tutte le manière delle Fughe, et che non se ne possa fare alcun'altra* (...) *consiosia che sono quasi infiniti li modi, et lungo sarebbe il raccontarli di*

***Passos sueltos* (imitation à motifs mélodiques libres)**

Sancta Maria déclare expressement sa préférence pour les *passos travados*, mais reste positif au sujet de la deuxième manière de réaliser des imitations, à savoir le jeu des *passos sueltos*, où les motifs mélodiques ne se trouvent pas imbriqués. Dans ce cas, il insiste sur l'importance de l'accompagnement que les voix doivent assurer lorsqu'elles ne se trouvent pas à exécuter le thème à l'origine du procédé imitatif :

> « (...) jouant à quatre voix, c'est chose très délicate et plaisant à l'ouië de réaliser les *passos sueltos*, que l'on fait des fois à deux [voix], d'autres fois à trois ou à quatre (...), et alors (...) la voix qui aura exécuté le thème (...) devra accompagner l'autre voix si l'on joue à deux, ou les autres voix si l'on joue à trois ou à quatre. »[87]

> « C'est une règle générale et nécessaire, qui ne doit pas être négligée, que, lorsque l'on réalise des imitaions à *passos sueltos*, n'importe quelle voix ayant exécuté la mélodie sur laquelle se fait l'imitation, se mette tout de suite à accompagner les autres avec des consonances, au moins jusqu'à ce que deux ou trois voix se réunissent. Cela doit se faire afin qu'aucune voix ne se retrouve seule, ce que l'on ne peut pas accepter en musique, sauf dans le début des œuvres, où, dans la plupart des cas, une voix entre toute seule »[88]

Dans le passage présenté ci-dessous, extrait d'un exemple proposé par Sancta Maria, le thème exposé par la voix d'alto, d'une durée équivalente à trois mesures (trois semi-brèves), est repété par les voix de dessus, ténor et basse, transposé respectivement à la quinte supérieure, à la quarte inférieure et à l'octave inférieure. Comme annoncé dans les explications de cette technique, chaque voix joue le rôle d'accompagnatrice dès qu'elle termine d'entonner la mélodie de référence.

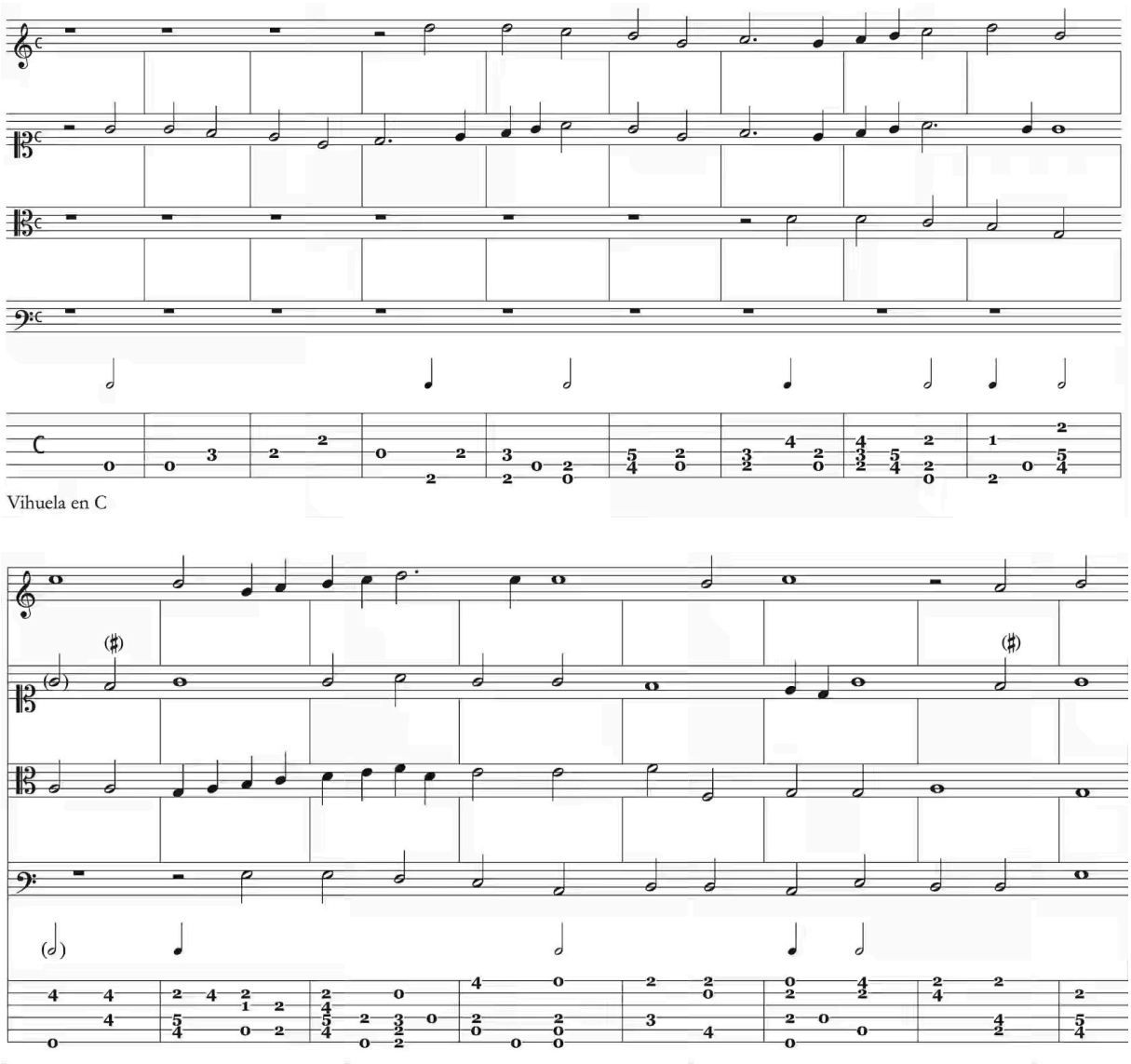
---

uno in uno (...) » ZARLINO (Gioseffo), *Le Istitutioni* (...), *op. cit.,* p. 217.

[87] « (...) tañendo a quatro vozes, es cosa muy delicada y apazible a los oydos, tañer los passos sueltos, lo qual se haze, tañendo unas vezes a duo, y otras a tres, y otras a quatro, y entonces (...) la voz que hubiere hecho el passo (...), ha de servir *de acompañamiento a la otra voz si se tañere a duo, o a las otras vozes si se tañere a tres o a quatro vozes.* » SANCTA MARIA (Thomas de), *Arte de tañer Fantasia* (...), *op. cit.,* liv. 2, fol. 72r.

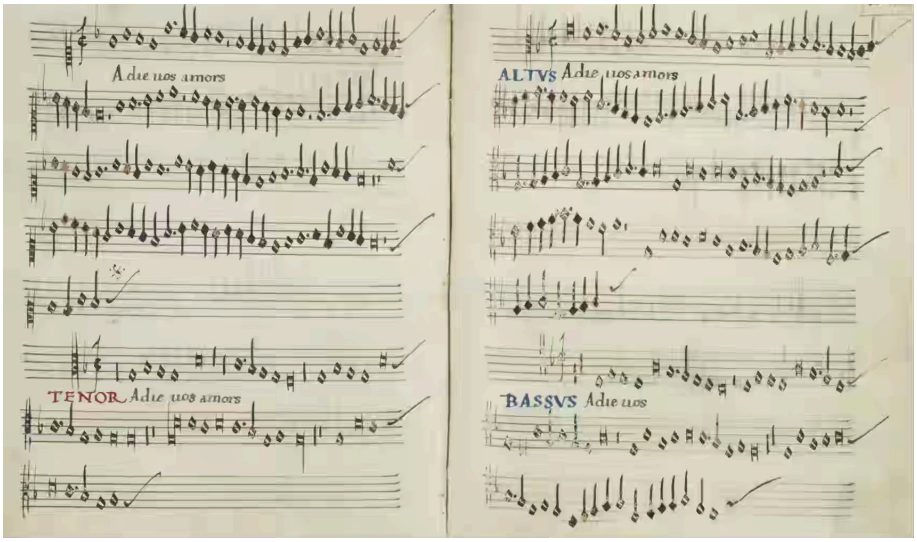
[88] « *Es regla general y necessaria, que no puede faltar, que quando tañendo a fugas, o los passos sueltos, qualquiera de las quatro vozes* [que] *ha hecho el passo sobre que se tañe, luego sirve a la otra o a las otras de acompañamiento a consonancias, por lo menos hasta que se junten dos o tres vozes. Esto se haze porque ninguna voz ande sola, lo qual no se puede suffrir en la musica, ecepto en el principio de las obras, donde por la mayor parte entra una voz sola* (...). » *id.*, liv. 2, fol. 76r.

ex. III.13 : *Del modo de tañer los passos sueltos, chap. XXXVI, extrait ex. 1a (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*

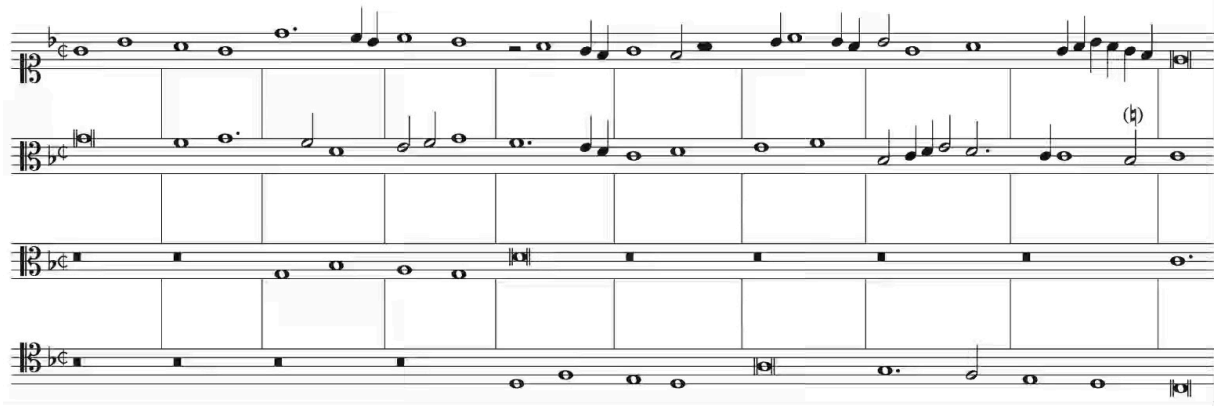


Dans la chanson *Adieu mes amours,* Josquin des Prés mélange les techniques de *passos sueltos* et *passos travados*, faisant intervenir la voix de ténor à la troisième mesure avec seulement la tête du thème, tandis que les voix de dessus et de basse l'entonnent dans son intégralité et la voix d'alto fournit un accompagnement non-thématique.

ill. III.7 : *Adieu mes amours (Josquin des Prés, env. 1500)*



ex. III.14 : *Adieu mes amours (Josquin des Prés, env. 1500) – Transcription en portées musicales, mesures 1 à 10*



Le jeu de *passos sueltos* est l'alternative conseillée par Sancta Maria dans les cas où une composition polyphonique utiliserait un mélodie pré-existante qui ne se prêterait pas au jeu de *passos travados*, cet expédient permettant, tant bien que mal, de l'intégrer en tant que thème d'un procédé imitatif. Une fois de plus, l'utilisation d'imitations apparaît comme un but à atteindre dans le cours d'une improvisation.

> « (...) il y a beaucoup de mélodies qui ne peuvent pas être travaillées dans des imitations à *passos travados*, parce que (...) certaines [de ses] notes l'en empêchent, (...) et alors le remède consiste à faire jouer le motif librement, chaque voix à son tour »[89]

[89] « (...) *ay muchas solfas, las quales las quales no se pueden hazer em la fuga que se haze tañendo los passos travados, por razon que* (...) *ay algunos puntos que lo impiden,* (...) *y entonces el remedio es tañer cada passo suelto, haziendo le cada voz por si* (...) » SANCTA MARIA (Thomas de), *Arte de tañer Fantasia* (...), *op. cit.*, liv. 2, fol. 68v.

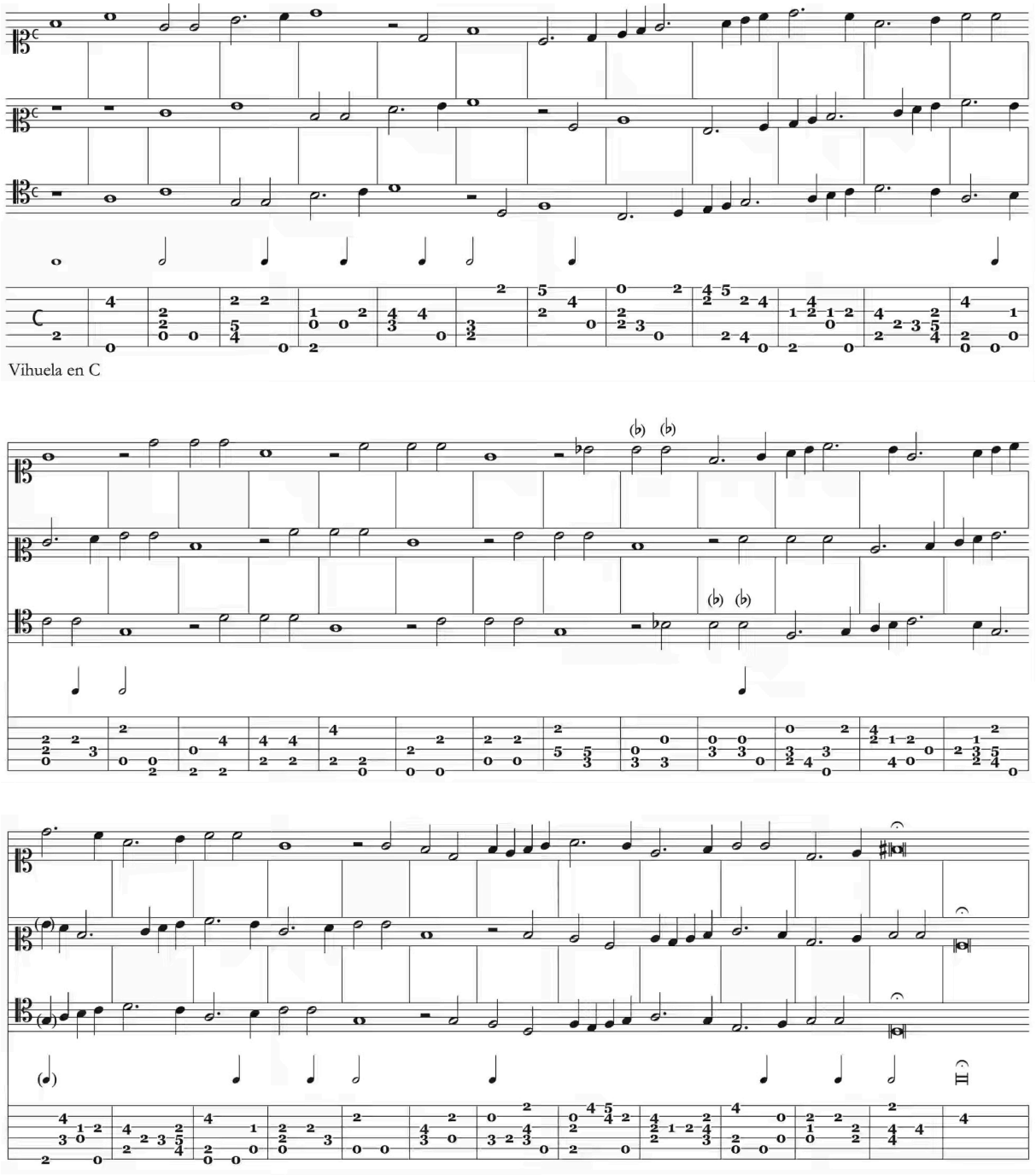
La prédilection des musiciens de l'époque pour le jeu contrapuntique imitatif est catégoriquement exprimée par Gioseffo Zarlino lorsqu'il introduit le sujet des fugues dans son ouvrage théorique : « Et même si (...) on ne trouvait dans les compositions aucune chose répréhensible, et qu'elles étaient débarassées de toute erreur, et perfectionnés ; et qu'on n'y entendait que de l'excellente et douce harmonie ; il leur manquerait malgré tout un je ne sais quoi de beau, de gracieux et d'élégant, si on n'y entendait pas ce qui est de nos jours connu de tous, pour être très utilisé et pratiqué par les musiciens dans leurs compositions, à savoir, ce procédé (...) dit *in Fuga* (...) Et cette manière de chanter est non seulement plaisante, mais renferme aussi de l'élégance et de l'ingéniosité (...) »[90]

***Fuga a tres vozes* (imitation à trois voix)**

Sancta Maria présente une seule manière de construire une imitation à trois voix, illustrée par un seul exemple : la mélodie présentée par la voix initiale, ici la plus aiguë, peut contenir seulement des intervalles mélodiques de quarte descendante et de tierce et quinte ascendantes, se succédant à une distance rythmique régulière d'une ou deux mesures. Cette distance régule les entrées des deuxième et troisième voix, ici d'abord la plus grave, puis l'intermédiaire, lesquelles imitent la première respectivement à l'octave et à la quarte inférieures.

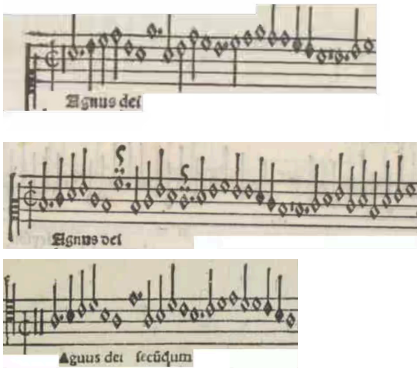
[90] « *Et quantunque* (...) *non si ritrovasse nelle compositioni alcuna cosa, che fusse degna di riprensione, essendo purgate da ogni errore, et limate ; ne se udisse in esse, se non buona, et soave harmonia ; li mancherebbe nondimeno un non so che di bello, di leggiadro, et di elegante, quando non si udisse quello, che hormai da ciascuno è conosciuto, per esser molto usato, et frequentato da i Musici nelle loro compositioni ; cioè quel procedere* (...) *detto in Fuga Et questa maniera di cantare è non solamente dilettevole ; ma in se contiene eleganza, et arteficio* (...) » ZARLINO (Gioseffo), *Le Istitutioni* (...), *op. cit.*, p. 212.

ex. III.15 : *Fuga a tres vozes, chap. XXXIII, ex. 10 (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*

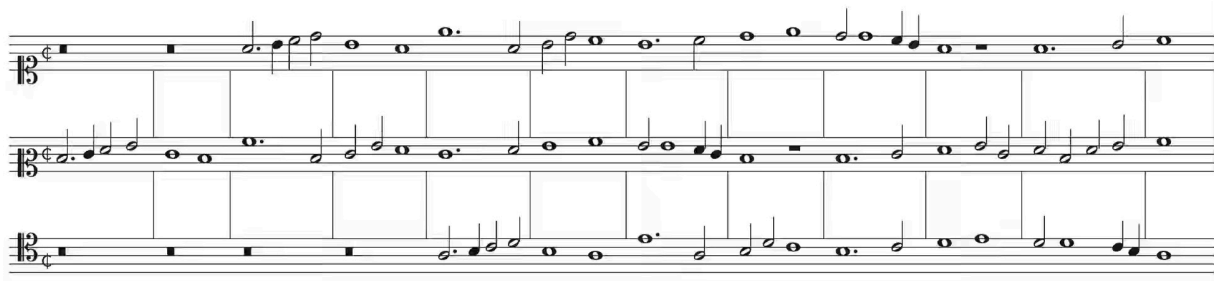


La méthode conseillée par Sancta Maria n'est pas la seule permettant le jeu de *passos travados* à trois voix. Dans l'exemple suivant les entrées des voix obéissent un autre ordre : la *fuga* est lancée par la voix d'alto, dont la mélodie est imitée d'abord par la voix de dessus, puis par la voix de basse. L'imitation se prolonge exacte et imbriquée pendant trente-neuf mesures au-délà de l'extrait transcrit ci-après.

ill. III.8 : *second Agnus Dei de la messe Hercules Dux Ferrariae (Josquin des Prés, 1505)*



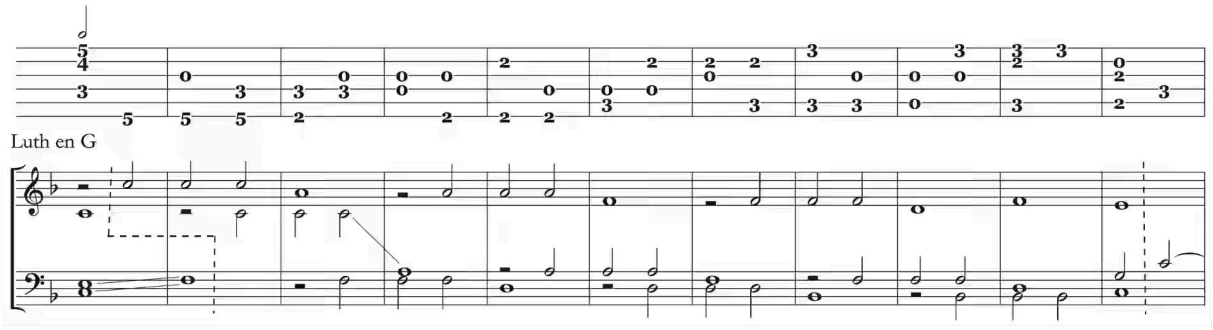
ex. III.16 : *second Agnus Dei de la messe Hercules Dux Ferrariae (Josquin des Prés, 1505) – Transcription en portées musicales, mesures 1 à 12*



Howell observe que les imitations strictes à trois voix ne sont pas emblématiques des fantaisies instrumentales au XVIe siècle, ce genre de texture apparaîssant plutôt dans le contexte d'un duo imitatif accompagné par une troisième voix.[91] Dans le répertoire spécifique au luth et à la vihuela, le procédé des fugues strictes à trois voix est en effet occasionnel et peu fréquent. Un des rares cas de son utilisation se trouve dans la courte période transcrite ci-dessous, extraite d'une fantaisie de Francesco da Milano. La technique employée diffère de celle décrite par Sancta Maria et de celle employée par Josquin dans l'exemple précédent : l'intervalle mélodique de tierce descendante y est utilisé, et les entrées des voix se déroulent dans un ordre divers, de la plus aiguë jusqu'à la plus grave.

[91] « *Although the chapter on imitation contains one exemple of three-voiced canon, the main function of three-voiced texture in the fantasy is the accompaniment of the answering duo by one of the voices of the leading duo. The concept of paired voices still governs, for the three-voiced passage is seen as a duo accompanied by a third voice.* » « Même si le chapitre sur les imitations [dans l'*Art de tañer Fantasia*] contient un exemple de canon à trois voix, le rôle principal de la texture à trois voix dans les fantaisies est de permettre que [dans le contexte d'une alternance de duos imitatifs] le second duo soit accompagné par une des voix du premier. Le concept de l'alternance de duos imitatifs continue à prévaloir, puisque le passage à trois voix est vu comme un duo accompagné par une troisième voix. » HOWELL (Almonte), « Paired Imitation (...) », *op. cit.*, p. 383.

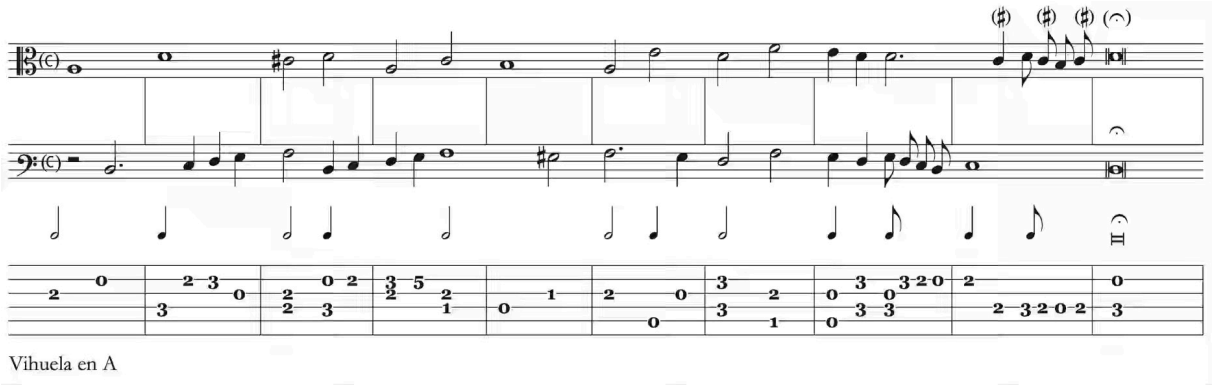
ex. III.17 : *Fantasia (Francesco da Milano, 1546)* [n° 28][92] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 71 à 81*



Tañer a duo sin fuga (jeu à deux voix sans imitations)

Le jeu contrapuntique peut aussi être réalisé sans imitations. Dans ce cas, les voix évoluent librement tenant compte seulement de l'agencement des consonances et dissonances produites par leurs interactions harmoniques, tel que l'on peut constater dans l'exemple ci-dessous.

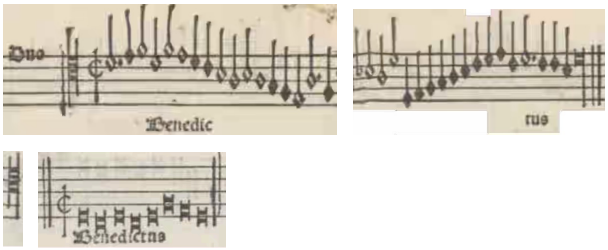
ex. III.18 : *Duo que se haze sin fuga, chap. XXXIII, ex. 12b (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*



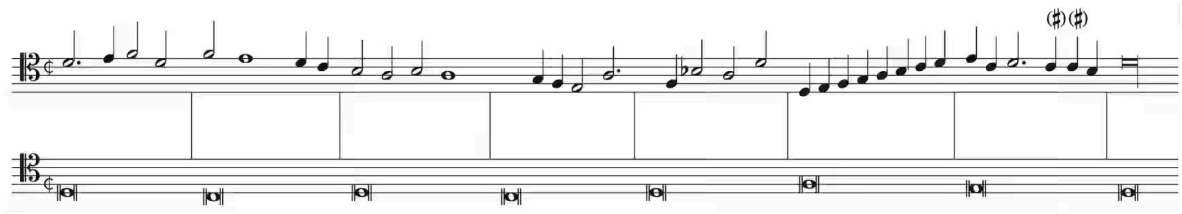
[92] La numérotation de cette fantaisie suit celle proposée dans NESS (Arthur), *The Lute Music* (...), *op. cit.*. L'œuvre n'a été consultée que par l'intermédiaire de ce volume.

En plus de permettre l'agencement contrapuntique de mélodies originales, le jeu sans imitations est aussi fréquemment utilisé lorsqu'une mélodie pré-existante sert de base pour une composition polyphonique, notamment quand elle est issue du plain-chant liturgique. Un court extrait de la messe *Hercules Dux Ferrariae* de Josquin des Prés sert ici d'exemple.

ill. III.9 : *Benedictus de la messe Hercules Dux Ferrariae (Josquin des Prés, 1505)*



ex. III.19 : *Benedictus de la messe Hercules Dux Ferrariae (Josquin des Prés, 1505) – Transcription en portées musicales, mesures 1 à 8*



Tañer a consonancias (jeu harmonique)

En dehors du cadre du contrepoint imitatif, Sancta Maria présente une manière de composer fondée sur les consonances produites par le jeu simultané d'au moins trois voix, dont les notes extrêmes servent de référence pour la détermination des types d'accord consonant impliqués dans un enchaînement.

> « (...) on définit et calcule l'accord consonant toujours de la voix de basse à la voix de dessus, qui sont les voix extrêmes, car les voix intermédiaires, qui sont le ténor et l'alto, servent seulement d'accompagnement dans les accords, pour remplir l'espace vide qu'il y a entre les voix extrêmes »[93]

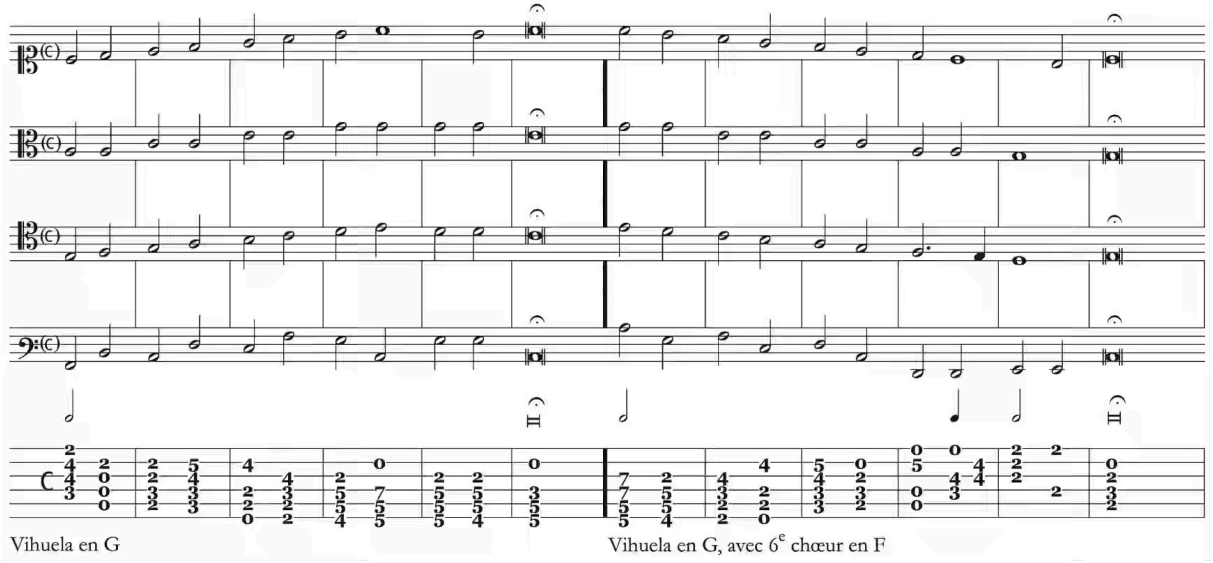
[93] « (...) *siempre la consonancia se entiende y se quenta desde el contrabaxo al tiple, que son las vozes extremas, porque las vozes intermedias, que son tenor y contralto, solamente sirven en las consonancias de acompañamiento y de hinchir el vazio que ay entre las extremas* » SANCTA MARIA (Thomas de), *Arte de tañer Fantasia* (...), *op. cit.*, liv. 2, fol. 13v.

Sancta Maria souligne que seulement trois sons différents peuvent être entonnés en même temps, ce qui implique que lorsque quatre voix ou plus interviennent ensemble certaines notes doivent inévitablement être doublées, à l'unisson ou à l'intervalle d'une ou de plusieurs octaves.

> « (...) dans aucun accord consonant, quel que soit le nombre de notes qu'il contienne, il ne peut y avoir plus que trois notes distinctes (...) si l'accord est exécuté à quatre voix, ou à cinq, ou à davantage de voix, il doit nécessairement renfermer des intervalles d'unisson, octave, quinzaine ou vingt-deuxième, ou deux ou trois octaves ensemble »[94]

Des enchaînements affichant de nombreuses manières de combiner les types d'accord sont proposés tout au long des onzième et douzième chapitres du deuxième tome du traité, dont les deux transcrits ci-dessous, qui alternent des accords de dixième et de douziéme sur une progression de la voix de dessus par degrés conjoints ascendants et descendants.

ex. III.20 : *De las diez maneras differentes de subir y baxar arreo a consonancias – tercera manera por las compuestas, chap. XI, ex. 3a et 3b (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*



Dans la proposition de mise en tablature ci-dessus, deux petites altérations du texte original interviennent pour permettre l'exécution du passage sur le plan digital : la note *do* de la cadence de l'exemple 3a, notée en semi-brève à la voix de dessus, est divisée en deux minimes et réapparaît sur la première moitié de la mesure suivante ; et la dernière note *la* de la quatrième mesure de l'exemple

[94] « (...) *en ninguna consonancia por mas numero de vozes que tenga, puede aver mas de tres vozes que sean differentes* (...) *si la consonancia se diere a quatro vozes, o a cinco, o a mas, necessariamente a de aver en ella, unisonus, o octava, o quinzena, o veintidosena, o junctamente, dos o tres octavas* » *id.*, liv. 2, fol. 12v.

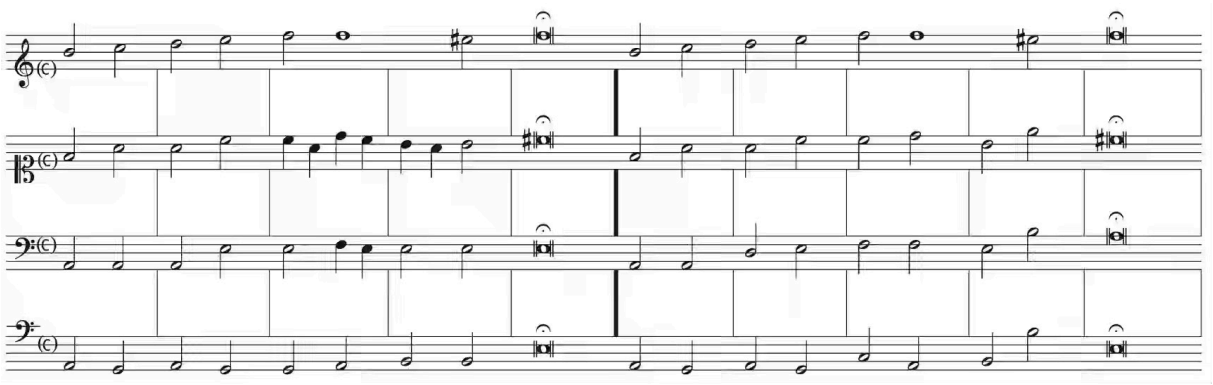
3b, notée en minime à la voix d'alto, est divisée en deux semi-minimes et réapparaît au dernier quart de la même mesure.

Sancta Maria observe que certains de ses exemples illustrant le jeu harmonique, qui affichent parfois des écarts allant jusqu'à deux octaves entre les voix intermédiaires, et trois octaves plus une sixte entre les voix extrêmes, sont présentés seulement pour illustrer des situations pouvant survenir occasionnellement, et que des écarts plus importants ne peuvent pas être joués sur les clavicordes en usage à son époque.

> « Ces cinq manières de monter et descendre ne sont pas très utilisées (...) car les voix s'y trouvent trop écartées. Cependant, parce que quelques fois il est nécessaire de les utiliser, on les traite [ici], chacune en particulier. »[95]
>
> « Les cinq manières susdites (...) ne peuvent pas être plus étendues que de la façon dont elles se trouvent notées [ici], parce que le clavicorde ordinaire que l'on utilise actuellement n'a pas plus de touches sur lesquelles elles puissent se déployer. »[96]

Il s'efforce ainsi de rester fidèle au cadre éminemment pratique de son enseignement, évitant de suggérer des procédés inexécutables qu'un raisonnement purement théorique pourrait concevoir. Cela dit, certains enchaînements proposés pour illustrer le jeu harmonique renferment des difficultés techniques importantes et semblent peu adaptés au clavicorde. Dans l'exemple ci-dessous, les écarts de dixième entre les voix de basse et de ténor sont particulièrement difficiles à réaliser.

ex. III.21 : *De las cinco maneras differentes de subir y baxar, que ay en las tricompuestas – quarta y quinta maneras, chap. XII*, *ex. 4a et 5a (Thomas de Sancta Maria, 1565)*

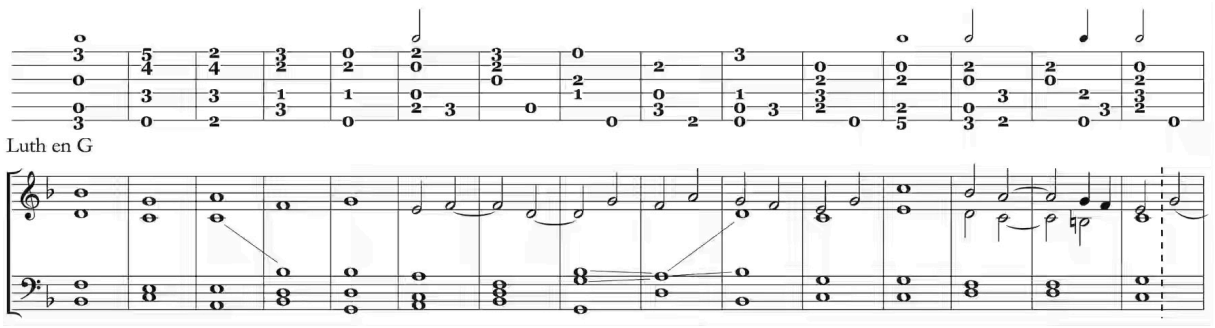


[95] « *Estas cinco maneras de subir e baxar no son tan usadas* (...) *por razon de yr en ellas las vozes muy distantes o apartads, pero porque algunas vezes es necessario usar dellas, se trata de cada una en particular.* » SANCTA MARIA (Thomas de), *Arte de tañer Fantasia* (...), *op. cit.*, liv. 2,fol. 24r.

[96] « *Las sobredichas cinco maneras* (...) *no se pueden estender mas de lo que estan apuntadas. Por razon quel monacordio comun que agora se usa no tiene mas teclas adonde se puedan estender.* » *id.*, liv. 2, fol. 25r.

Le jeu harmonique est fréquent dans le répertoire de luth et vihuela, apparaissant dans des passages tels que celui-ci, extrait d'une fantaisie de Francesco da Milano.

ex. III.22 : *Fantasia (Francesco da Milano, 1546)* [n° 28] – *Proposition de transcription en portées musicales*, *mesures 91 à 105*



***Tañer a tres vozes* (jeu harmonique à troix voix)**

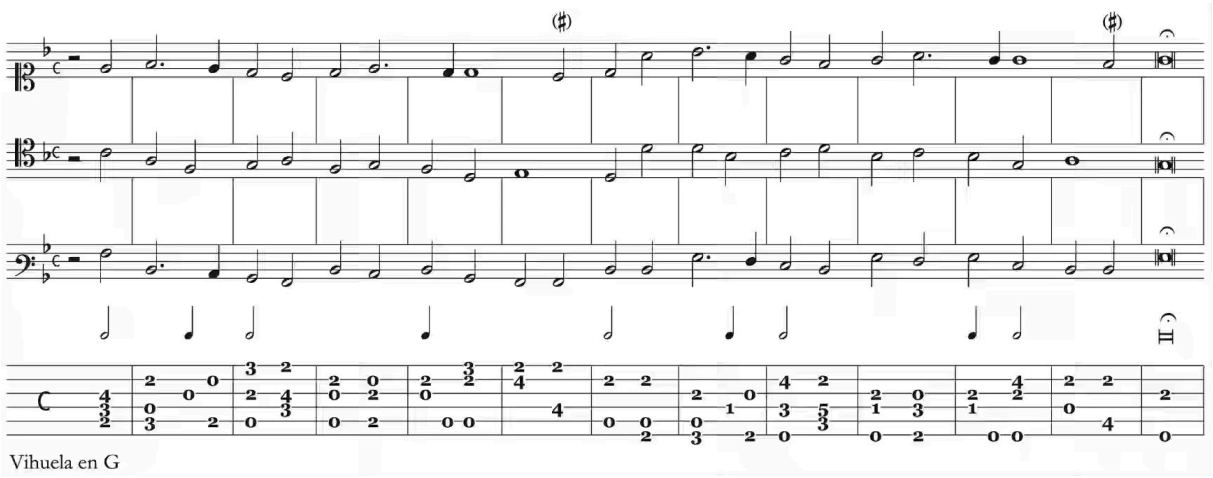
Les passages à quatre voix avec des ambitus très larges contenus dans l'*Arte de Tañer Fantasia* ne sont pas jouables sans modifications sur une vihuela, qui s'adapte mieux aux textures moins denses et plus étroites. Toujours pour illustrer ses explications concernant le jeu *a consonancias*, Sancta Maria fournit un certain nombre d'exemples à trois voix ne dépassant pas un écart de dixième entre les voix extrêmes, qu'il déclare être plus usuels et convenables.

> « (...) pour jouer à trois voix, on se sert usuellement de quatre consonances [accords consonants, identifiés en fonction des intervalles entre ses notes extrêmes] qui sont la quinte, la sixte, l'octave et la dixième, quelques fois de la douzième et de la treizième, et très rarement de la quinzième et de la dix-septième. De manière que le plus commun est d'utiliser les susdites quatre consonances (...) La raison pour laquelle on utilise peu de fois les restantes [consonances], c'est parce que les voix s'y trouvent trop écartées les unes des autres. »[97]

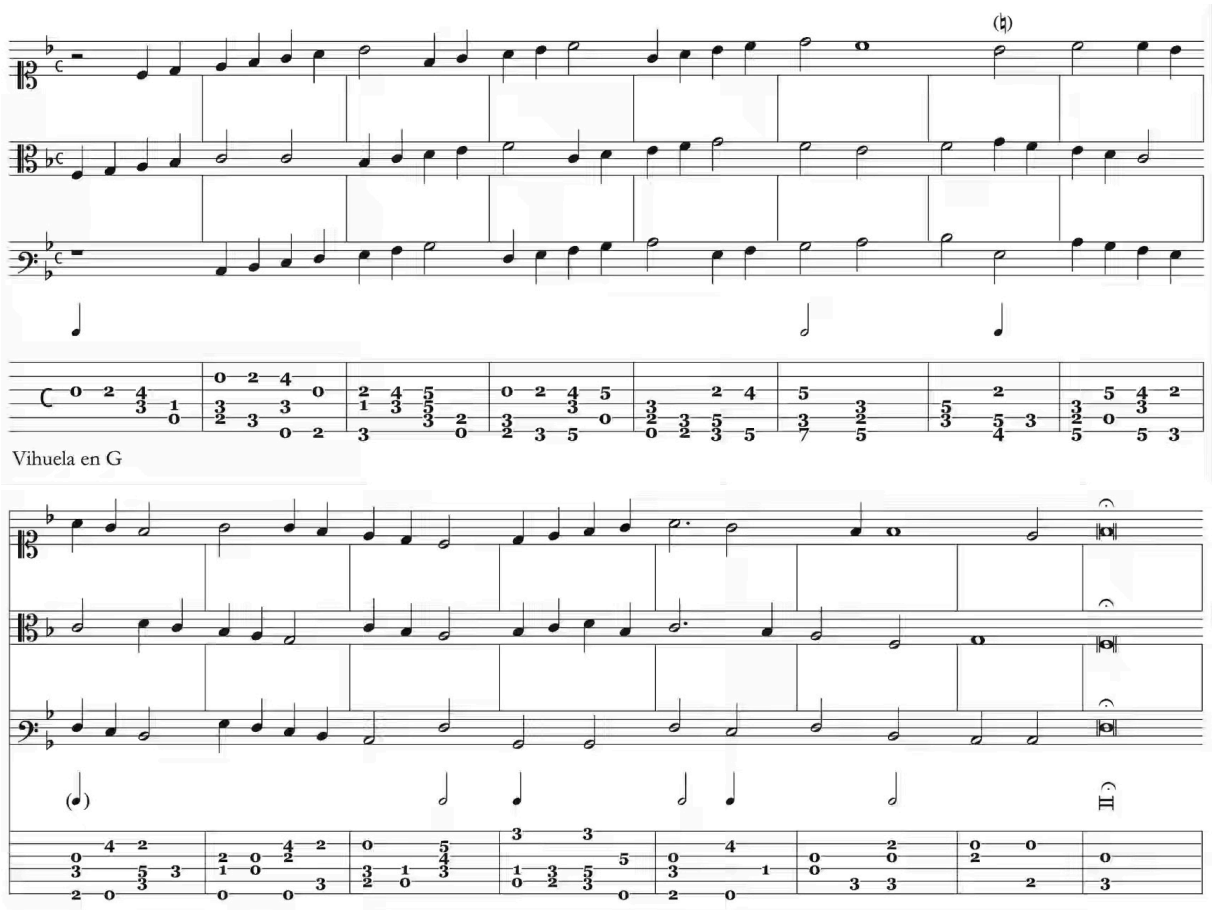
Ces types d'enchaînement d'accords s'accomodent relativement facilement à la vihuela, y compris dans les cas où les voix évoluent en semi-minimes, comme l'on peut constater dans les trois exemples présentés ci-après.

[97] « (...) *para tañer a tres vozes, comunmente usamos de quatro consonancias que son, quinta, sexta, octava y dezena, y algunas vezes de la dozena y trezena, y muy raras vezes de la quinzena y dezisetena. De suerte que lo mas comun es usar de las sobre dichas quatro consonancias* (...) *La razon y causa porque pocas vezes usamos las demas, es por yr en ellas muy apartadas las vozes unas de otras.* » SANCTA MARIA (Thomas de), *Arte de tañer Fantasia* (...), *op. cit.*, liv. 2, fol. 69r.

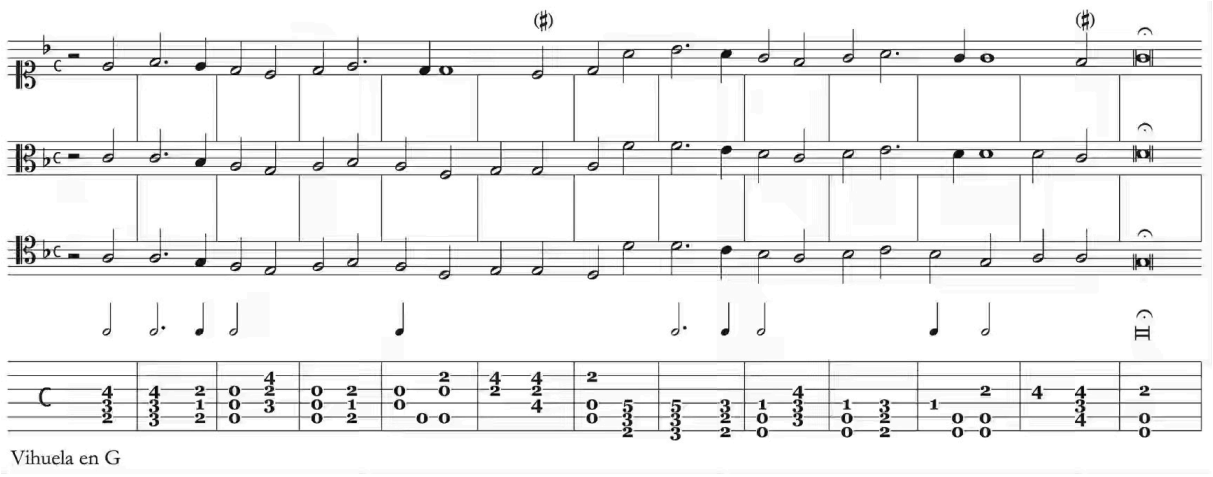
ex. III.23 : *Del tañer a tres vozes, quando se tañen minimas a dezenas, chap. XXXIV, ex. 13a (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*



ex. III.24 : *Del tañer a tres vozes, quando se tañen seminimas a dezenas, chap. XXXIV, ex. 14 (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*



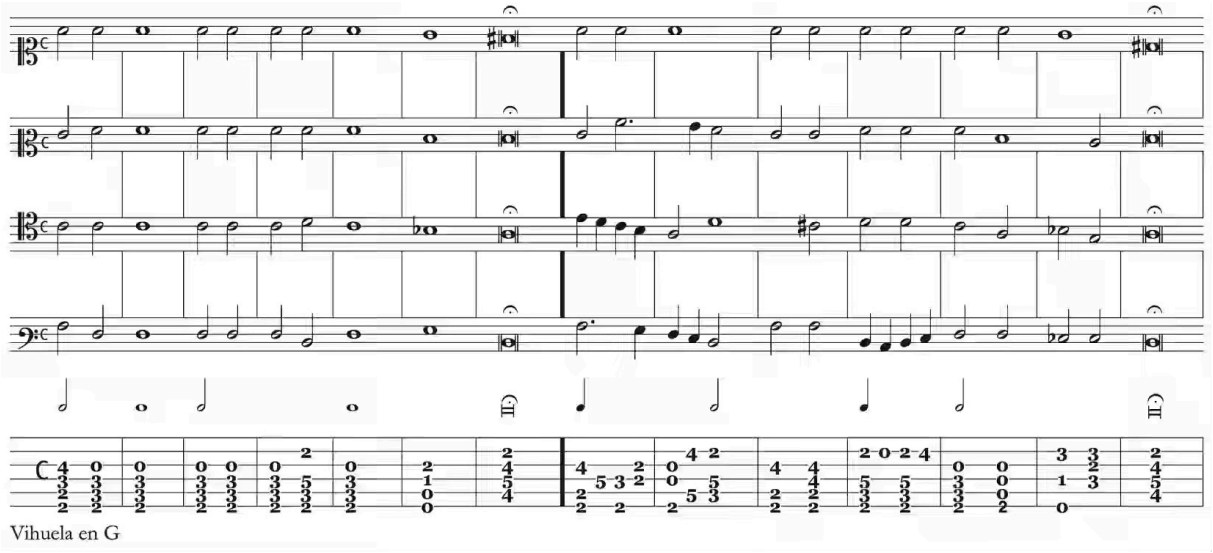
ex. III.25 : *Del tañer a tres vozes, quando se tañen minimas a sextas, chap. XXXIV, ex. 11a (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*



Pour la composition du dernier exemple présenté ci-dessus, Sancta Maria s'inspire des faux-bourdons à quatre voix sur textes liturgiques qu'il inclut dans le seizième chapitre du deuxième tome de son ouvrage. Ils y sont présentés notamment pour illustrer la manière de procéder pour accompagner en polyphonie des notes répétées entonnées par la voix de dessus ou de l'alto.

Dans la proposition de mise en tablature des faux-bourdons ci-dessous, la note *la*, notée en semi-brève à la voix de dessus dans la deuxième mesure de l'exemple 1b, est divisée en deux minimes et réapparaît sur la deuxième moitié de la même mesure.

ex. III.26 : *Favordon del primero tono, chap. XVI, ex. 1a et 1b (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*



Howell résume ainsi l'enseignement de Sancta Maria concernant le jeu harmonique à trois voix : « Sancta Maria classe les accords selon les intervalles formés entre les voix extérieures. Pour une texture à trois voix il recommande des accords de quinte, sixte, octave et dixième, bien que des accords de douzième, treizième, quinzième et dix-septième puissent aussi occasionnellement apparaître. Les deux progressions harmoniques plus communes à trois voix sont les enchaînement parallèlles d'accords de sixte et de dixième. Les successions d'accords de sixte entraînent bien sûr le style agréable qui dans une époque antérieure était appelé faux-bourdon. Il considère cependant préférables les accords de dixième, à la fois à cause de leur superbe sonorité et du fait que la voix intérieure peut se mouvoir dans le sens contraire par rapport aux autres voix, produisant ainsi de la variété harmonique. »[98]

[98] « *Sancta Maria classifies chords according to the intervals between their outer voices. For three-voiced texture he recommends chords of the fith, sixth, octave and tenth, though chords of the twelfth, thirteenth, fifteeth, and seventeenth may occasionally occur also. The two most common harmonic progression in three-note chords are parallel chords of the sixth and the tenth. Sucessive sixth chords, of course, produce the pleasing style that at an earlier time was called fauxbourdon. Tenth chords he considers preferable, however, both because of their great sonority, and the fact that the inner voice can move in contrary motion to the other voices and so provide harmonic variety.* » HOWELL (Almonte), « Paired Imitation (...) », *op. cit.*, p. 383.

Tañer a quatro vozes (alternance de duos imitatifs)

Une grande partie de l'*Arte de tañer Fantasia* est dédiée à une technique de composition très en vogue à l'époque, qui consiste dans l'agencement des voix par paires. Chaque paire constituée produit des passages en duo et devient une entité en soi, pouvant intéragir avec d'autres paires ou d'autres voix prises isolément. Howell associe la généralisation de cette technique au très grand succès et à la large diffusion de la musique de Josquin des Prés, qui la maîtrisait au plus haut degré et l'utilisait amplement.[99]

Sancta Maria préconise l'association des voix de dessus et d'alto d'un côté, et de ténor et de basse de l'autre, et détermine qu'elles doivent opèrer en alternance de manière parfaitement symétrique, la voix de dessus, la plus aiguë d'une paire, correspondant à la voix de ténor, la plus aiguë de l'autre paire.

> « (...) d'ordinaire les voix de basse et de ténor (...) évoluent ensemble et en accord mutuel, tout comme les voix d'alto et de dessus (...) d'où il s'ensuit que le jeu contrapuntique est fondé sur une paire de voix dans la partie grave et une autre dans la partie supérieure, de sorte que les voix graves et les voix hautes se répondent alternativement. »[100]

> « Le second passage en duo (...) doit utiliser la même mélodie et les mêmes procédés que le premier (...) C'est-à-dire, que si le premier duo se fait en imitation, (...) et si l'imitation du premier duo se fait en quarte, en quinte ou en octave, (...) et si les deux voix de la première paire réalise une imitation non imbriquée, (...) si le premier duo se fait sans imitation, et s'il commence en unisson, en quinte ou en octave, le second duo doit se faire de la même manière, et si la plus grave des voix graves entre en premier, (...) la plus grave des voix aiguës doit aussi entrer en premier (...) Tout cela veut dire que les deux voix graves et les deux voix hautes doivent correspondre les unes aux autres, s'imitant entièrement et dans toutes les circonstances »[101]

---

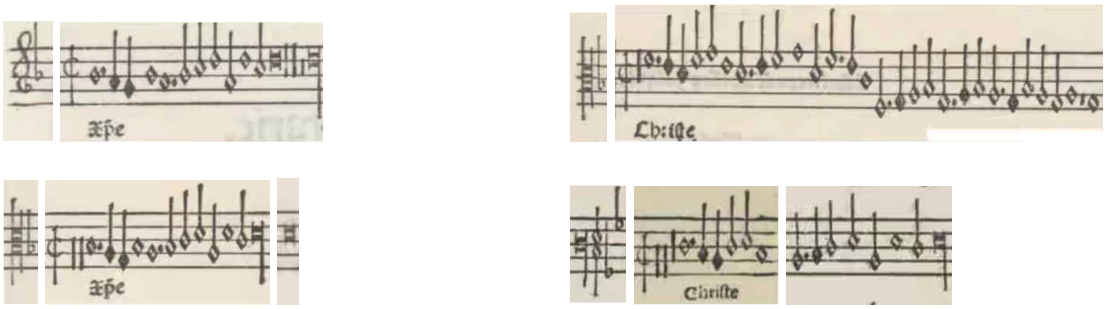
[99] « *A generally recognized hallmark of the style of Josquin des Prez is his prominent use of paired imitation* (...) *few of the master's larger works are free of traces of it in one form or another. Owing in part to the extraordinary popularity and influence of Josquin's music for nearly a century after his death, the technique of paired imitation was widely disseminated throughout the vocal music of the 16th century.* » « Un élément distinctif généralement reconnu de la musique de Josquin des Près est son usage ostensible de l'alternance de duos imitatifs (...) peu de grandes oeuvres de ce maître en sont exemptes sous une ou autre forme. En partie à cause de l'extraordinaire popularité et influence de la musique de Josquin pendant près d'un siècle après sa mort, la technique de l'alternance de duos imitatifs a largement imprégné la musique vocale du XVIe siècle. » *id.*, p. 377.

[100] « (...) *comunmente el contrabaxo y el tenor* (...) *van juntos y combinados por si, y ni mas ni menos el contra alto y el tiple* (...) *De donde se sigue, que el arte de tañer a concierto va fundamentado en un duo en la parte inferior, y otro a la parte superior, y assi siempre se responden a vezes las dos vozes baxas y las dos vozes altas.* » SANCTA MARIA (Thomas de), *Arte de tañer Fantasia* (...), *op. cit.*, liv. 2, fol. 72r-72v.

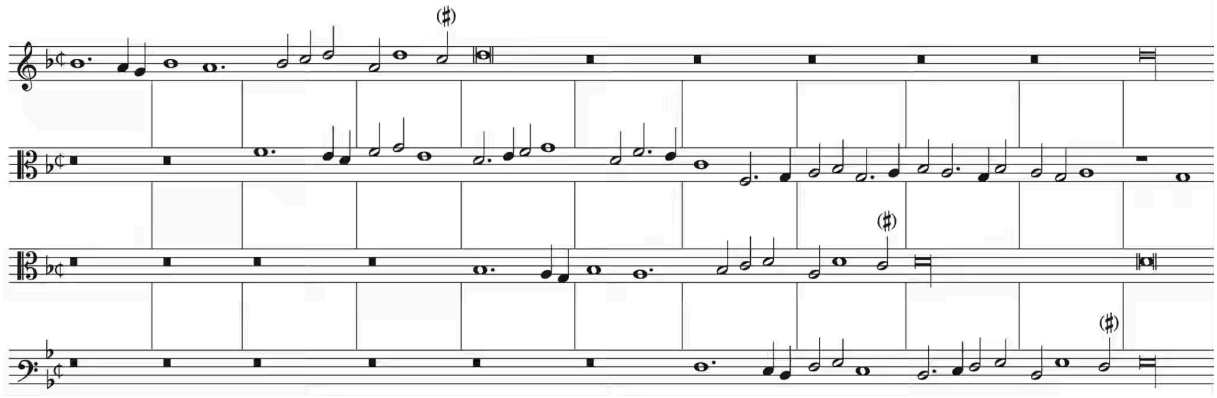
[101] « *El segundo duo* (...) *ha de llevar la mesma solfa y las mesmas condiciones que llevare el primero duo* (...) *Esto es, que si el primero duo se hiziere en fuga,* (...) *y si la fuga del primero duo se hiziere en quarta, o quinta, o en octava,* (...) *y si las dos vozes del primero duo hizieren un passo suelto,* (...) *si el primero duo se hiziere sin fuga, y se començare en unisonus, o en quinta o en octava, el segundo duo se ha de hazer tambien de la mesma manera, y si de las dos vozes baxas entrare primero la mas baxa,* (...) *de las dos vozes altas ha de entrar tambien primero la mas baxa* (...) *Todo este sobre dicho, es lo mesmo que dezir que las dos vozes baxas y las dos vozes altas, se han de corresponder, remedandose en todo y por todo* » SANCTA MARIA (Thomas de), *Arte de tañer Fantasia* (...), *op. cit.*, liv. 2, fol. 73r-73v.

Dans ces recommandations, le zèle pédagogique de Sancta Maria transparaît à nouveau : tout est mis en œuvre pour que l'apprenti musicien ait des références solides. À nouveau, un extrait d'une œuvre de Josquin des Prés sert à illustrer les directives de l'organiste espagnol.

ill. III.10 : *Christe eleison de la messe Ave Maris Stella (Josquin des Prés, 1505)*



ex. III.27 : *Christe eleison de la messe Ave Maris Stella (Josquin des Prés, 1505) – Transcription en portées musicales, mesures 1 à 11*



L'intérêt pédagogique étant sauvegardé, Sancta Maria ne manque pas de reconnaître que les voix d'une composition peuvent s'associer de multiples manières pour former des paires, et que le fonctionnement symétrique n'est pas leur seule façon d'intéragir. Il fait état alors de plusieurs exceptions à sa règle de base.

> « (...) il arrive souvent qu'une paire soit formée par les voix de basse et d'alto, et l'autre paire par les voix de ténor et de dessus »[102]
>
> « Quelquefois il arrive que le duo fait par les voix graves commence en quinte et le duo fait par les voix aiguës commmence en tierce »[103]
>
> « Souvent il arrive dans la musique qu'à la place du second duo on se mette à jouer à trois voix [avec des consonances] »[104]
>
> « Souvent de fois il se trouve que (...) à la place du second duo on se mette à jouer à quatre voix avec des consonances »[105]
>
> « Quelquefois il se trouve que les deux voix qui démarrent le thème le font *en fuga* [avec des imitations imbriquées], et les deux autres voix qui imitent le même thème ne le font *en fuga*, mais chacune de son côté [avec des imitations non imbriquées, c.-à-d. les *passos sueltos*]. »[106]
>
> « Quand les deux voix graves ou (...) aiguës viennent d'imiter ou de conclure le thème, elles ne doivent pas recommencer (...) à l'imiter, ni en démarrer un nouveau, (...) c'est le plus commun et usité. Quelquefois [cependant] on fait le contraire »[107]

---

[102] « (...) *muchas vezes acontesce, que el un duo, hazen el contrabaxo y el contra alto, y el otro duo, el tenor y el tiple* (...) » SANCTA MARIA (Thomas de), *Arte de tañer Fantasia* (...), *op. cit.*, liv. 2, fol. 72v.

[103] « *Algunas vezes se usa, que el duo que se haze con las dos vozes baxas, se comiença en quinta, y el duo que se haze con las dos vozes altas, se comiença en tercera,* (...) » *id.*, liv. 2, fol. 77r.

[104] « *Muchas vezes se usa en la musica, que en lugar del segundo duo, se tañe a tres vozes* (...) » *id.*, liv. 2, fol. 77v.

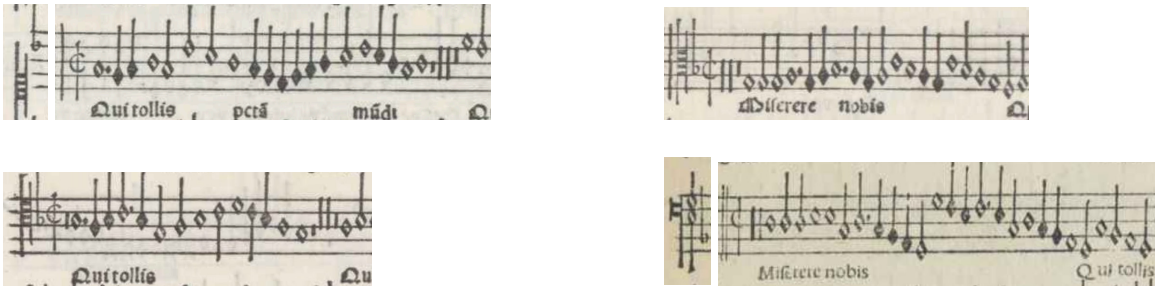
[105] « *Muchas vezes acontesce, que* (...) *en lugar del segundo duo, se tañe a quatro vozes a consonancias* (...) » *id.*, liv. 2, fol. 78v.

[106] « *Algunas vezes acontesce, que las dos vozes que comiençan el passo sobre que se tañe, le hazen en fuga, y las otras dos vozes que remedan el mesmo passo, no le hazen en fuga, sino cada voz por si.* » *Ibid.*

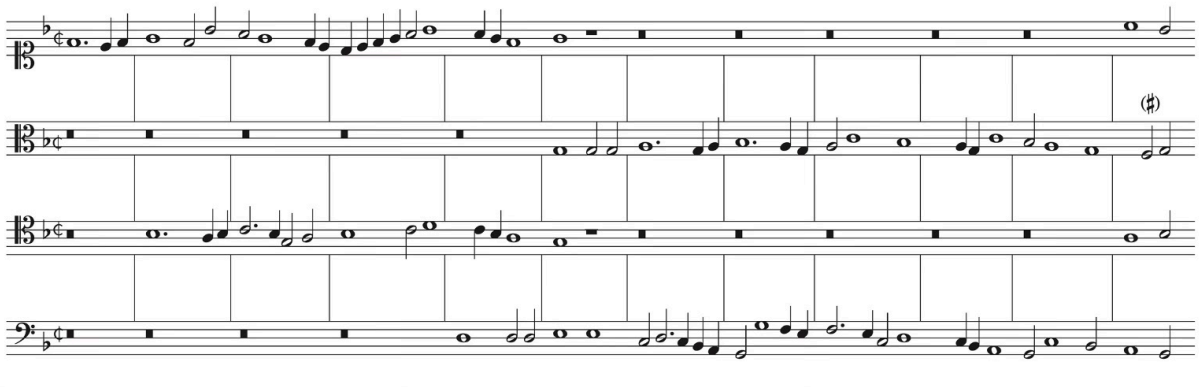
[107] « *Quando las dos vozes baxas o* (...) *altas, acabaren de remedar o concluyr el passo sobre que se tañere, no han de tornar* (...) *a remedar otra vez el mismo passo, ni tampoco començar otro passo de nuevo*, (...) *esto es lo comun y lo mas usado. Algunas vezes se haze lo contrario* (...) » *id.*, liv. 2, fol. 79r.

Le passage présenté ci-dessous, extrait d'une messe de Josquin des Prés, est un exemple notable d'exception au modèle établi par Sancta Maria. Les paires sont formées par les voix de dessus et de ténor d'un côté et d'alto et de basse de l'autre. Les motifs mélodiques travaillés par chaque paire sont différents, et au sein de chaque paire les voix s'imitent très brièvement, progressant ensuite chacune à sa guise jusqu'à ce qu'un nouveau motif mélodique se dégage et soit repris par la voix de basse. L'ordre d'entrée des voix est également asymétrique : au sein de la paire dessus-ténor c'est la voix plus aiguë qui entre en premier, alors que les voix de la paire alto-basse procèdent dans l'ordre inverse.

ill. III.11 : *Qui tollis peccata mundi de la messe Una Musque de Buscaya (Josquin des Prés, 1505)*



ex. III.28 : *Qui tollis peccata mundi de la messe Una Musque de Buscaya (Josquin des Prés, 1505) – Transcription en portées musicales, mesures 1 à 12*

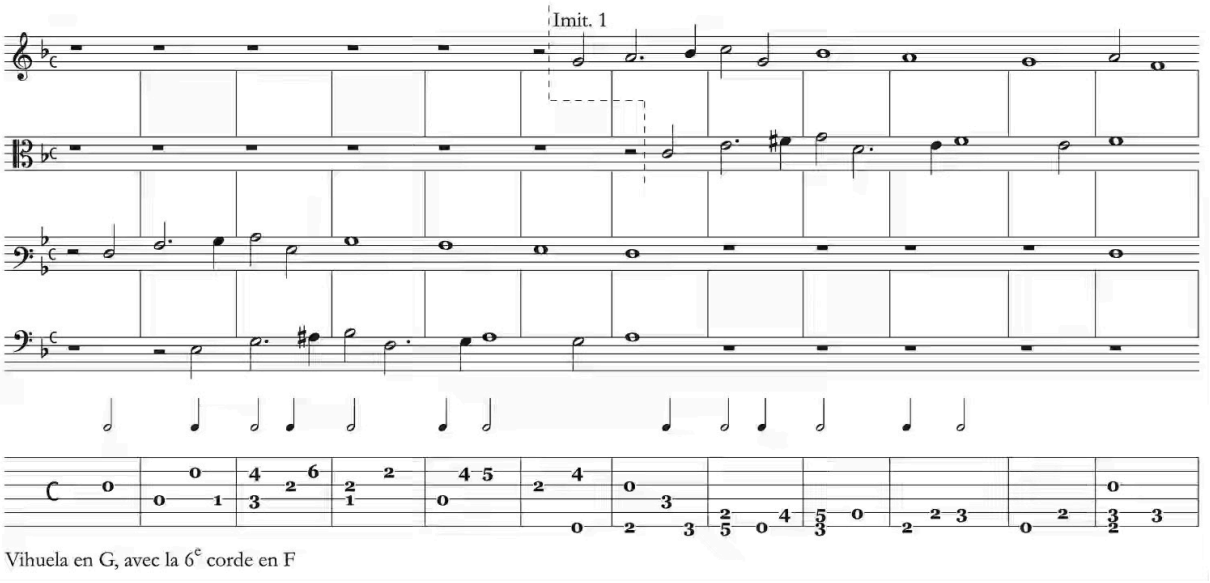


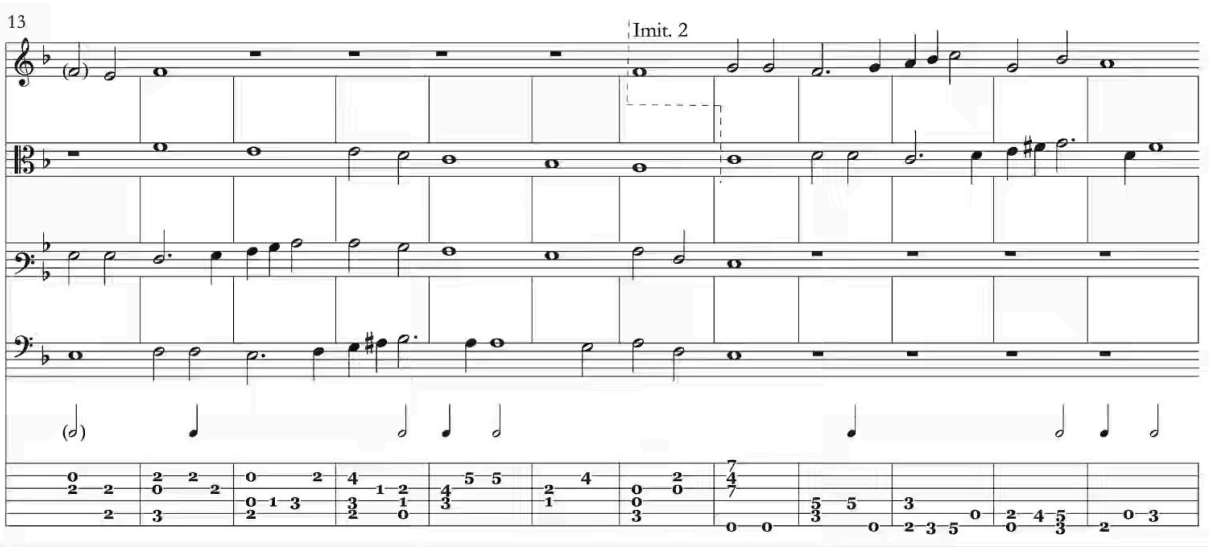
Les deux modèles

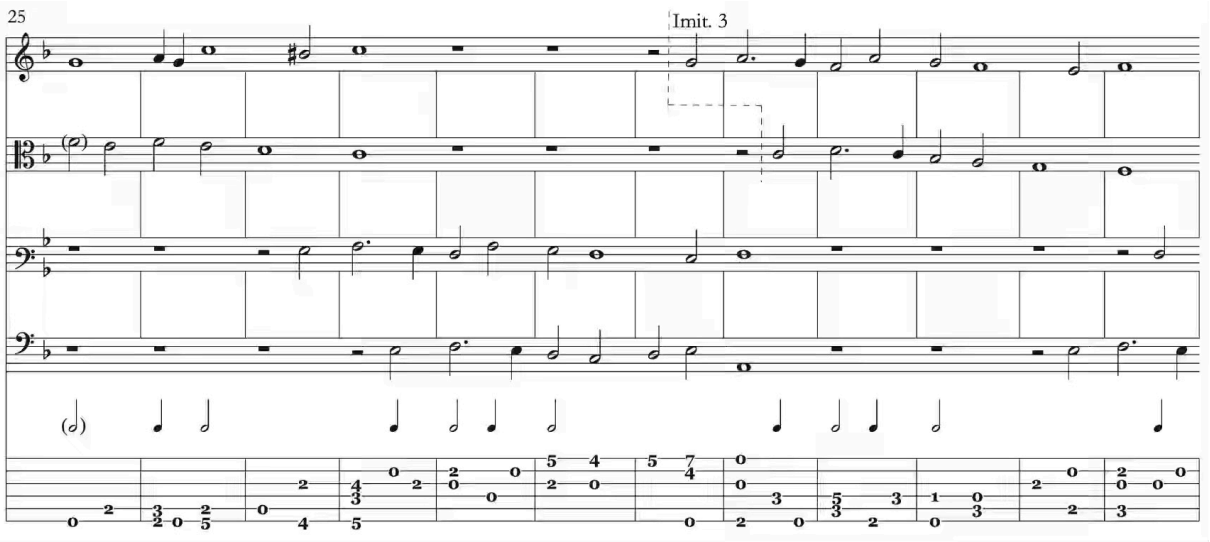
Les déroulement des deux exemples transcrits ci-après, dans lesquels Sancta Maria illustre plusieurs de ses directives, est détaillé dans les tableaux qui suivent chaque transcription. Les périodes sont déterminées par l'alternance des paires de voix : l'exemple III.29 (tableau III.4) en contient six, et l'exemple III.30 (tableau III.5) en contient cinq.

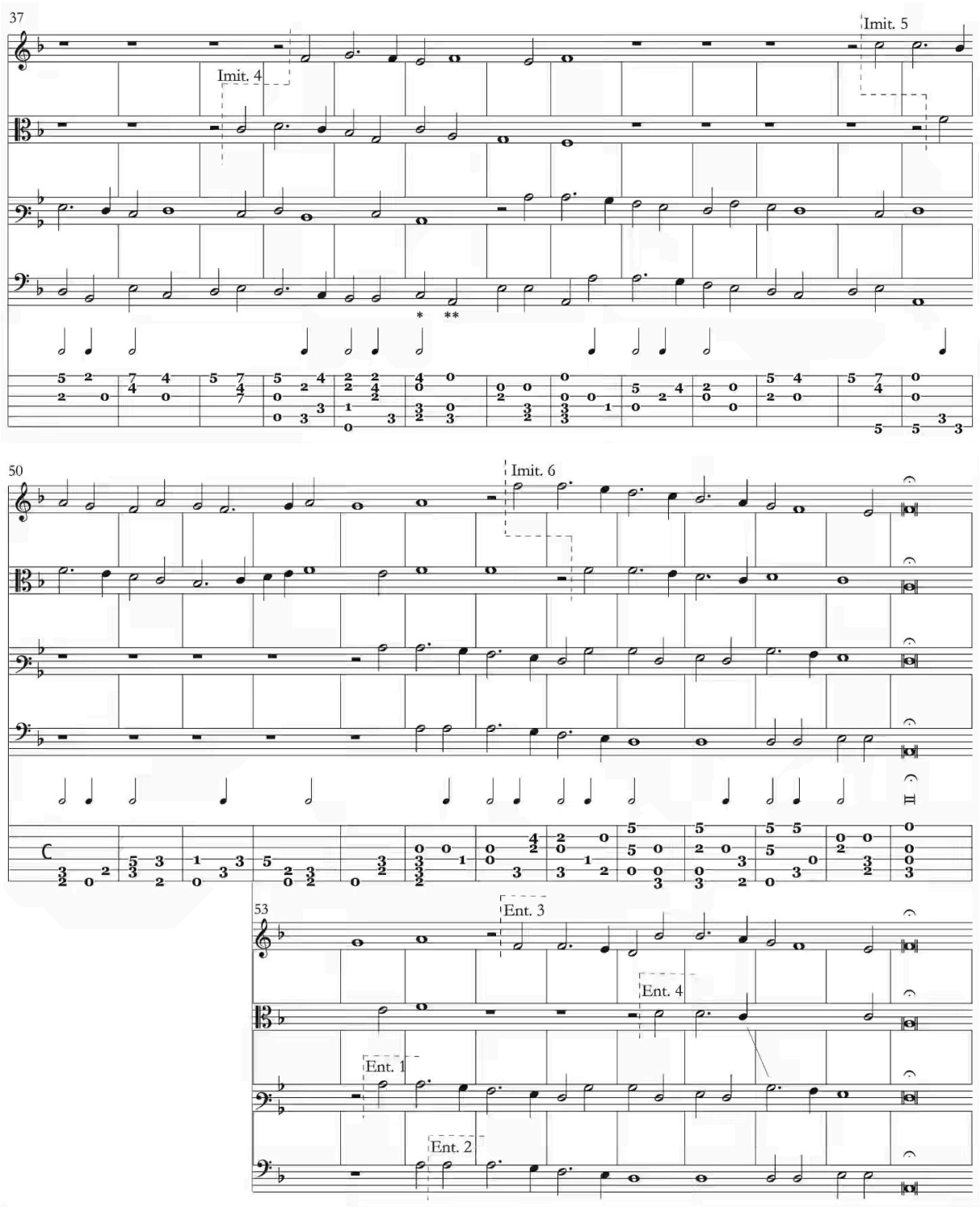
Une vihuela en G avec la sixième corde abaissée d'un ton peut contenir quasiment l'intégralité de la composition de l'exemple III.29 ci-après. Mais la suite d'entrées en imitation de ses neuf dernières mesures ne peut pas être exécutée convenablement sur un instrument à six chœurs, à cause de son large ambitus et de sa texture trop dense, à quatre voix. La mise en tablature proposée conserve l'entrée de la voix de dessus en transposant son motif mélodique à l'octave inférieure (entrée 3, mesure 56), et le fait revenir à son octave originale à cinq mesures de la fin, le relançant sur la note *si* bémol (mesure 58). La voix d'alto a son entrée retardée et progresse en parallèle avec la voix de dessus (entrée 4, mesure 58), jusqu'à rejoindre la voix de ténor, faisant apparaître la continuation du motif mélodique original (mesure 60). La voix d'alto participe tout de même à la cadence finale, revenant sur la pénultième minime avec la note *do*. Le retardement de l'entrée de la voix d'alto et sa fusion avec la voix de ténor permettent de réduire brièvement la texture à trois voix. Cet allègement, qui conserve les imitations imbriquées des trois premières entrées (entrée 1, mesure 54 voix de tenor ; entrée 2, mesure 55 voix de basse), rend possible l'exécution de ce passage sur la vihuela sans que la structure de la composition soit significativement altérée. Elle est basée sur la répétion d'un schéma où la paire de voix aiguës répond systématiquement à la paire de voix graves par une reprise du duo initial à l'octave supérieure (imitation 1, mesure 6 ; imitation 2, mesure 19 ; imitation 3, mesure 31 ; imitation 4, mesure 39 ; imitation 5, mesure 48), sauf sur la sixième et dernière période où l'intervalle de l'imitation change (imitation 6, mesure 56).

ex. III.29 : *Del modo de proceder en la fantasia che se tañe a concierto, chap. LI, ex. 1a (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*









* La note *la* de la voix de basse est notée une tierce en-dessous dans l'original.

** La note *fa* de la voix de basse est notée une tierce en dessous dans l'original.

tab. III.4 : *Del modo de proceder en la fantasia que se tañe a concierto, chap. LI, ex. 1a (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Déroulement*

	Ex. 1a PÉRIODE I mesures 1-12		
dessus + alto		m. 6-10 reprise du 1er duo à la 8ve supérieure (1re note de la voix aiguë altérée)	m. 10-12 cadence avec 2de
ténor + basse	m. 1-5 * 1re voix aiguë, 2e voix grave * passos travados avec imitation à la 4te inférieure	m. 5-7 cadence avec 2de	

	Ex. 1a - PÉRIODE II mesures 12-28				
dessus + alto	m. 12-14 cadence avec 7e entre les voix de dessus et ténor	m. 14-19 accompagnement non thématique réalisé par la voix d'alto	m. 19-24 reprise du 1er duo à la 8ve supérieure	m. 24-26 contrepoint sans imitation	m. 26-28 cadence avec 7e
ténor + basse	m. 12-17 * 1re voix aiguë, 2e voix grave * passos travados avec imitation à la 4te inférieure	m. 17-19 cadence avec 2de	m. 19-20 acc. non thématique		

	Ex. 1a - PÉRIODE III mesures 27-36		
dessus + alto		m. 31-34 reprise du 1er duo à la 8ve supérieure	m. 34-36 cadence avec 7e
ténor + basse	m. 27-30 * 1re voix aiguë, 2e voix grave * passos travados avec imitation à la 5te inférieure	m. 30-32 cadence avec 5te	

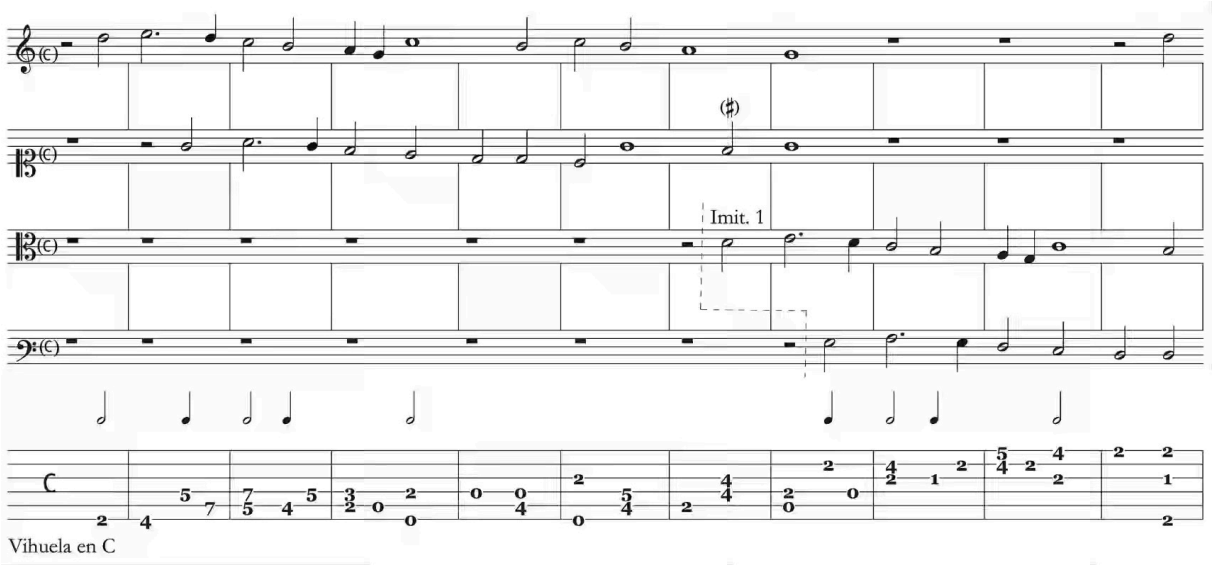
	Ex. 1a - PÉRIODE IV mesures 35-44		
dessus + alto		m. 39-42 reprise du 1er duo à la 8ve supérieure	m. 42-44 cadence avec 7e
ténor + basse	m. 35-38 * 1re voix grave, 2e voix aiguë * passos travados avec imitation à la 4te supérieure	m. 38-40 simulation de cadence	m. 40-44 accompagnement avec motif mélodique thématique réalisé par la voix de basse

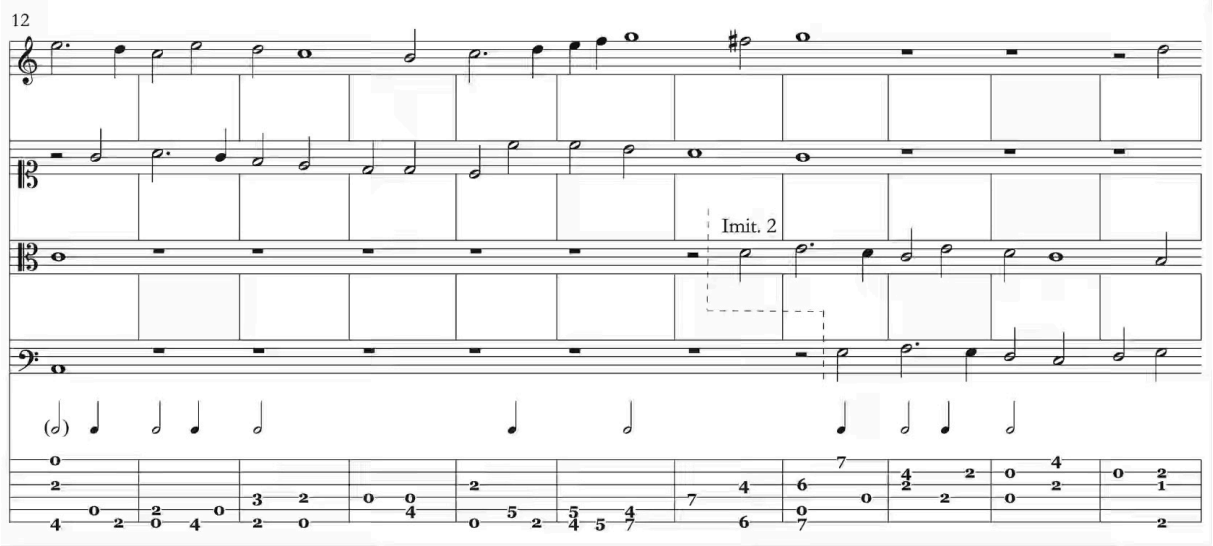
	Ex. 1a - PÉRIODE V mesures 43-55			
dessus + alto		m. 48-52 reprise du 1er duo à la 8ve supérieure	m. 52-53 acc. non thématique	m. 53-55 cadence avec 2de
ténor + basse	m. 43-47 * 1re voix aiguë, 2e voix grave * passos travados avec imitation à la 5te inférieure	m. 47-49 cadence avec 5te		

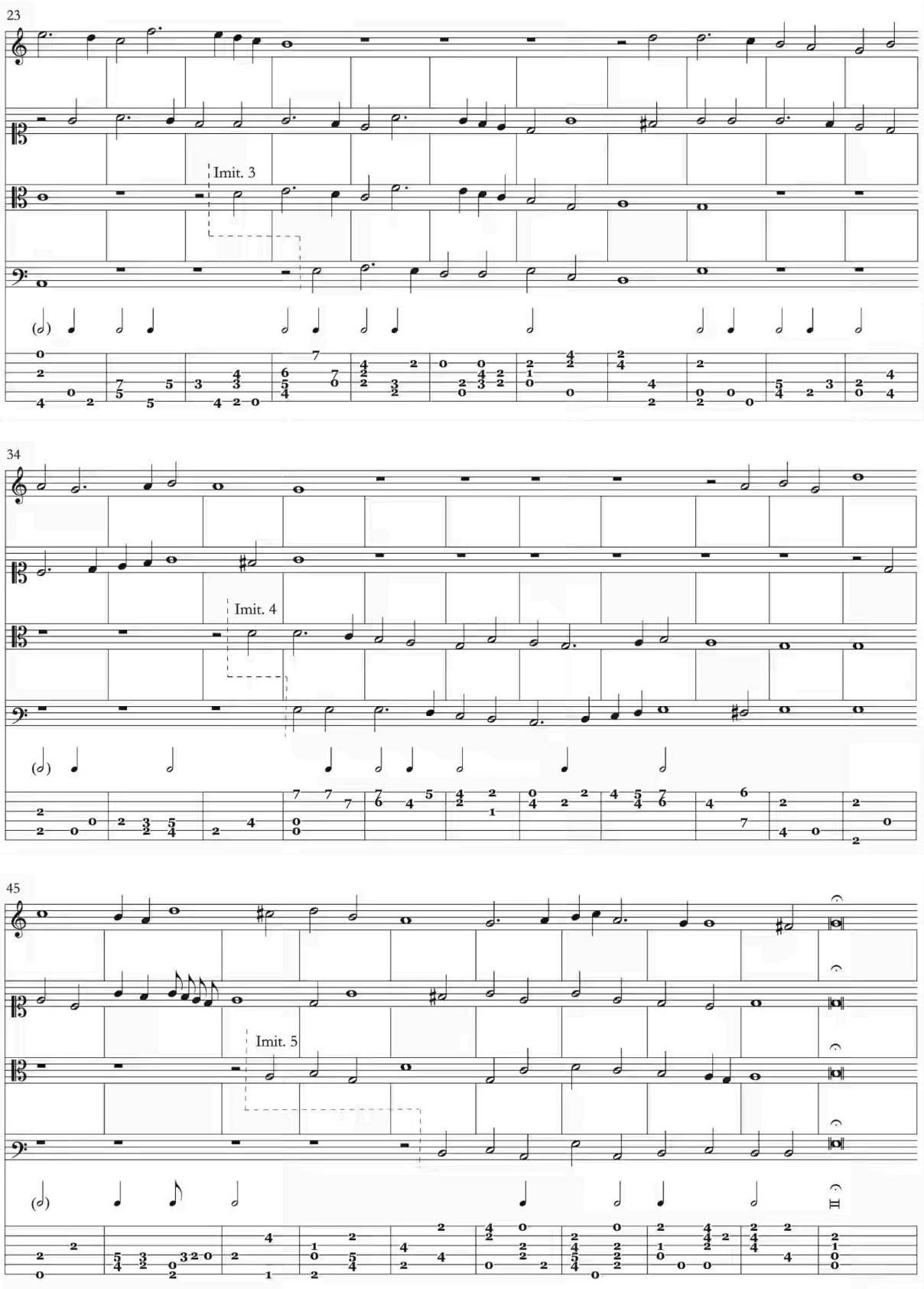
	Ex. 1a - PÉRIODE VI mesures 54-62		
dessus + alto		m. 56-60 * reprise du 1er duo à la 11e supérieure * imitation à la 8ve inférieure entre dessus et alto	m. 60-62 cadence à 4 voix
ténor + basse	m. 54-58 * 1re voix aiguë, 2e voix grave * passos travados avec imitation à la 5te inférieure	m. 58-60 accompagnement non thématique	m. 60-62 cadence à 4 voix

Dans l'exemple III.30 ci-dessous la situation s'inverse : ce sont les voix graves qui répondent aux voix aiguës par une reprise du duo initial à l'octave inférieure, et ce sur les cinq périodes de la composition (imitation 1, mesure 6 ; imitation 2, mesure 19 ; imitation 3, mesure 31 ; imitation 4, mesure 39 ; imitation 5, mesure 48). L'uniformité est présente aussi si l'on considère la manière d'agencer les paires, qui est la même à chaque fois. Sancta Maria prend manifestement le parti d'illustrer plusieurs fois de suite la même technique.

ex. III.30 : *Del modo de proceder en la fantasia que se tañe a concierto, chap. LI, ex. 1b (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*






23
Imit. 3
34
Imit. 4
45
Imit. 5

tab. III.5 : *Del modo de proceder en la fantasia que se tañe a concierto, chap. LI, ex. 1b (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Déroulement*

	Ex. 1b - PÉRIODE I mesures 1-12				
dessus + alto	m. 1-4 * 1re voix aiguë, 2e voix grave * passos travados avec imitation à la 5te inférieure	m. 4-6 cadence avec 7e	m. 6-8 *rodeo* et cadence avec 2de		
ténor + basse			m. 7-10 reprise du 1er duo à la 8ve inférieure	10-12 cadence avec 7e	

	Ex. 1b - PÉRIODE II mesures 11-23				
dessus + alto	m. 11-14 * 1re voix aiguë, 2e voix grave * passos travados avec imitation à la 5te inférieure	m. 14-16 cadence avec 7e	m. 16-19 *rodeo* et cadence avec 7e		
ténor + basse			m. 18-21 reprise du 1er duo à la 8ve inférieure	21-23 cadence avec 5te	

	Ex. 1b - PÉRIODE III mesures 22-31		
dessus + alto	m. 22-26 * 1re voix aiguë, 2e voix grave * passos travados avec imitation à la 5te inférieure	m. 26-29 accompagnement avec motif mélodique thématique réalisé par la voix d'alto	m. 29-31 cadence à 3 voix entre les voix d'alto, ténor et basse
ténor + basse	m. 25-28 reprise du 1er duo à la 8ve inférieure		m. 29-31 cadence à 3 voix entre les voix d'alto, ténor et basse

	Ex. 1b - PÉRIODE IV mesures 30-43			
dessus + alto	m. 30-35 * 1re voix aiguë, 2e voix grave * passos travados avec imitation à la 5te inférieure	m. 35-37 cadence avec 2de		
ténor + basse		m. 36-41 reprise du 1er duo à la 8ve inférieure	m. 41-43 cadence avec 5te	

	Ex. 1b - PÉRIODE V mesures 42-54				
dessus + alto	m. 42-46 * 1re voix aiguë, 2e voix grave * passos travados avec imitation à la 5te inférieure	m. 46-48 cadence avec 7e	m. 48-51 cadence avec 2de	m. 51-52 jeu avec des consonances à 4 voix	m. 52-54 cadence à 4 voix
ténor + basse		m. 47-51 reprise du 1er duo à la 8ve inférieure		m. 51-52 jeu avec des consonances à 4 voix	m. 52-54 cadence à 4 voix

Sancta Maria traite un nombre important de techniques de composition, qu'il explique en détail et illustre abondamment par des exemples musicaux. Il incorpore avec conviction des procédés de composition en principe caractéristiques de la musique polyphonique vocale à son enseignement, destiné pourtant à des instrumentistes qu'il espère former dans l'art de l'improvisation de fantaisies. Si l'intégration stylistique qu'il semble embrasser est pertinente, ces techniques de composition se trouvent sans doute disséminées dans la musique instrumentale de son époque, y compris dans le répertoire spécifiquement composé pour d'autres sortes d'instruments – en particulier ceux qu'il considère et nomme comme destinataires de son ouvrage.

IV. L'*Arte de tañer Fantasia* confronté au répertoire de la vihuela

Dans ce chapitre, l'utilisation par les vihuelistes du procédé de composition contrapuntique prépondérant au sein de l'enseignement prodigué dans l'*Arte de tañer Fantasia*, à savoir l'agencement des voix d'une œuvre polyphonique par paires, est vérifiée par l'intermédiaire d'une analyse du répertoire de fantaisies de vihuela qui nous sont parvenues dans sept recueils imprimés et publiés en Espagne au XVIe siècle, à savoir : El Maestro (Luys de Milán, Valencia, 1535), Los seys libros del Delphin (Luys de Narvaez, Valladolid, 1538), Tres libros de musica en cifras (Alonso Mudarra, Seville, 1546), Silva de sirenas (Enrriquez de Valderrabano, Valladolid, 1547), Libro de musica de vihuela (Diego Pisador, Salamanca, 1552), Orphenica lyra (Miguel de Fuenllana, Seville, 1554) et El Parnasso (Esteban Daça, Valladolid, 1576).

Lorsqu'un passage conforme aux directives données par Sancta Maria est identifié dans les tablatures des vihuelistes, il est présenté dans son format de notation d'origine accompagné d'une suggestion de transcription en notation musicale conventionnelle, tandis qu'un exemple musical extrait du traité illustre préalablement la technique de composition dont il est question, accompagné d'une suggestion de réalisation instrumentale notée en tablature de vihuela.[1]

Pour éviter des redondances, seulement un nombre limité d'exemples provenant du corpus figure dans ce chapitre, tandis que les extraits similaires sélectionnés sont présentés dans la section *Annexe* ci-après, tantôt transcrits selon les formats énnoncés ci-dessus, tantôt au moyen de l'indication de leurs emplacements dans les recueils dont ils sont issus.[2] Cette même section dévoile l'intégralité de l'arborescence dans laquelle s'inscrit l'ensemble des exemples musicaux sélectionnés, qui apparaît incomplète dans le présent chapitre : elle correspond aux critères de classement observés dans le traité, comportant six branches principales définies selon le point où se situe l'entrée en action de la deuxième paire de voix d'une composition polyphonique à quatre voix (*second duo*), par rapport à la conclusion de la période réalisée par la paire de voix qui intervient en premier lieu

[1] L'indexation des exemples issus de l'*Art de tañer Fantasia* comporte un chiffre, attribué en fonction de l'ordre d'apparition de l'exemple au sein d'un chapitre. Les exemples présentés sur une même portée musicale dans le traité portent le même chiffre, et sont différenciés par l'adjonction d'une lettre.

[2] L'identification des exemples provenant des recueils de musique de vihuela, suit l'énumération proposée dans GRIFFITHS (John), *The vihuela fantasia* (...), *op. cit.*

(*premier duo*). Lorsque cette conclusion est réalisée par l'intermédiaire d'une cadence, le moment de l'adjonction du second duo à la trame polyphonique peut être identifié plus précisement, puisque Sancta Maria ségmente le déroulement d'une cadence en trois parties (*cf.* ill. III.1 ci-avant). Les cinq sections principales de l'arborescence sont subdivisées de manière à tenir compte de la tessiture de chaque paire de voix formant un duo (soit aiguë, soit grave) ; de l'ordre dans laquelle apparaissent leurs entrées respectives (d'abord le duo grave, ou d'abord le duo aigu) ; de l'éventuelle absence d'un procédé de contrepoint imitatif au sein des duos ; des caractéristiques du mouvement mélodique employé par la deuxième paire de voix lors de son entrée (la nature du premier intervalle mélodique et sa direction) ; et du type de la cadence éventuellement réalisée par la première paire de voix pour conclure son intervention (avec dissonance de seconde, de quarte, de quinte ou de septième).

Toutes les transcriptions suggérées comportent l'indication de l'accord théorique envisagé pour l'instrument (selon le système détaillé par Juan Bermudo dans sa *Declaración de Instrumentos Musicales*), la note indiquée à l'aide d'une lettre du *gamut* correspondant à sa sixième corde, la plus grave. Sauf indication contraire, l'accord ordinaire de la vihuela de six cordes est utilisé : il prévoit une disposition symétrique des intervalles entre les cordes, avec une tierce majeure encadrée par quatre quartes justes. Pour une vihuela dite *en G*, l'accord se présente ainsi :

ill. IV.1 : *Schéma de l'accord ordinaire de la vihuela en G*

6e corde _____ G
5e corde _____ C
4e corde _____ F
3e corde _____ a
2e corde _____ d
1re corde _____ gg

Aux côtés de cette disposition plus courante, un schéma alternatif avec la sixième corde abaissée d'un ton est aussi employé. Les propositions de transcription de certains extraits prévoient également l'utilisation d'une vihuela de sept cordes : les indications de ces cas mentionnent en plus la note correspondant à la corde supplémentaire, toujours placée au-dessus de la première, qui en fonction des besoins peut former un intervalle de quinte ou de quarte justes – cette dernière version

étant d'ailleurs une des possibilités d'accord décrits par Juan Bermudo pour ce genre d'instrument.[3] Sur la tablature, la ligne inférieure devient alors celle qui correspond à la corde supplémentaire aiguë, et les chiffres relatifs aux notes censées être jouées sur la sixième corde se retrouvent placées à l'extérieur de la portée, de façon analogue aux tablatures d'Antoine Francisque et de Guillaume Morlaye présentées au premier chapitre de cette étude (où le nombre de cordes de l'instrument excède le nombre de lignes de la portée). L'accord d'une vihuela *en G* avec la 7e corde (aiguë) *en C* peut être représenté de cette manière :

ill. IV.2 : *Schéma de l'accord d'une vihuela de 7 cordes selon Juan Bermudo*

6e corde - - - - - - - - - - - G (chiffres placés à l'extérieure de la portée)
5e corde _____ C
4e corde _____ F
3e corde _____ a
2e corde _____ d
1re corde _____ gg
7e corde _____ cc (corde supplémentaire)

Il est intéressant de noter que selon Bermudo le schéma d'accord de la vihuela est susceptible de varier conformément à la volonté des musiciens, qui peuvent « inventer des instruments (des accords) alternatifs, et sur eux innover chaque jour ». D'après lui, « Pour qu'un joueur de vihuela montre son savoir-faire, il ne doit pas se contenter de l'accord de la vihuela usuelle, mais doit plutôt l'accorder à sa guise (...) On peut effectuer autant de nouveaux accords que l'on puisse imaginer. »[4]

[3] « *Una vihuela de siepte ordenes de cuerdas usan algunos tañedores, y es, que sobre las seys cuerdas que tiene la vihuela comun, ponen una que forma un diatessaron sobre la prima.* » « Certains instrumentistes utilsent une vihuela de sept chœurs, c'est-à-dire, en plus des six cordes que possède la vihuela usuelle, ils en ajoutent une qui forme un intervalle de quarte juste au-dessus de la première. . » BERMUDO (Juan), *Declaracion* (...), *op. cit.*, fol. 95r.

[4] « (...) *inventar generos de mas instrumentos: y en los inventados innovar cada dia. Pues que para que un tañedor se muestre abil, no se contente con el temple de la vihuela comun: sino temple la a su voluntad* (...) *Tantas vihuelas nuevas en el temple puede uno hazer: quantas puede ymaginar.* » *id.*, fol. 93v.

Variantes de l'agencement de duos polyphoniques décrites par Sancta et Maria identifiées dans les tablatures de vihuela

I) Joindre un duo à l'autre en absence de cadence réalisée par le premier duo (chap. XXXVIII, fol. 82v)

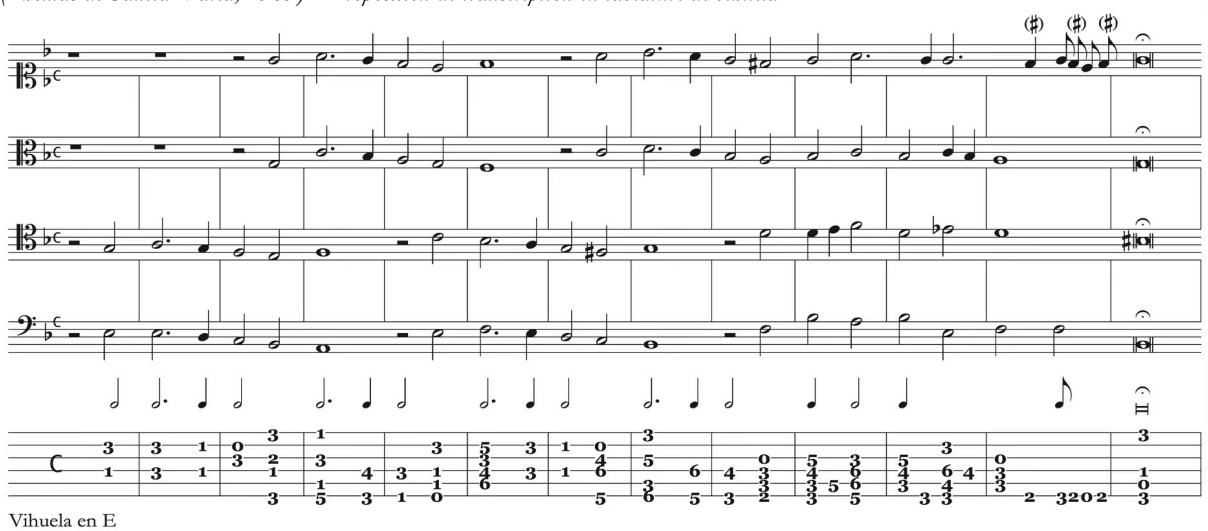
I 1) Entrée du second duo avant la conclusion du premier duo

I 1.1) Duos sans imitation

En absence de cadence terminant le premier duo, et dans le cas où les deux duos ne comportent pas d'imitation, il existe deux manières de les agencer : le second duo peut intervenir avant ou après la fin du premier. La première de ces deux manières est mieux considérée par Sancta Maria, qui exalte le fait que les voix se retrouvent ainsi toutes ensemble lors de l'intersection entre les deux duos.

> « À propos de la première manière de faire la jonction des duos, qui se réalise sans cadence, il faut remarquer que si les duos sont construits sans imitation, ils peuvent se lier l'un à l'autre de deux manières. La première se réalise faisant entrer la première ou les deux voix du second duo, avant que le premier duo se termine complètement (...) Cette manière de composer est bonne [meilleure], dans la mesure où les voix évoluent entremêlées les unes aux autres. »[5]

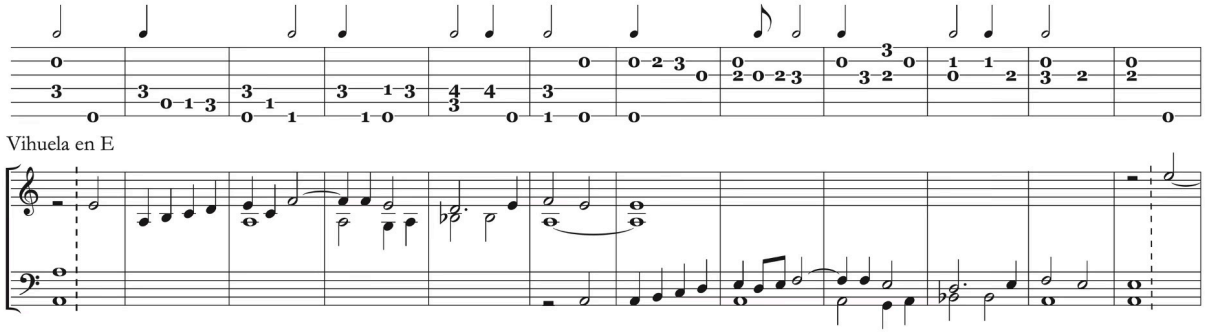
ex. IV.1 : *Del modo de asir un duo con otro sin clausula, primera manera, vozes travadas unas con otras, chap. XXXVIII, ex. 1 (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*



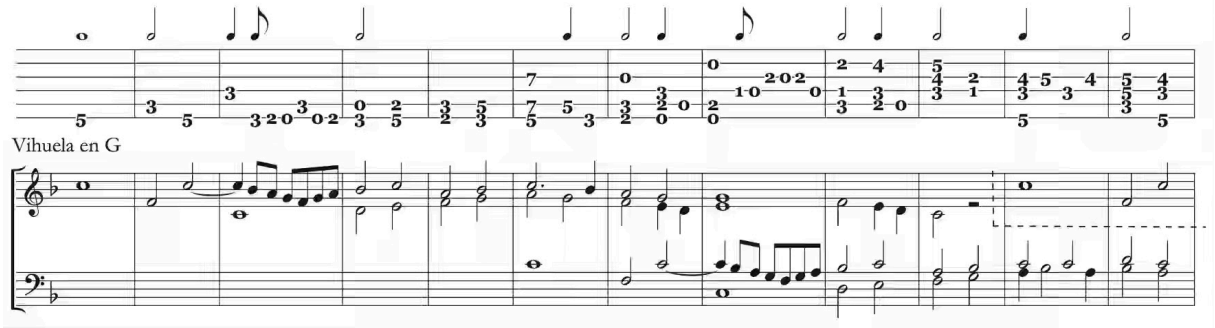
[5] « *Quanto a la primera ligadura que se haze sin clausula, se ha de notar, que si los duos se hizieren sin fuga, se pueden asirel uno con el otro de dos maneras. La una se haze entrando la una voz o las dos del duo que remedare el passo, antes que se acabe del todo el duo que començare el passo* (...) *Esta manera de tañer es buena, por quanto van las vozes travadas unas con otras.* » SANCTA MARIA (Thomas de), *Arte de tañer Fantasia* (...), *op. cit.*, liv. 2, fol. 82v.

Dans les deux extraits présentés ci-dessous, Narvaez utilise ce procédé en faisant entrer la deuxième paire de voix légèrement avant la fin du premier duo, tandis que Fuenllana obtient un résultat plus consistant en anticipant davantage le début du second duo.

ex. IV.2 : *Fantasia del quarto tono (Luys de Narvaez, 1538)* [n° 10] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 17 à 28*



ex. IV.3 : *Fantasia sobre un passo forçado ut re mi fa sol la (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 34] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 12*

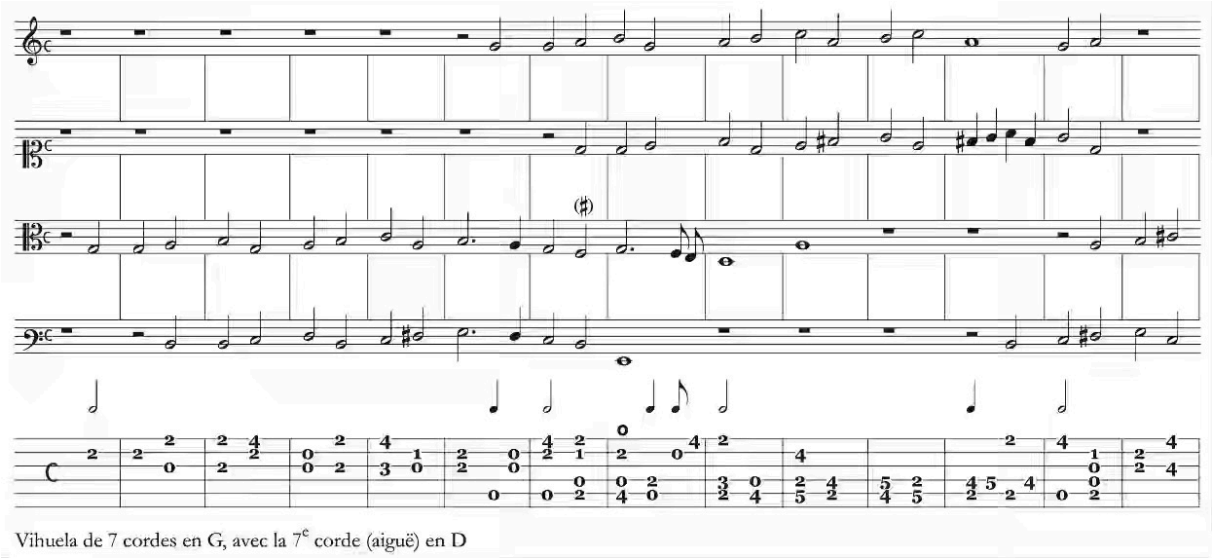


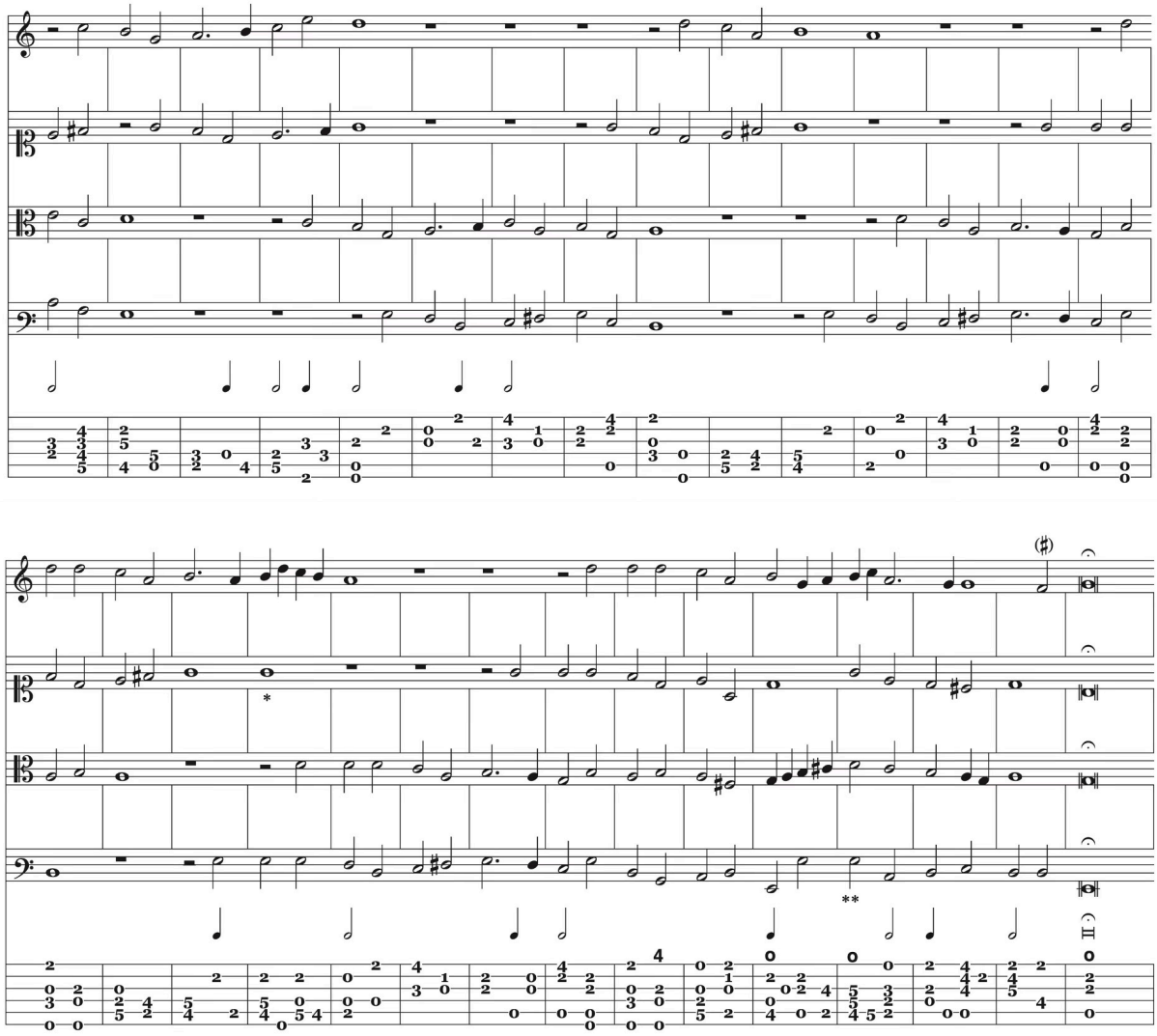
I 1.2) Duos avec Imitation

I 1.2.1) Imitation *a passos travados*

Lorsque les duos sont construits avec des imitations, la deuxième paire de voix peut également intervenir pendant que la première est encore active. Dans l'exemple ci-dessous, cette manière d'agencer les voix est illustrée à plusieurs reprises, avec des duos affichant des imitations *a passos travados*.

ex. IV.4 : *Del modo de asir un duo con otro sin clausula, primera manera, vozes travadas unas con otras, chap. XXXVIII, ex. 3 (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*

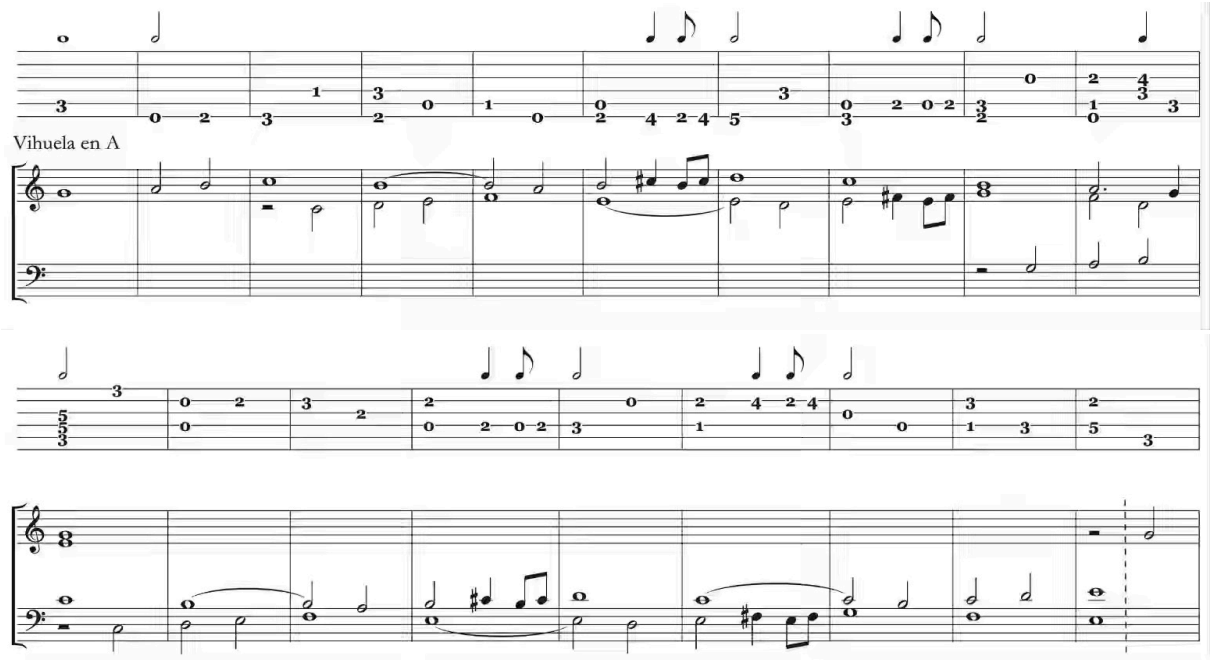




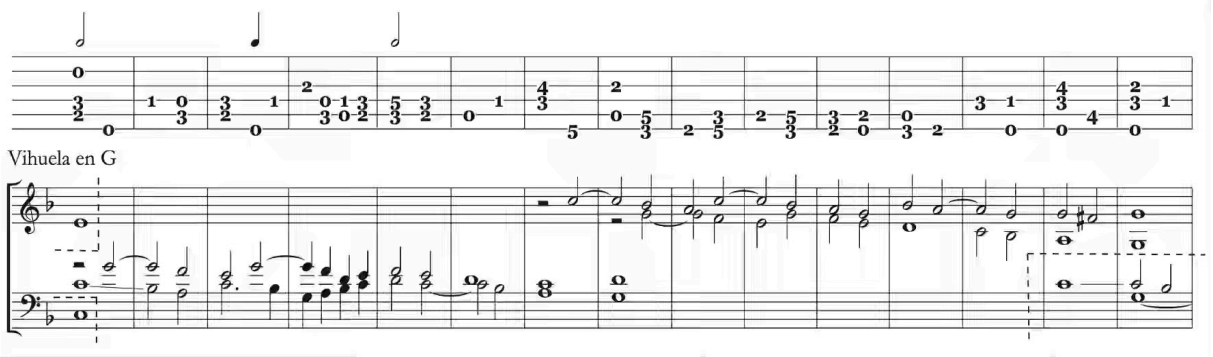
* La note *sol* de la voix d'alto ne peut pas être tenue pour la totalité de la durée d'une semibreve lors d'une exécution instrumentale. Elle apparaît alors raccourcie dans la version en tablature.
** La note *sol* de la voix de basse apparaît transposée à l'octave inférieure dans la version en tablature, pour permettre la bonne exécution sur l'instrument des autres voix de la trame polyphonique.

Dans les deux extraits qui suivent, Narvaez et Fuenllana obtiennent par ce procédé des textures à trois voix lors de l'intersection des duos, l'un faisant démarrer la paire de voix aiguë avant la grave, et l'autre procédant dans l'ordre inverse. Dans les deux cas la rigueur des imitations est préservée à l'intérieur des duos, mais dans l'exemple de Fuenllana la paire de voix aiguë altère le motif mélodique original et conclue l'intervention du second duo par une cadence. Il est intéressant de noter que dans cet extrait l'ordre d'entrée des voix du second duo est inversé par rapport à l'ordre d'entrée des voix du premier duo, ce qui produit une imitation à la quarte inférieure entre les voix de la paire aiguë alors que celle proposée par la paire de voix grave est à la quinte supérieure.

ex. IV.5 : *Fantasia del setimo Tono sobre ut re mi fa mi (Luys de Narvaez, 1538)* [n° 7] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 19*

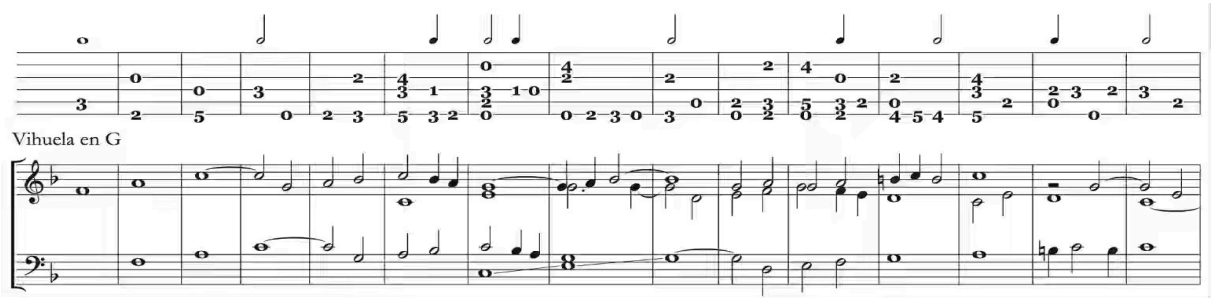


ex. IV.6 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 7] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 153 à 167*



Dans l'extrait ci-dessous, Fuenllana utilise le même procédé avec un appariement différent, où le couple aigu est formé par les voix de dessus et de ténor, et le couple grave par les voix d'alto et de basse. Il parvient ainsi à obtenir une texture à quatre voix lors de l'intersection des deux duos.

ex. IV.7 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 29] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 15*



I 2) Entrée du second duo après la conclusion du premier duo

Sancta Maria rappelle que quand le second duo entre après la conclusion du premier duo, celui-ci doit se terminer sur une note consonante par rapport à la note initiale du second duo. Il considère cette technique peu intéressante, car l'absence d'intéraction entre les deux duos produit une texture pauvre, à seulement deux voix.[6]

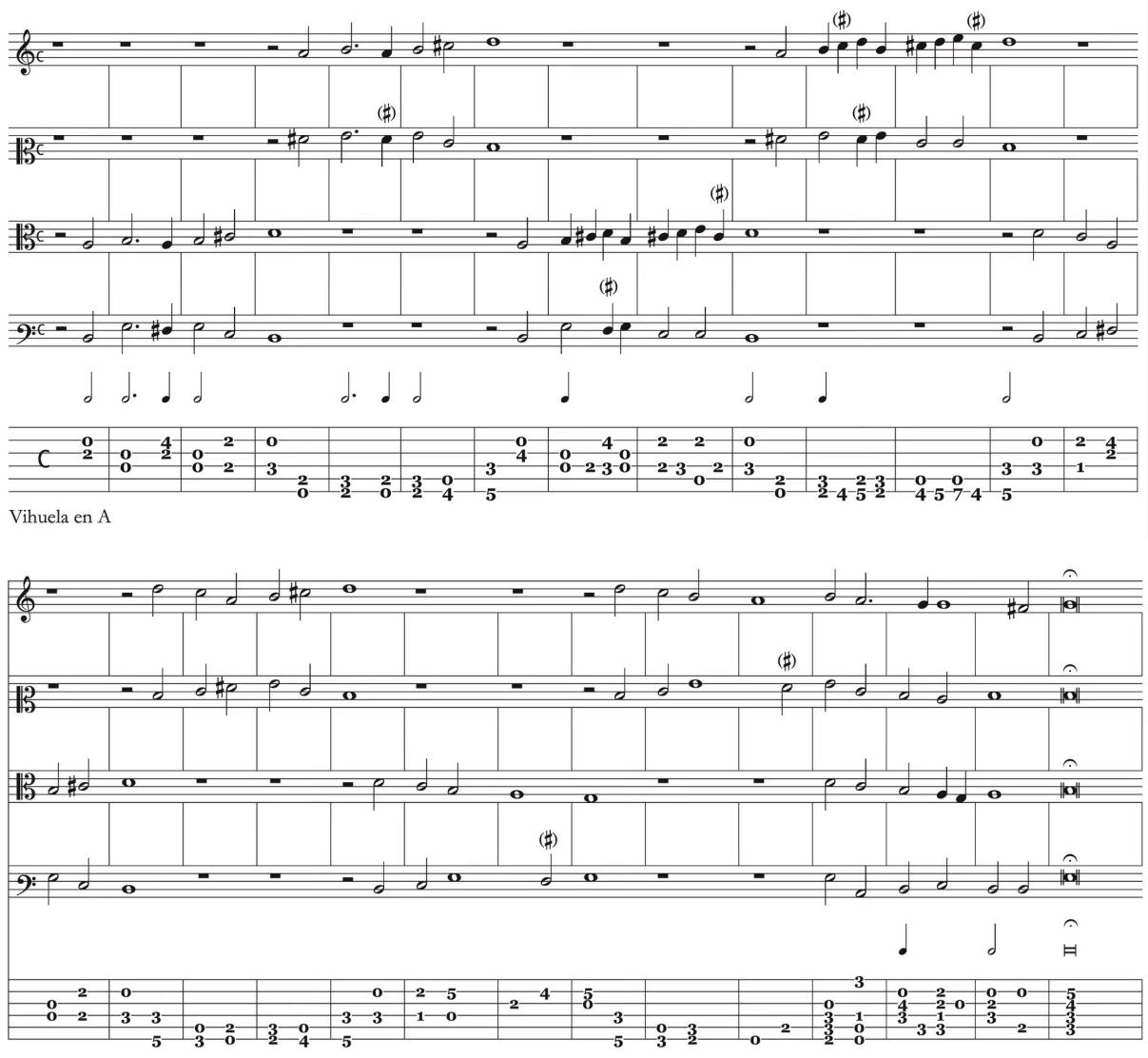
> « Cette manière de procéder est facile pour les débutants, et artistiquement médiocre, dans la mesure où les voix n'évoluent pas entremêlées, en plus de produire une musique pauvre en nombre de voix. »

[6] « *Esta manera de tañer, es facil para los nuevos, y es musica de poco arte, por quanto las vozes no van travadas ni encadenadas unas con otras, de mas que es musica pobre de vozes.* » SANCTA MARIA (Thomas de), *Arte de tañer Fantasia* (...), *op. cit.*, fol. 82v.

I 2.1) Duos sans imitation

Dans les diverses occasions d'utilisation de ce procédé illustrées par l'exemple transcrit ci-dessous, la paire de voix aiguë imite systématiquement la paire de voix grave, mais aucun des deux duos ne comporte d'imitation. À l'issue du quatrième et dernier épisode du passage le premier duo affiche une cadence dans sa forme la plus régulière, puis les quatre voix se réunissent pour exécuter la cadence finale.

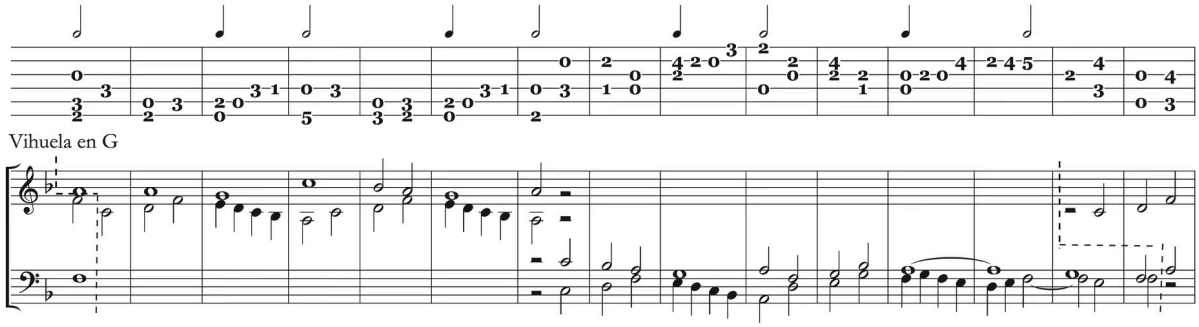
ex. IV.8 : *Del modo de asir un duo con otro sin clausula, otra manera, las vozes no van travadas ni encadenadas unas con otras, chap. XXXVIII, ex. 2 (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*



L'extrait présenté ci-après montre l'utilisation de ce procédé par Mudarra : le premier duo, réalisé par la paire de voix aiguë, démarre avec la note *la* de la voix de dessus sur l'arrivée de la cadence marquant la fin de la période précédente. Il présente deux fois un motif mélodique à la voix d'alto, que la voix de dessus accompagne avec des consonances de manière différente à chaque fois. Le

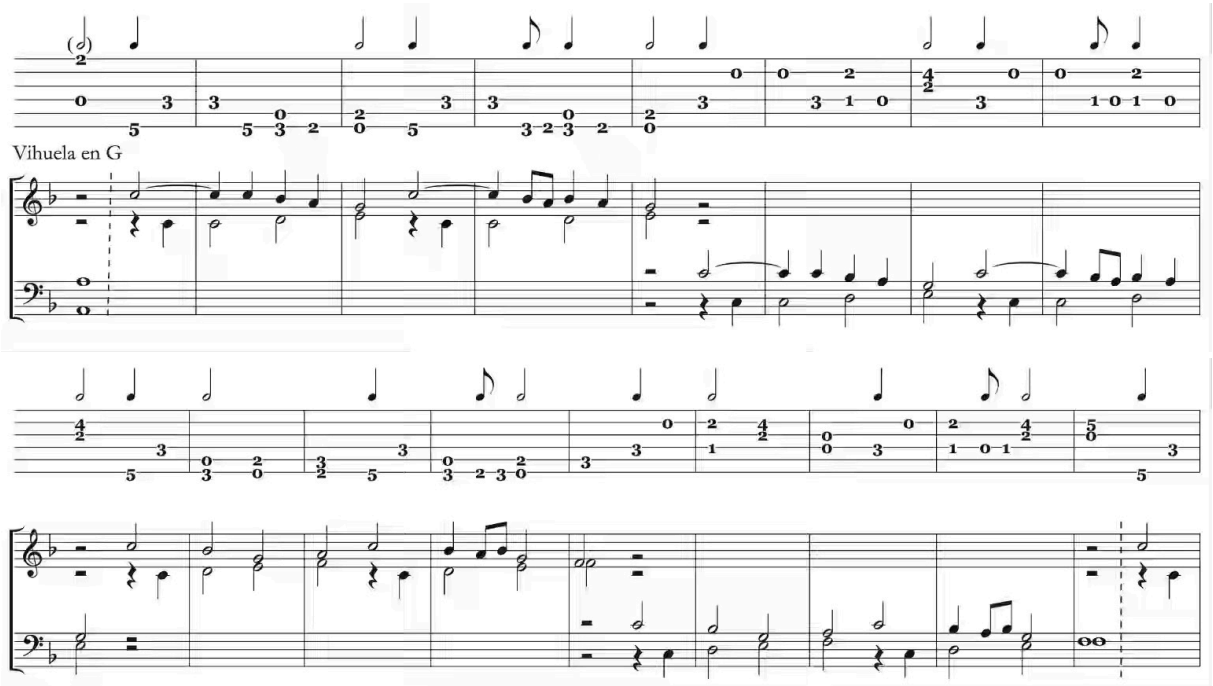
second duo, réalisé par la paire de voix grave, reprend le même motif avec la deuxième version de son accompagnement, et amorce ensuite sa répétition transposée à la seconde supérieure, le transformant finalement pour réaliser une cadence avec seconde. Sur la troisième partie de cette cadence s'ajoute la voix d'alto, qui assure la continuation de la pièce.

ex. IV.9 : *Fantasia facil (Alonso Mudarra, 1546)* [n° 6] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 38 à 52*



Dans l'extrait suivant, le premier duo est simplement reproduit à l'octave inférieure par la paire de voix grave. Le même procédé est utlisé deux fois de suite, produisant un passage relativement long avec une texture très légère, où les deux paires de voix n'interagissent à aucun moment.

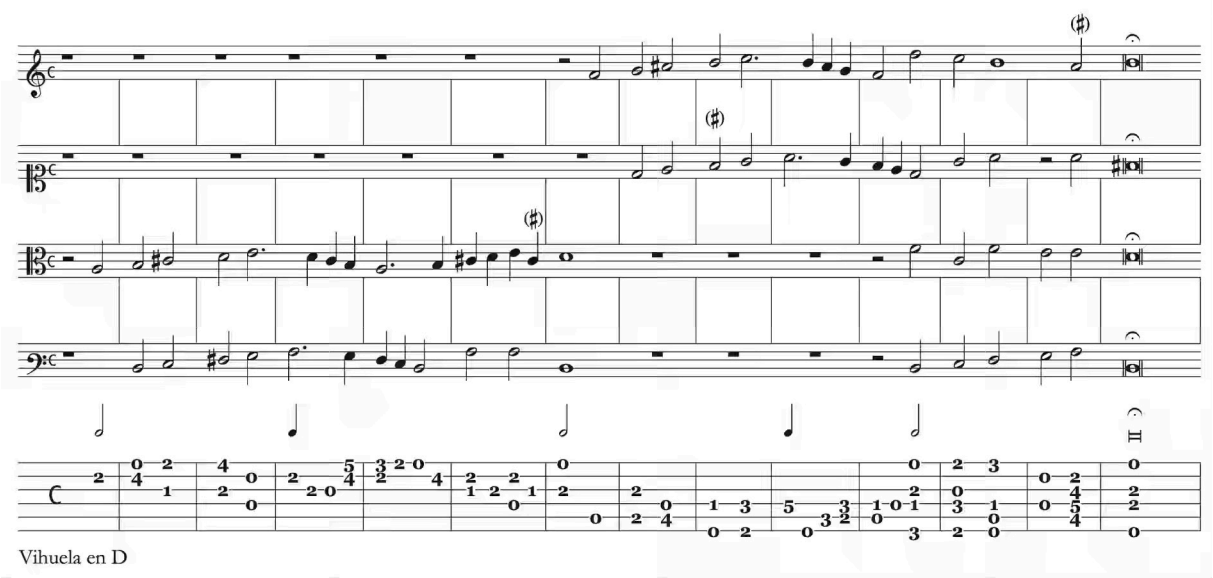
ex. IV.10 : *Fantasia del quinto tono (Luys de Narvaez, 1538)* [n° 11] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 94 à 110*



I 2.2) Duos avec Imitation

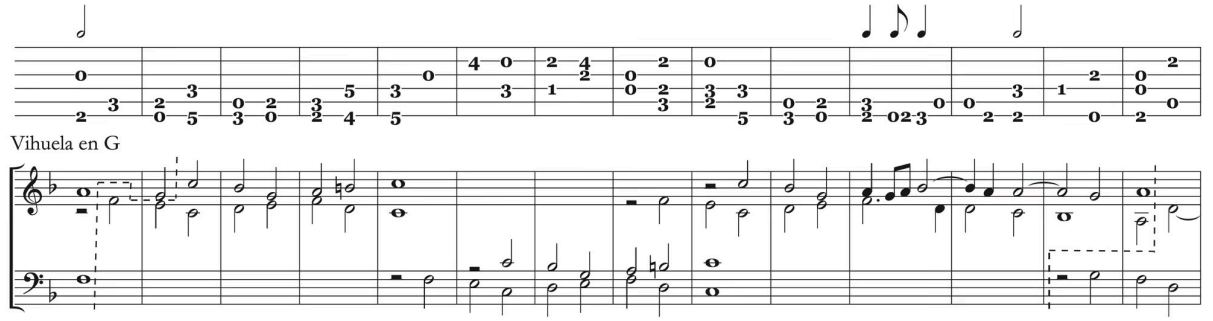
L'exemple ci-dessous illustre l'utilisation de ce procédé lorsque les duos sont construits à partir d'une imitation a passos travados. Il s'agit d'une situation pouvant être prise comme référence, où les paires de voix sont régulièrement formées par les couples ténor-basse dans le registre grave et dessus-alto dans le registre aigu, et où le premier duo correspond parfaitement au second sous tous les aspects, allant de l'ordre d'entrée des voix jusqu'à la construction mélodique et rythmique du thème de l'imitation.

ex. IV.11 : *Del modo de asir un duo con otro sin clausula, se haze acabando del todo el duo que començare el passo, antes que entre la voz del otro duo que remedare el mesmo passo, chap. XXXVIII, ex. 5a (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*



De même que Sancta Maria dans l'exemple précédent, Narvaez veille à ce que le premier duo corresponde parfaitement au second dans l'extrait présenté ci-dessous. La paire de voix aiguë revient ensuite avec un nouveau duo construit sur le même thème, qui aboutit à une cadence *remissa* avec septième.

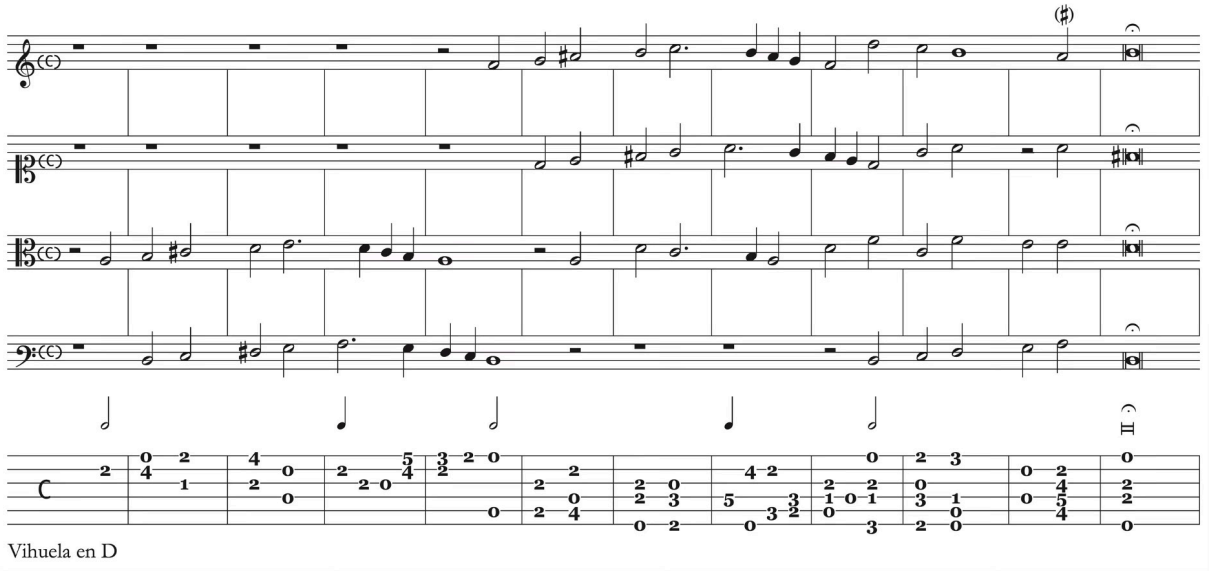
ex. IV.12 : *Fantasia del quinto tono (Luys de Narvaez, 1538)* [n° 11] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 75 à 88*



I 4) Entrée du second duo sur la conclusion du premier duo

Sancta Maria propose un seul exemple de ce procédé, avec des duos comportant une imitation *a passos travados* à la quinte inférieure.

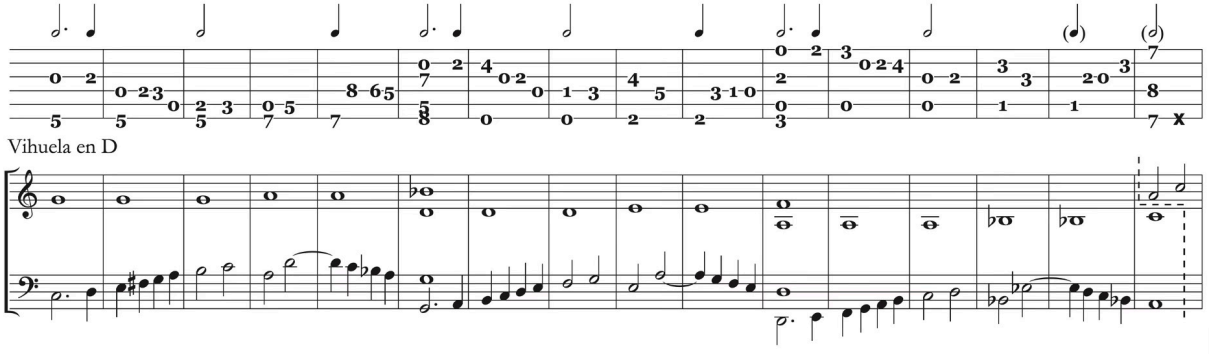
ex. IV.13 : *Del modo de asir un duo con otro sin clausula, va travado un duo con otro, chap. XXXVIII, ex. 5b (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*



I 4.1) Duos sans imitation

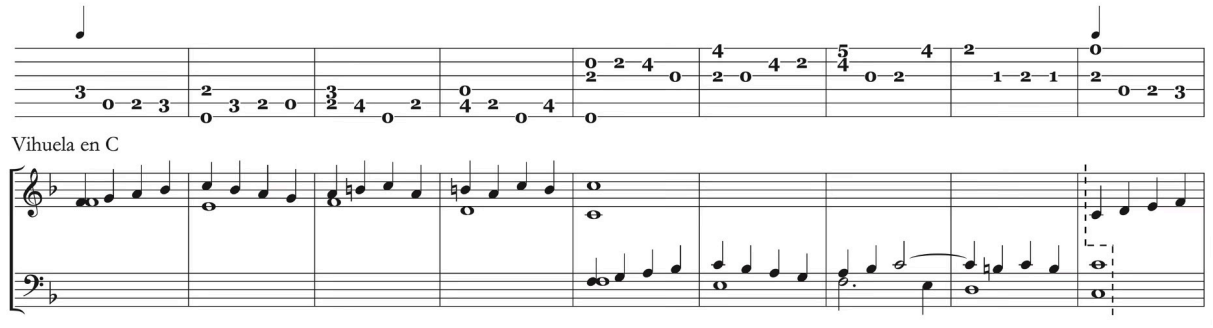
Aucun exemple spécifique n'est proposé par Sancta Maria pour illustrer l'utilisation de ce procédé avec des duos construits sans imitation. Dans l'extrait ci-dessous, où les paires de voix sont formées par des voix non-consecutives, un motif mélodique est exposé par la voix de ténor et accompagné par la voix de dessus avec des consonances, puis les voix d'alto et de basse repoduisent ce duo en le transposant à la quarte inférieure. Toutes les quatre voix semblent ainsi avoir fait leurs entrées respectives, quand une troisième paire de voix encore plus grave intervient avec une nouvelle transposition à la quarte inférieure. Ce troisième duo s'achève aussi sans cadence, laissant la place à une voix plus aigüe qui conduit à la période suivante.

ex. IV.14 : *Fantasia (Alonso Mudarra, 1546)* [n° 24] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 16*



Dans cette autre utilisation de ce procédé par Mudarra, la voix d'alto présente le motif récurrent *fa*, *mi*, *fa*, *re*, *ut*, au dessus duquel une ligne mélodique est entonnée par la voix de dessus. La deuxième paire de voix, formée par les voix graves, transpose ensuite le même passage à l'octave inférieure, l'altérant légèrement pour produire la cadence qui termine l'épisode. Sur la conclusion de cette cadence, l'alto reprend la ligne mélodique jouée initialement par le dessus, commençant ainsi une nouvelle période.

ex. IV.15 : *Fantasia* [que] *va sobre fa, mi, fa re ut, sol, fa, sol, mi, re (Alonso Mudarra, 1546)* [n° 27] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 28 à 36*

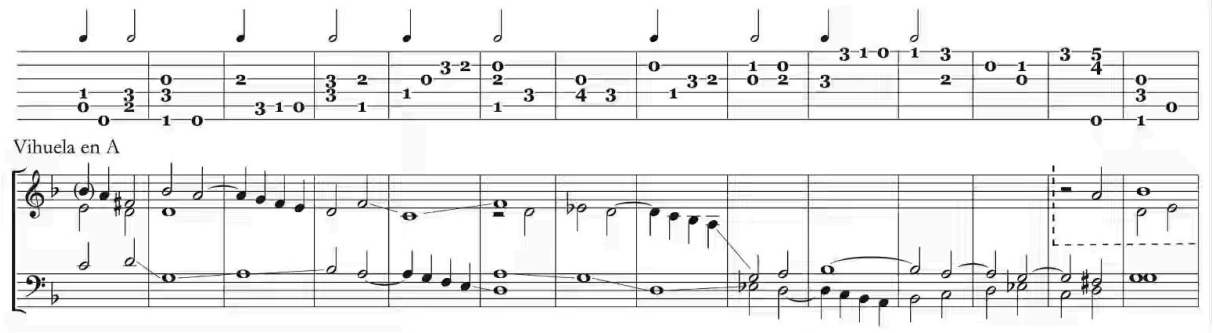


I 4.2) Duos avec Imitation

I 4.2.1) Imitation a *passos travados*

Dans l'extrait qui suit Valderrabano utilise des paires de voix non-consecutives, combinant les voix de dessus et de ténor dans le registre aigu, et celles d'alto et de basse dans le registre grave. À l'issue du deuxième duo, qui se termine par une cadence avec quinte, un nouveau duo aigu démarre avec une nouvelle voix d'alto combinée avec la voix de dessus.

ex. IV.16 : *Fantasia del primero grado. Primero tono (Enrriquez de Valderrabano, 1547)* [n° 18] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 82 à 95*



II) Joindre un duo à l'autre avant la cadence réalisée par le premier duo (chap. XXXIX, fol. 85r)

Lorsque le premier duo d'un passage construit sur l'alternance de deux paires de voix se termine par une cadence, plusieurs possibilités existent pour l'arrivée du second duo. La première technique traitée par Sancta Maria prévoit que l'entrée de la deuxième paire de voix ait lieu avant la cadence réalisée par la prémière paire, à une distance variable en fonction des circonstances.

> « À propos de la deuxième manière de faire la jonction des duos (...) qui se réalise avant la cadence [effectuée par la première paire de voix], il faut remarquer qu'il y a quelques mélodies qui ne peuvent pas entrer sur une cadence, pour qui la solution est d'arriver avant celle-ci. (...) Cela se réalise en faisant entrer la voix [de la deuxième paire] quelques fois très en amont la cadence, et d'autres fois peu avant, selon le besoin. D'autres fois on fait aussi entrer la voix une demi-mesure avant la cadence (...) »[7]

II 2) Entrée du second duo une demi-mesure avant la cadence réalisée par le premier duo

II2.1) Premier duo grave, second duo aigu (chap. XL, fol. 85v)

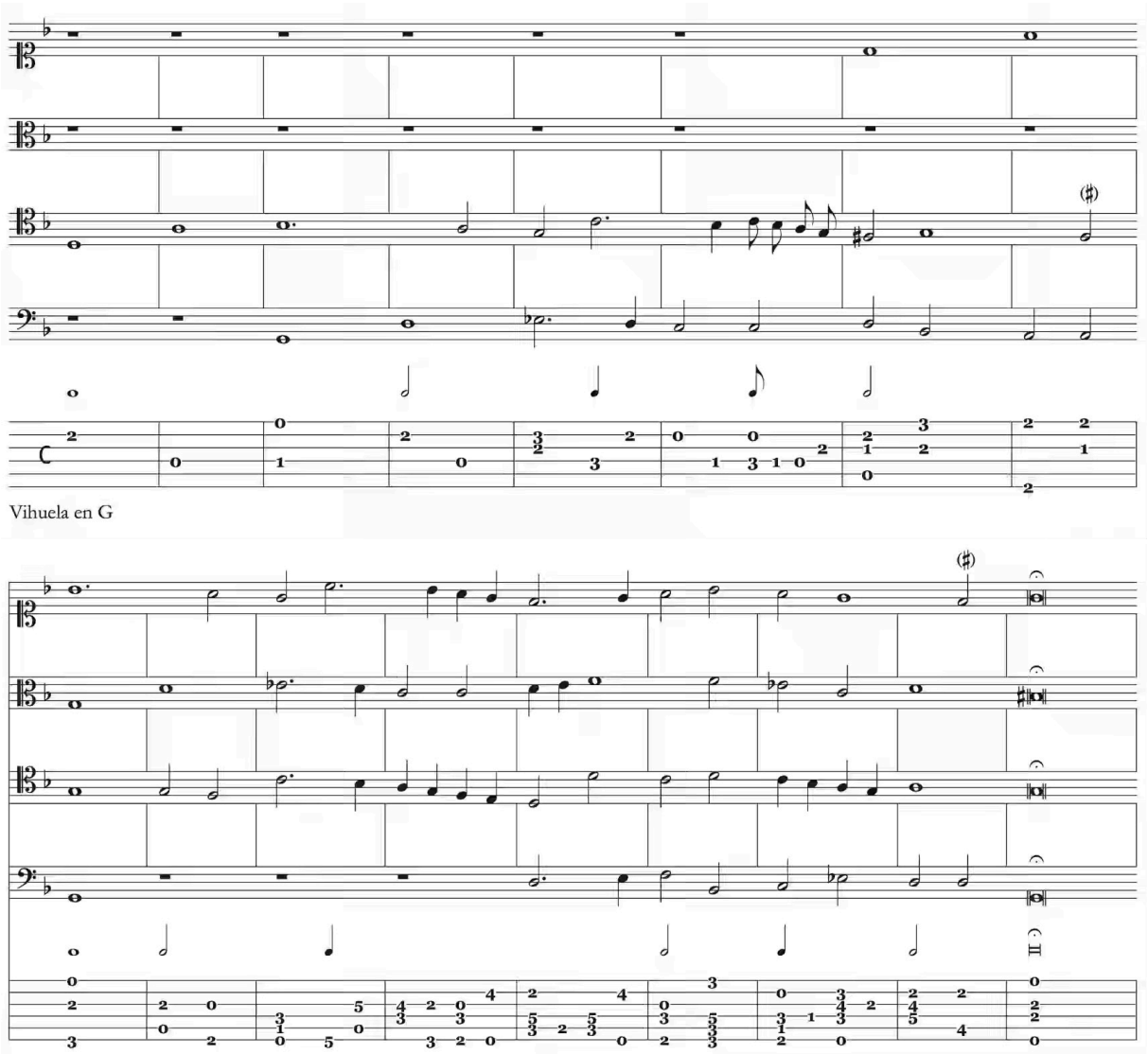
II 2.1.3) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de quinte

II 2.1.3d) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

[7] « *Quanto a la segunda ligadura* (...) *que se haze antes de la clausula, se ha de notar que ay algunos* [*pas*]*sos que no pueden entrar en clausula, cuyo remedio es, entrar antes de la clausula.* (...) *Esto se haze entrando la voz, unas vezes muchos puntos antes de la clausula, y otras vezes pocos, segundo la necessidad se offrece. Otras vezes tambien se haze, entrando la voz medio compas antes de la clausula* (...) » SANCTA MARIA (Thomas de), *Arte de tañer Fantasia* (...), *op. cit.*, liv. 2, fol. 85r.

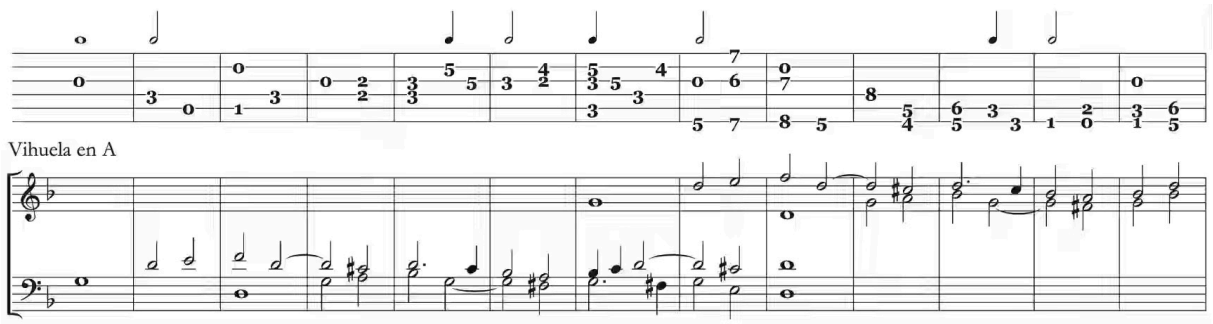
Dans l'exemple proposé par Sancta Maria trancrit ci-dessous, la voix de dessus entre sur la minime qui précède la cadence réalisée par la voix de ténor (donc à une demi-mesure de la dite cadence). Elle forme avec la voix de basse un intervalle d'octave, puis de quinzième suite à son mouvement mélodique ascendant de quinte, arrivant ensuite à une dix-septième à l'aboutissement de la cadence. Un saut aussi large effectué par une voix extrême doit être pratiqué avec précaution, car il peut avoir pour effet un élargissement considérable de l'ambitus d'une œuvre, surtout lorsqu'il est combiné avec un mouvement dans le sens contraire réalisé par la voix occupant l'extrémité opposée de la trame polyphonique.

ex. IV.17 : *Del modo de entrar las dos vozes altas medio compas antes de la clausula que se haze con las dos vozes baxas, tiple subiendo quinta de salto, clausula con septima, chap. XL, ex. 4d (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*



Dans l'extrait ci-dessous, Fuenllana procède de manière comparable à celle de Sancta Maria, en faisant entrer la voix de dessus sur une octave par rapport à la voix de basse, et en arrivant à une dix-septième à la fin de la cadence réalisée par la voix de ténor. Il contraint ainsi l'instrumentiste à monter relativement haut sur le manche de l'instrument, mais lui évite la difficulté technique qu'un prolongement du premier duo pourrait occasionner, en gardant active seulement la paire de voix aiguë dans la suite du passage.

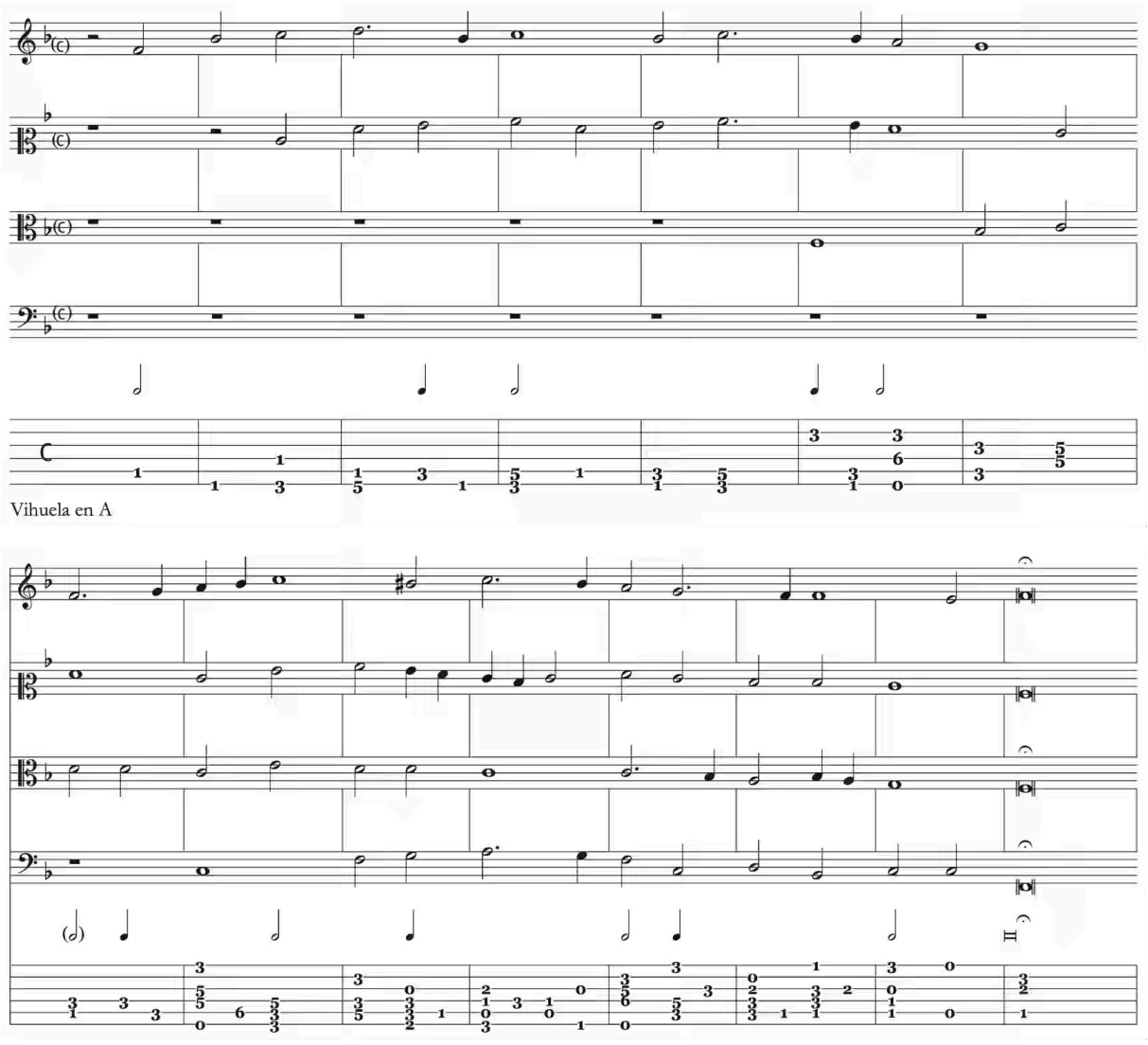
ex. IV.18 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 31] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 13*



II 2.2) Premier duo aigu, second duo grave (chap. XLI, fol. 89v)

Dans l'exemple suivant, Sancta Maria fait entrer la voix de ténor avec un mouvement mélodique ascendant de quarte, une demi-mesure avant la cadence avec quinte efféctuée la paire de voix aiguë. Il garde ensuite toutes les voix actives, obtenant une texture dense à quatre voix. Il est intéressant de noter que la voix de basse entre également une demi-mesure avant une cadence, réalisée cette fois-ci par les voix de dessus et de ténor.

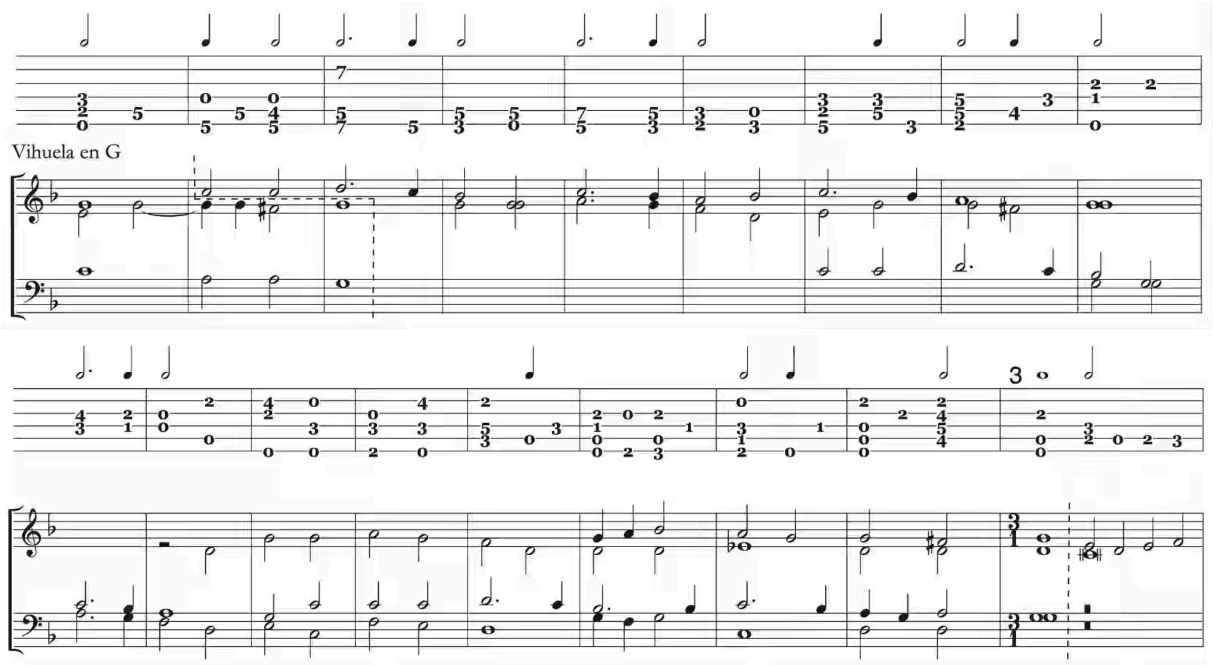
ex. IV.19 : *Del modo de entrar las dos vozes baxas medio compas antes de la clausula que se haze con las dos vozes altas, tenor subiendo quarta de salto, clausula con segunda, chap. XLI, ex. 2b (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*



II 2.2.1a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

Dans l'extrait présenté ci-dessous, la voix de ténor effectue un mouvement mélodique de seconde ascendante lors de son entrée, différemment donc de l'exemple fourni par Sancta Maria transcrit ci-dessus, où le mouvement réalisé par la première voix de la paire grave est de quarte ascendante. Fuenllana fait revenir rapidement la paire de voix aiguë, obtenant ainsi également une texture dense, d'abord à trois voix avec le concours de la voix d'alto, puis à quatre suite au retour de la voix de dessus.

ex. IV.20 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 8] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 183 à 200*



III) Joindre un duo à l'autre sur la cadence réalisée par le premier duo (chap. XLII, fol. 92v)

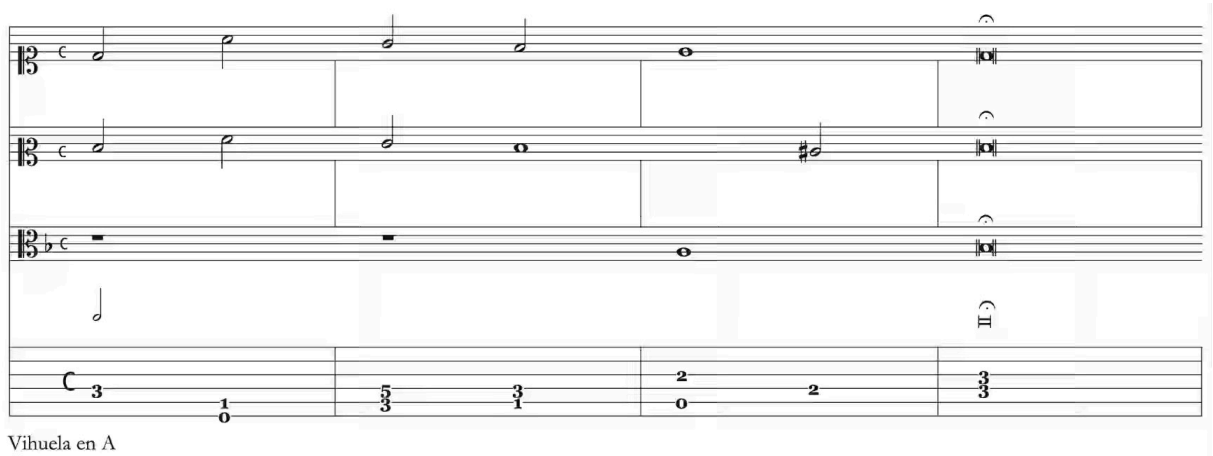
La deuxième paire de voix peut intervenir pendant le déroulement d'une cadence réalisée par la première paire. Sancta Maria traite longuement les multiples cas de figure envisageables, élaborant des règles précises en fonction de la partie de la cadence où la voix arrivante effectue son entrée.

> « (...) les voix peuvent entrer (...) sur une des trois parties de la cadence. La première partie se trouve à contretemps [sur une syncope rythmique] (...) la voix qui arrive sur cette première partie de la cadence, forme toujours une consonance (...) La deuxième partie (...) se trouve sur le temps appuyé de la mesure (...) la voix qui arrive sur cette deuxième partie de la cadence, entre formant une dissonance (...) La troisième partie (...) se trouve à contretemps (...) la voix qui arrive sur cette troisième partie de la cadence, entre formant une dissonance (...) »[8]

III 2) Entrée du second duo sur la deuxième partie de la cadence réalisée par le premier duo (chap. XLIIII, fol. 102r)

L'exemple à trois voix transcrit ci-dessous appartient à une série illustrant le cas ou une voix d'un second duo grave entre seule sur la deuxième partie d'une cadence réalisée par une paire de voix aiguë. Sancta Maria explique que la voix qui arrive doit former un intervalle de quarte avec celle qui réalise la syncope rythmique caractéristique de la cadence, lorsque celle-ci est *sostenida*.

ex. IV.21 : *Del modo de entrar las dos vozes baxas en el segundo lugar de la clausula que se haze con las dos vozes altas, clausula sostenida, tenor hiriendo quarta, chap. XLIIII, ex. 1a (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition en tablature de vihuela*



[8] « (...) *las vozes pueden entrar* (...) *en uno de tres lugares de la clausula. El primer lugar hiere en el golpe alto* (...) *la voz que entra en este primero lugar de la clausula, siempre entra hiriendo consonancia* (...) *El segundo lugar* (...) *hiere en baxo en el compas* (...) *la voz que entra en este segundo lugar de la clausula, entra hiriendo dissonancia* (...) *El tercero lugar* (...) *hiere en el golpe alto* (...) *la voz que entra en este tercero lugar de la clausula, entra hiriendo consonancia* (...) » SANCTA MARIA (Thomas de), *Arte de tañer Fantasia* (...), *op. cit.*, liv. 2, fol. 93v.

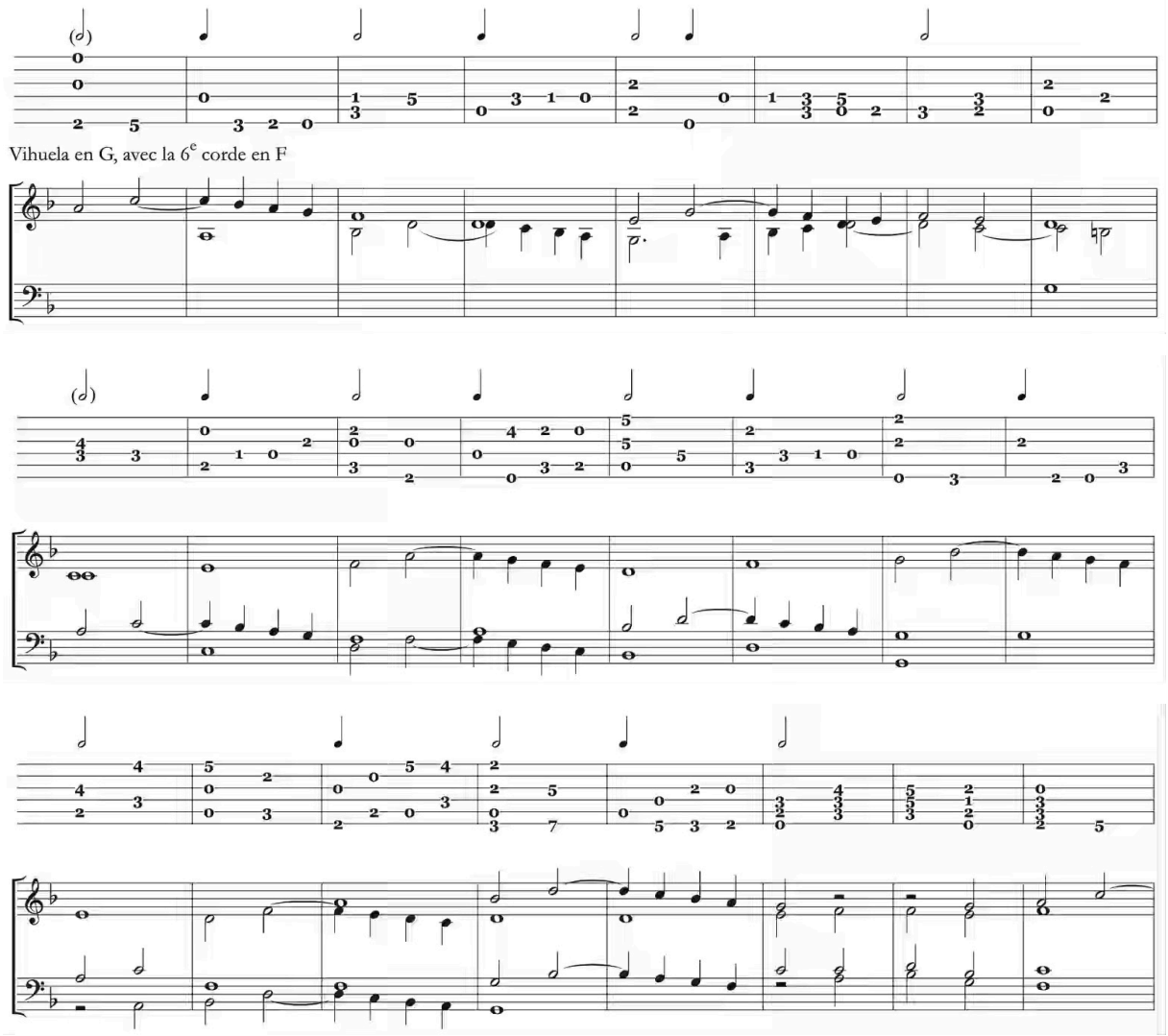
III 2.1) Premier duo aigu, second duo grave

III 2.1.2) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de seconde

III 2.1.2a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

Dans l'extrait présenté ci-dessous, l'utilisation de ce procédé est entièrement conforme aux instructions données dans le traité, et à l'exemple de Sancta Maria transcrit ci-dessus. Après l'entrée du second duo la voix d'alto reste active et réalise avec la paire de voix grave une remarquable fugue a *passos sueltos*. La voix de dessus rejoint ensuite ce trio en doublant la voix de ténor à la dixième supérieure, et en participant à la cadence avec quinte qui termine l'épisode. Fuenllana prévoit pour cette fantaisie un accord alternatif de la vihuela, avec la sixième corde abaissée d'un ton.

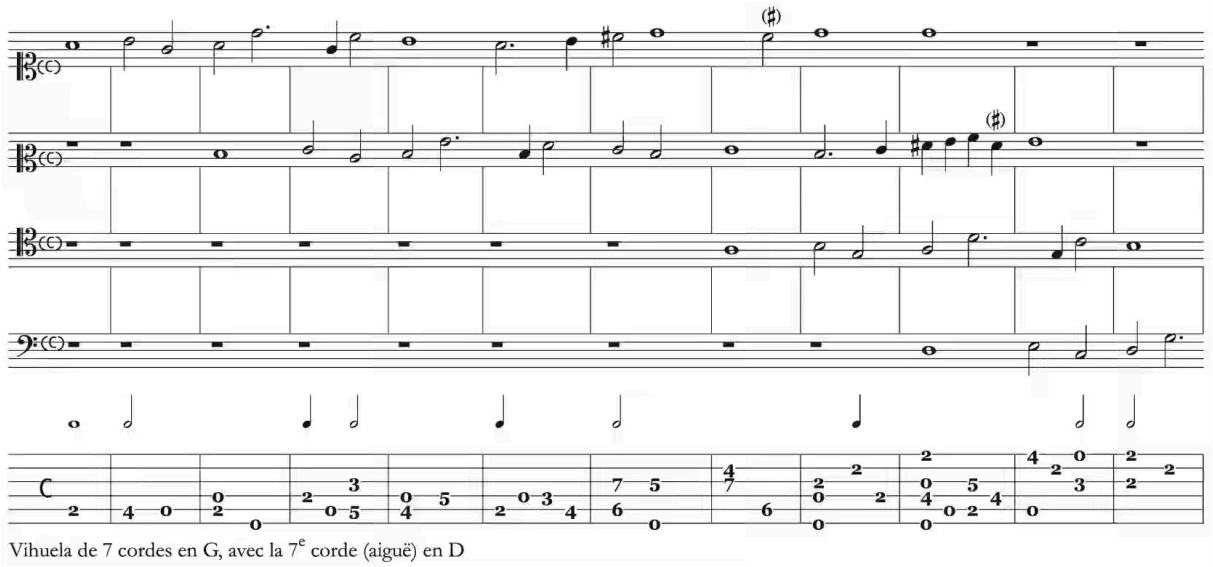
ex. IV.22 : *Fantasia del sexto tono (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 33] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 47 à 70*



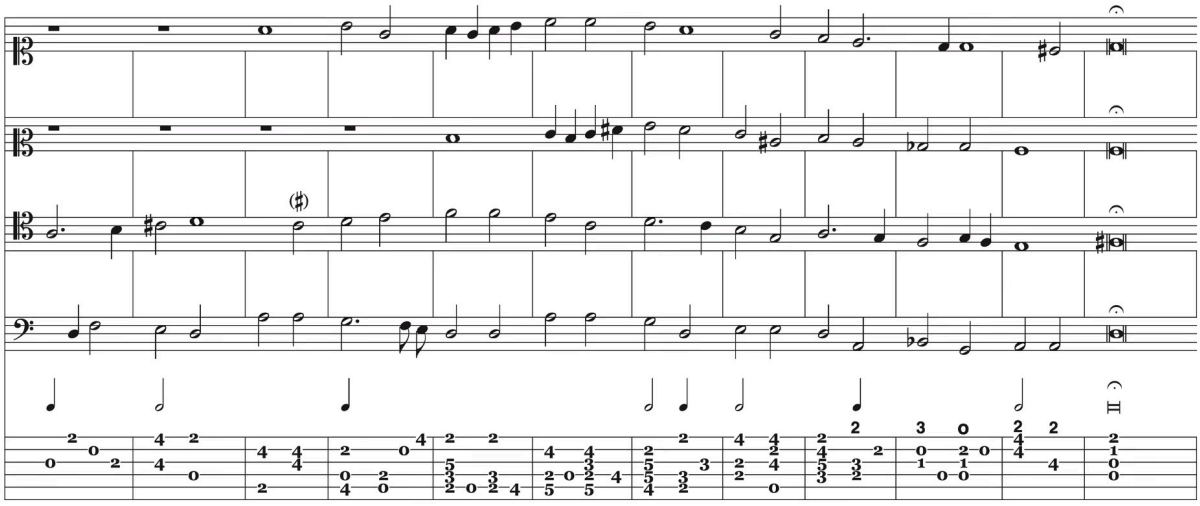
III 2.1.2b) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

L'exemple suivant illustre deux fois ce procédé : d'abord, c'est la voix de ténor qui intervient à la huitième mesure sur une cadence avec septième réalisée par la paire de voix aiguë, puis c'est la voix de dessus qui arrive à la quinzième mesure sur une cadence avec quarte réalisée par la paire de voix grave.

ex. IV.23 : *Del modo de entrar las dos vozes baxas en el segundo lugar de la clausula que se haze con las dos vozes altas, tenor subiendo arreo, clausula con septima, chap. XLIIII, ex. 7b (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*

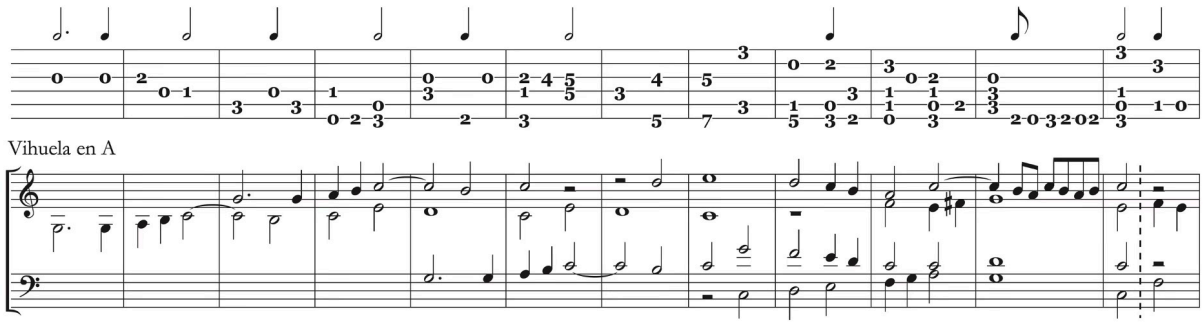


Vihuela de 7 cordes en G, avec la 7e corde (aiguë) en D



Dans l'extrait présenté ci-dessous, la voix de ténor se comporte de la même manière que sur l'exemple précédent proposé par Sancta Maria. Il est intéressant de noter que la voix d'alto se prolonge au-delà de la fin de la cadence du premier duo, proposant comme accompagnerment pour la voix de ténor une ligne mélodique identique à celle qu'elle vient d'utiliser en contrepoint de la voix de dessus. De ce fait, entre la sixième et la huitième mesure de l'extrait elle produit ensemble à la voix de ténor une cadence avec seconde, analogue de la cadence avec septième réalisée auparavant.

ex. IV.24 : *Fantasia (Alonso Mudarra, 1546)* [n° 17] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 12*



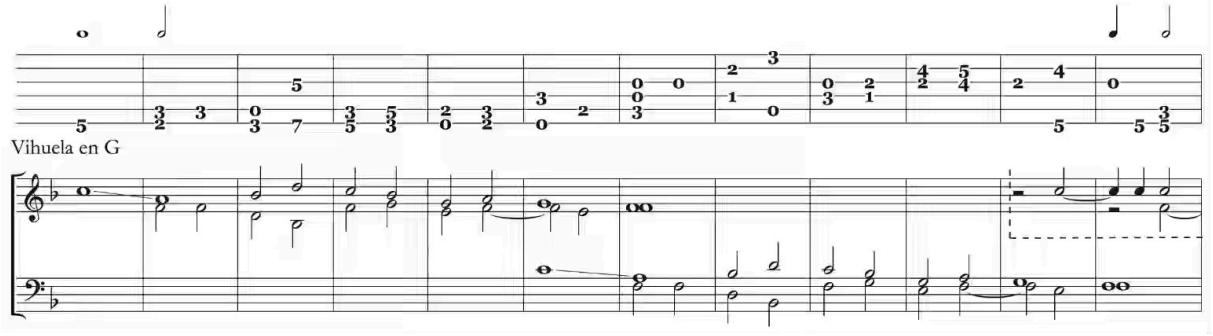
III 2.1.6) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de tierce

Malgré l'absence d'un exemple musical spécifique, Sancta Maria inclut le mouvement mélodique descendant de tierce parmi ceux qu'une voix grave, soit le ténor, soit la basse, peut effectuer lorsqu'elle intervient sur la deuxième partie d'une cadence réalisée par les voix de dessus et d'alto, précisant en plus que cette cadence doit être *sostenida*.

III 2.1.6a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

Dans l'extrait ci-dessous, Daça utilise parfaitement ce procédé, faisant entrer la voix de ténor sur une cadence *sostenida* avec seconde.

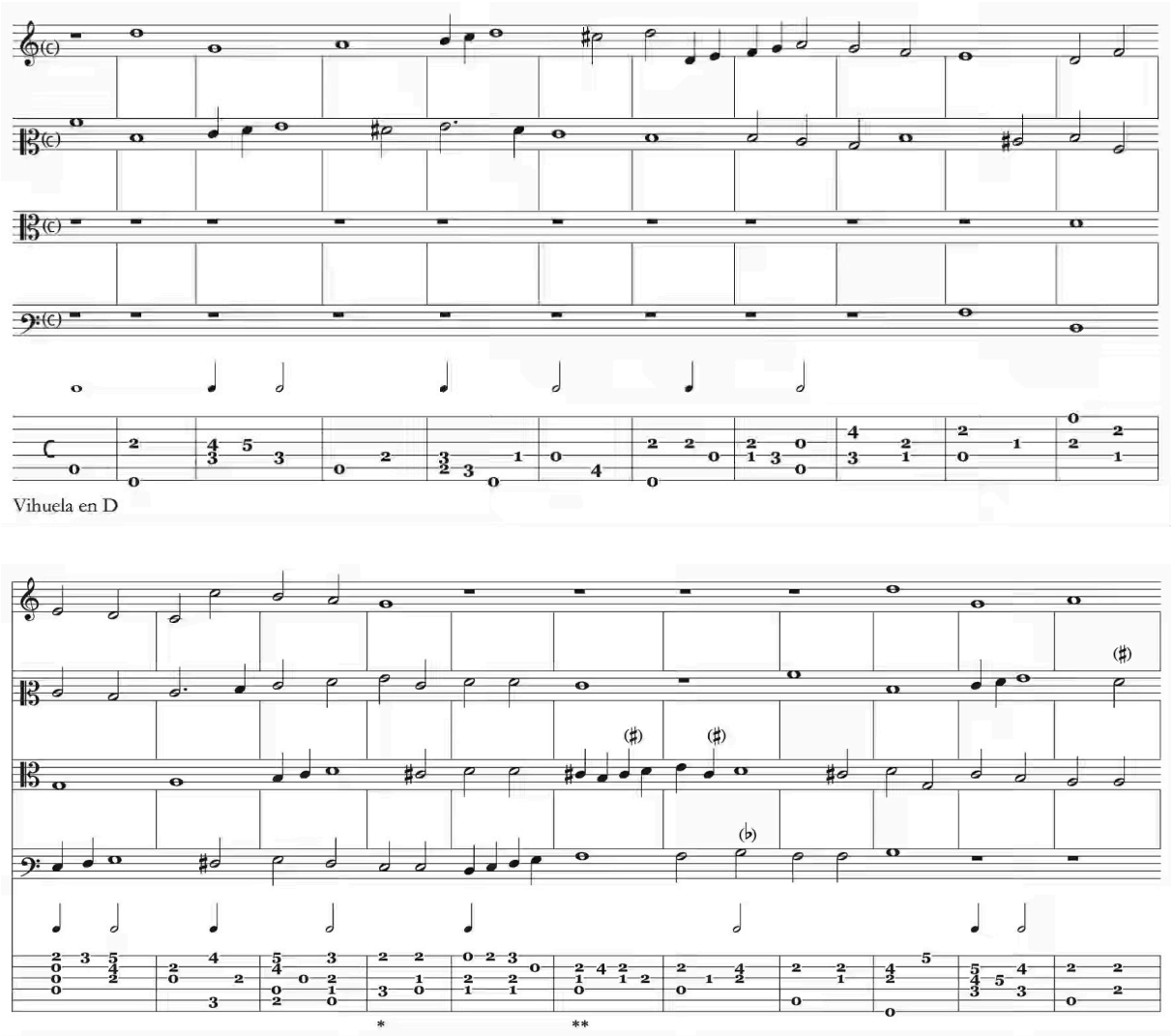
ex. IV.25 : *Fantasia por el quinto tono (Esteban Daça, 1576)* [n° 5] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 12*

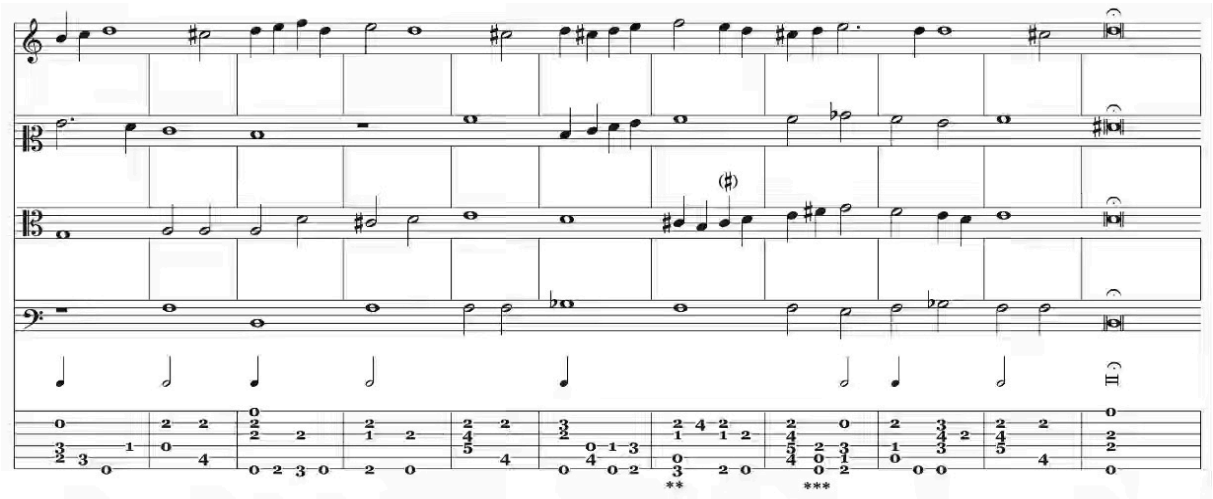


III 2.1.8) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de quinte

Le mouvement mélodique descendant de quinte peut auusi être effectué par une voix grave entrant sur la deuxième partie d'une cadence *sostenida* réalisée par les voix aiguës, ce que Sancta Maria illustre à l'aide de l'exemple transcrit ci-dessous.

ex. IV.26 : *Del modo de entrar las dos vozes baxas en el segundo lugar de la clausula que se haze con las dos vozes altas, contrabaxo baxando quinta de salto, clausula sostenida con segunda, chap. XLIIII, ex. 12b (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*





* La note *sol* de la voix de dessus ne peut pas être tenue pour la totalité de la durée d'une semibreve lors d'une exécution instrumentale. Elle apparaît alors raccourcie dans la version en tablature.

** La note *la* de la voix de basse, interrompue sur la 5e corde par la note *si* de la voix de ténor dans la version en tablature, apparaît répétée à la 2e moitié de la mesure, sur la même corde.

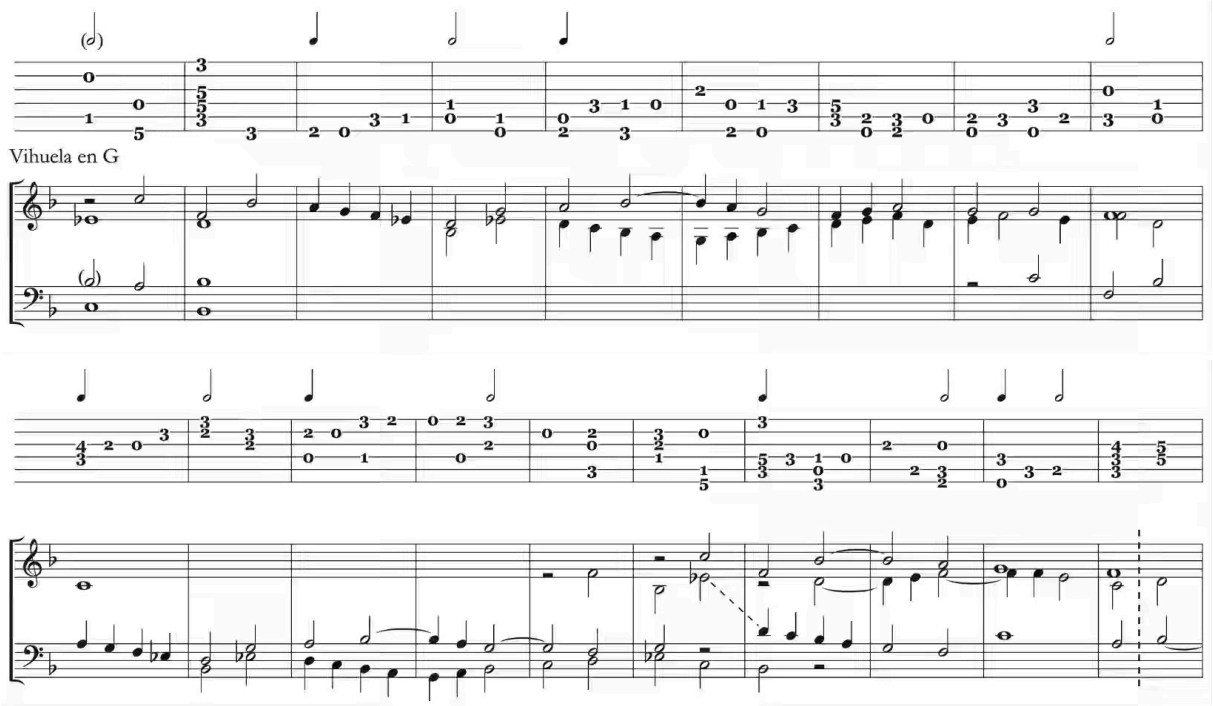
*** *id.*

**** La note *la* de la voix d'alto, interrompue sur la 3e corde par la note *fa* dièse de la voix de ténor dans la version en tablature, apparaît répétée sur la 2e corde dans l'accord suivant.

III 2.1.8a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

Dans l'extrait qui suit, le procédé est appliqué sur une cadence avec seconde réalisée par les voix de dessus et d'alto. Puis, une des interprétations possibles de la tablature est de considérer qu'à la quatorzième mesure de l'extrait la nouvelle entrée du thème sur la note *fa* est effectuée par une voix qui jouera le rôle de ténor à la période suivante, et que la paire de voix aiguë ne revient qu'une mesure plus tard, avec l'entrée de la voix de dessus sur une note *do* (première note du thème) puis le concours de la voix d'alto à la réalisation de la cadence qui termine l'épisode. Sur la fin de cette cadence, une nouvelle voix appartenant aussi à la période suivante fait son entrée en tessiture d'alto sur une note *do*.

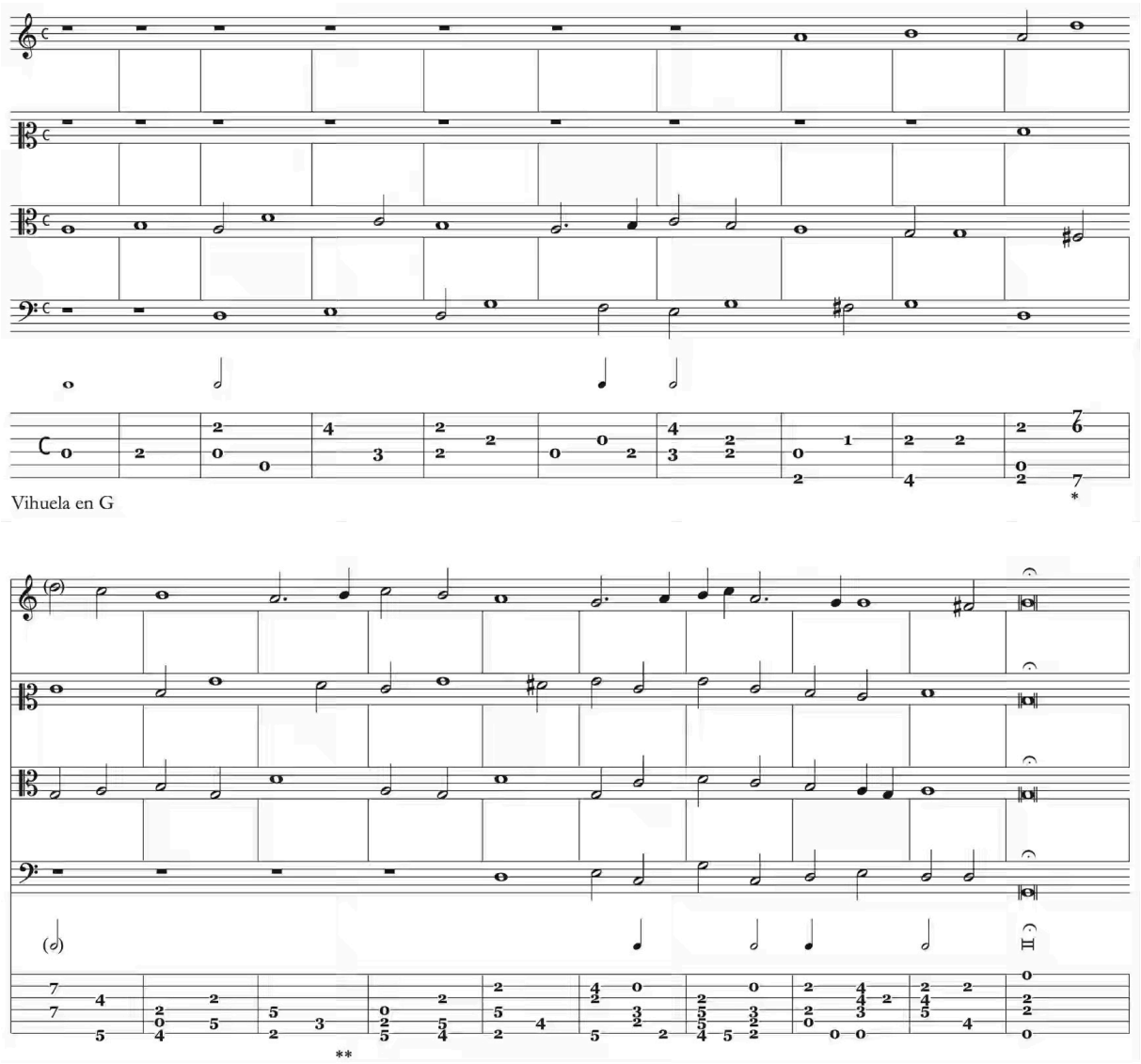
ex. IV.27 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 18] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 62 à 80*



III 2.2) Premier duo grave, second duo aigu (chap. XLV, fol. 106v)

L'exemple ci-dessous illustre l'entrée d'une voix appartenant à un second duo aigu sur la deuxième partie d'une cadence réalisée par une paire de voix grave.

ex. IV.28 : *Del modo de entrar las dos vozes altas en el segundo lugar de la clausula que se haze con las dos vozes baxas, tiple subiendo arreo, clausula con segunda, chap. XLV, ex. 2a (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*

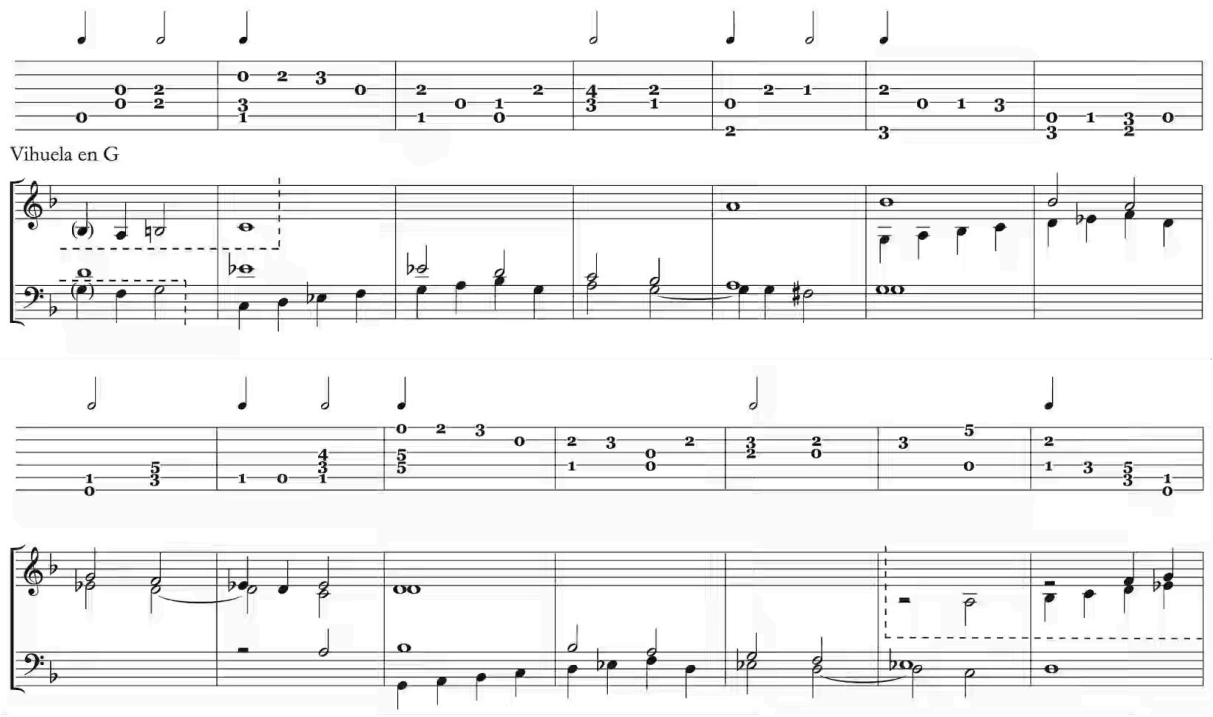


III 2.2.2) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de seconde

III 2.2.2a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

Dans l'extrait suivant, Fuenllana procède de manière similaire à Sancta Maria dans l'exemple transcrit ci-avant, faisant entrer la voix de dessus avec un mouvement mélodique ascendant de seconde sur une cadence avec seconde réalisée par la paire de voix grave. L'alternance des duos se poursuit ensuite, avec le retour du duo grave à la neuvième mesure de l'extrait sur la troisième partie de la cadence réalisée par la paire de voix aiguë, puis une nouvelle intervention du duo aigu à la treizième mesure de l'extrait sur la troisième partie de la cadence réalisée par la paire de voix grave.

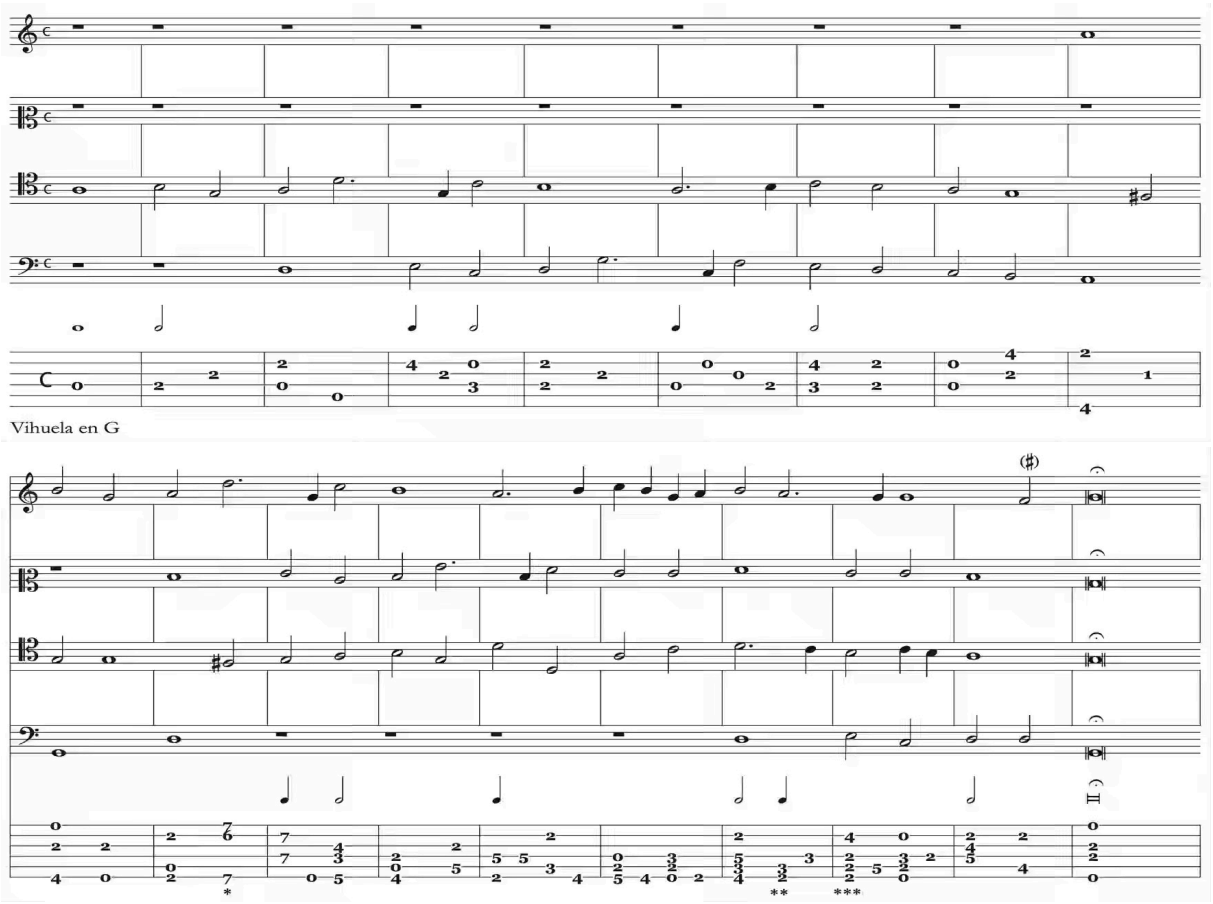
ex. IV.29 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 12] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 63 à 76*



III 2.2.2d) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

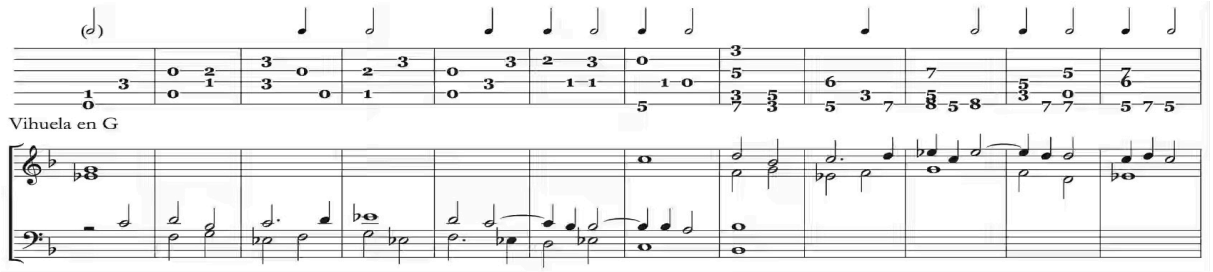
L'exemple ci-dessous illustre à nouveau l'entrée de la voix de dessus avec un mouvement ascendant de seconde, mais cette fois-ci sur une cadence réalisée par la paire de voix graves avec septième. Dans l'extrait présenté ensuite, Fuenllana procède de manière comparable y compris dans la composition du thème de l'imitation.

ex. IV.30 : *Del modo de entrar las dos vozes altas en el segundo lugar de la clausula que se haze con las dos vozes baxas, tiple subiendo arreo, clausula con septima, chap. XLV, ex. 2d (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*



* La note *ré* de la voix de basse ne peut pas être tenue pour la totalité de la durée d'une semibreve lors d'une exécution instrumentale. Elle apparaît alors fractionnée et répétée sur la 6e corde dans la version en tablature.
** La note *fa* de la voix d'alto ne peut pas être tenue pour la totalité de la durée d'une semibreve lors d'une exécution instrumentale. Elle apparaît alors fractionnée et répétée sur la 2e corde dans la version en tablature.
*** La note *mi* de la voix d'alto est interrompue sur la 2e corde par la note *sol* de la voix de dessus pendant une durée équivalente à une semi-minime dans la version en tablature.

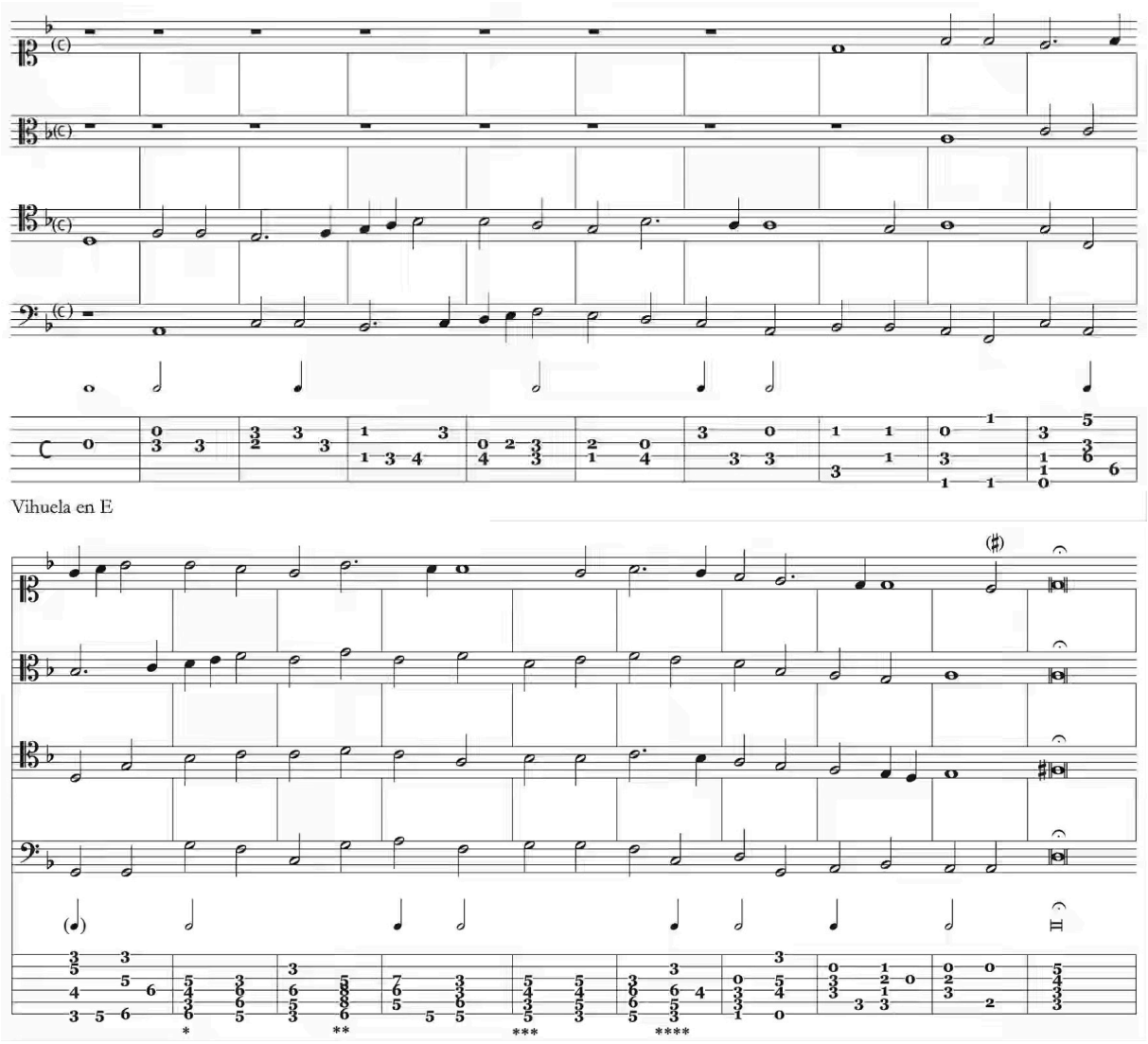
ex. IV.31 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 12] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 30 à 41*



III 2.2.3) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de tierce

Dans l'exemple ci-dessous, la voix de dessus effectue un mouvement mélodique ascendant de tierce sur une cadence *remissa* avec septième réalisée par la paire de voix grave. Les deux duos sont symétriques et élaborés à partir d'une imitation *a passos travados* longue de six mesures.

ex. IV.32 : *Del modo de entrar las dos vozes altas en el segundo lugar de la clausula que se haze con las dos vozes baxas, tiple subiendo tercera de salto, clausula remissa con septima, chap. XLV, ex. 3c (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*



* La note *mi* de la voix d'alto ne peut pas être jouée lors d'une exécution instrumentale. Elle est alors supprimée dans la version en tablature.

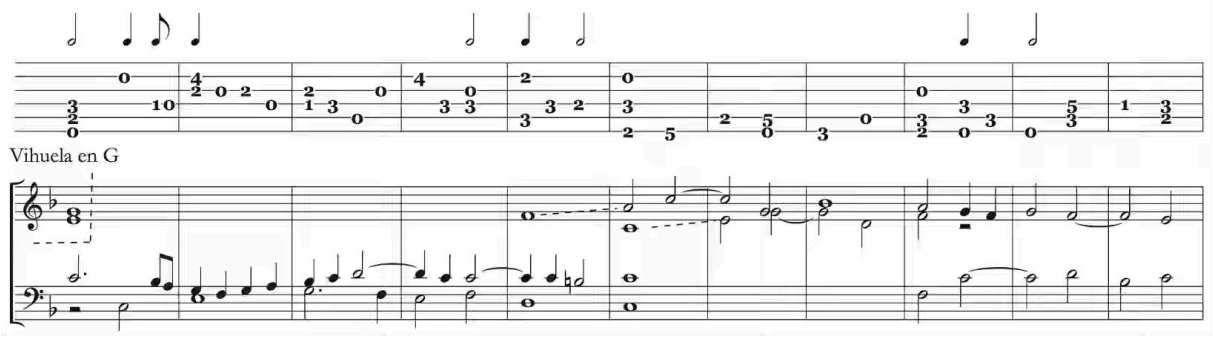
** La note *si* bémol de la voix de dessus, jouée sur la 1re corde, ne peut pas être effectivement tenue pour la totalité de la durée d'une minime pointée et sera inévitablement interrompue pendant une durée équivalente à une semi-minime lors d'une exécution instrumentale. Aucune solution à ce problème n'est proposée dans la version en tablature.

*** La note *la* de la voix de dessus ne peut pas être tenue pour la totalité de la durée d'une semi-brève lors d'une exécution instrumentale. Elle apparaît alors fractionnée et répétée sur la 1re corde dans la version en tablature.

**** La note *sol* de la voix de dessus, jouée sur la 1re corde, est anticipée dans la version en tablature. Cela permet d'assurer sa liaison avec la note *la* qui la précède.

Dans l'extrait suivant, Fuenllana fait aussi entrer la voix de dessus avec un mouvement mélodique ascendant de tierce. Le premier duo est composé sans imitation, contrairement au second qui affiche une fugue *a passos travados*. Le second duo ne présente pas de cadence délimitant clairement la fin de l'épisode, qui se poursuit avec le prolongement de la voix de dessus et le retour de la voix de basse.

ex. IV.33 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 29] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 25 à 35*



III 3) Entrée du second duo sur la troisième partie de la cadence réalisée par le premier duo (chap. XLVI, fol. 112v)

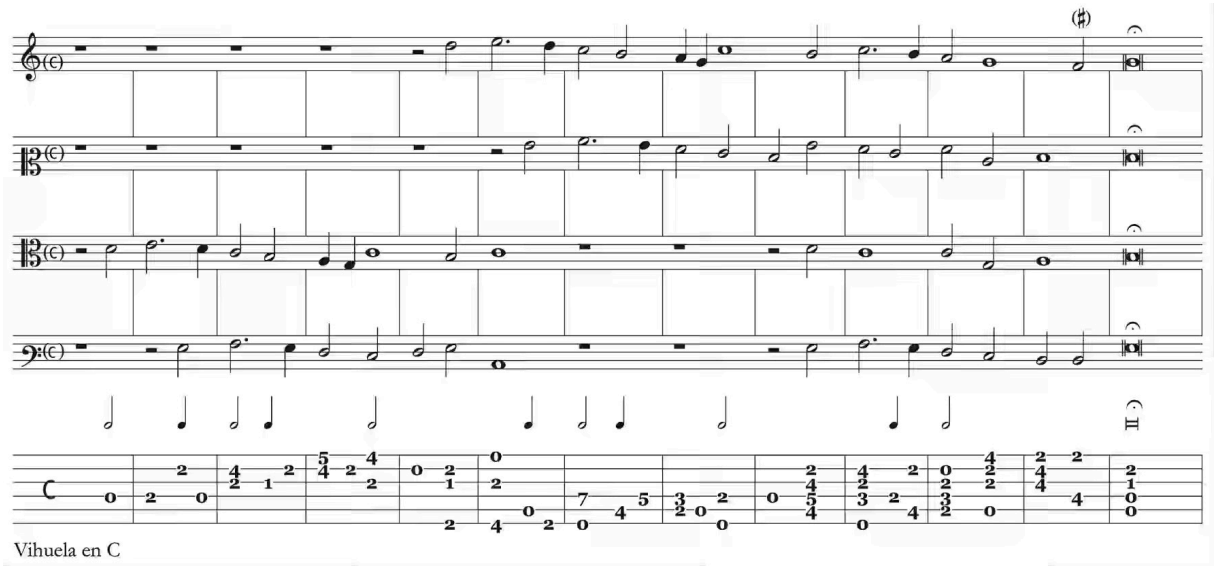
La dernière possibilité décrite par Sancta Maria pour l'agencement de deux duos sur une cadence prévoit que la deuxième paire de voix arrive sur la troisième partie de la cadence réalisée par la première paire. Il signale cependant que tous les exemples concernant l'entrée sur la deuxième partie d'une cadence sont compatibles avec une entrée sur la troisième partie, puisque la différence entre les deux procédés se résume à une question rythmique facilement ajustable par le retardement de l'intervention de la voix arrivante.

> « Cette troisième partie de la cadence et la deuxième s'accordent quasi totalement, car elles ne diffèrent que sur le fait que dans la deuxième (...) les voix (...) arrivent sur le temps appuyé de la mesure formant une dissonance (...) et dans cette troisième (...) les voix arrivent à contretemps formant une consonance (...) Ainsi, sur cette troisième partie de la cadence on attend toujours une demi-mesure de plus que sur la deuxième (...) ce qui équivaut à attendre pendant une demi-pause (...) la différence qu'il y a entre cette troisième partie et la deuxième consiste seulement à attendre cette demi-pause en plus, de manière que toutes les lignes mélodiques, élaborées avec toutes sortes d'intervalles, que l'on puisse exécuter en faisant entrer les voix [d'une deuxième paire de voix] sur la deuxième partie d'une cadence [réalisée par une première paire], pourront également être exécutées avec l'arrivée des voix sur la troisième partie de la cadence (...) »[9]

[9] « *Este tercero lugar de la clausula y el segundo, convienen quasi en todo, porque no difieren sino en que en el segundo* (...) *las vozes* (...) *entran en el golpe baxo hiriendo dissonancia* (...) *y en este tercero* (...) *entran las vozes en el golpe alto hiriendo consonancia* (...) *Assi mesmo en este tercero lugar de la clausula, siempre se guarda medio compas mas que en el segundo* (...) *que es lo mesmo que guardar una pausa de minima* (...) *en solo guardar mas la sobredicha pausa de minima , consiste la*

Du fait de la ressemblance des deux procédés, Sancta Maria propose peu d'exemples illustrant spécifiquement l'entrée d'une voix sur la troisième partie d'une cadence. Dans l'exemple ci-dessous, la voix de dessus intervient effectivement après une demi-pause, qui l'aligne à la minime correspondant à la troisième partie de la cadence réalisée par les voix de ténor et de basse. Il est intéressant d'observer que son entrée peut être avancée à la tête de la cinquième mesure de l'exemple (sa première note prendrait alors la valeur d'une semi-brève), sans préjudice de la justesse des intéractions contrapuntiques. Le même phénomène se vérifie dans le cas du retour des voix graves, qui s'opère à la neuvième mesure de l'exemple sur la troisième partie de la cadence réalisée par la paire de voix aiguë : leur entrée peut également avoir lieu sur la deuxième partie de la cadence, sans qu'aucune altération autre que la transformation de leur premières notes en semi-brèves ne soit nécessaire.

ex. IV.34 : *Del modo de entrar las dos vozes altas en el tercero lugar de la clausula que se haze con las dos vozes baxas, tiple subiendo segunda, clausula con quinta, chap. XLVI, ex. 5c (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*

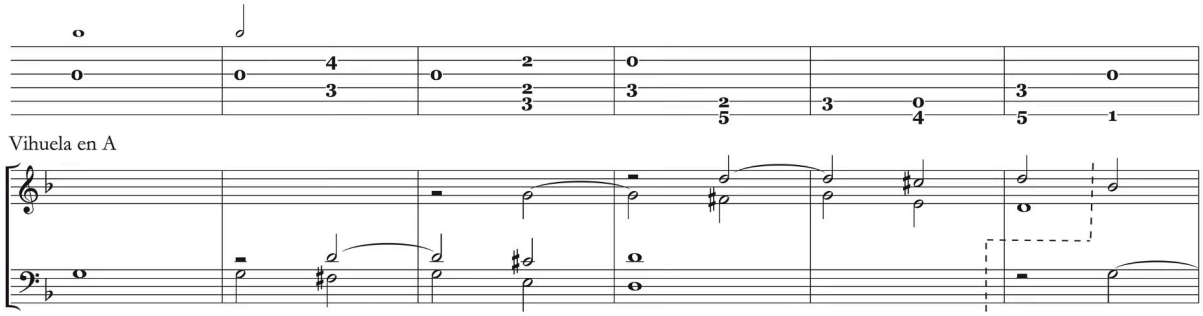


diferencia que ay, deste tercero lugar al segundo, y assi todos los passos de qualquier movimiento que sean, que se pudieren hazer entrando las vozes en el segundo lugar de la clausula, se podran tambien hazer de la misma manera, entrando las vozes en este tercero lugar de la clausula (...) » SANCTA MARIA (Thomas de), *Arte de tañer Fantasia* (...), *op. cit.*, liv. 2, fol. 112v-113r.

III 3.1) Premier duo grave, second duo aigu

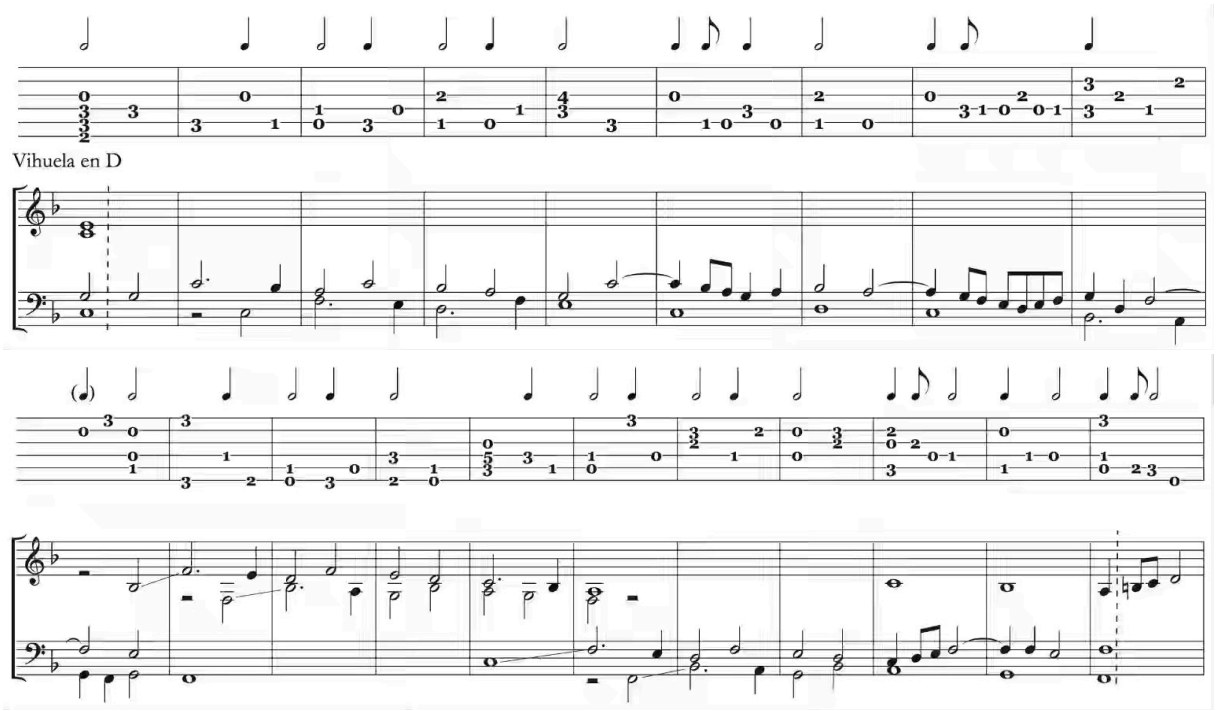
Dans l'extrait reproduit ci-dessous, la paire de voix grave réalise une cadence avec quinte sous une forme non illustrée par Sancta Maria, où ce n'est pas l'intervalle harmonique habituel de tierce majeure qui figure à la deuxième partie de la cadence, mais une intervalle de sixte majeure. L'intervalle de tierce entre les voix de la basse et de ténor, qui assurerait la forme régulière de la cadence, aurait empêché l'entrée de la voix d'alto sur la note *sol* (nécessaire à la mise en place de l'imitation à l'octave entre les deux duos), car elle formerait avec la note *la* de la basse un intervalle de septième.

ex. IV.35 : *Fantasia (Alonso Mudarra, 1546)* [n° 16] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 6*



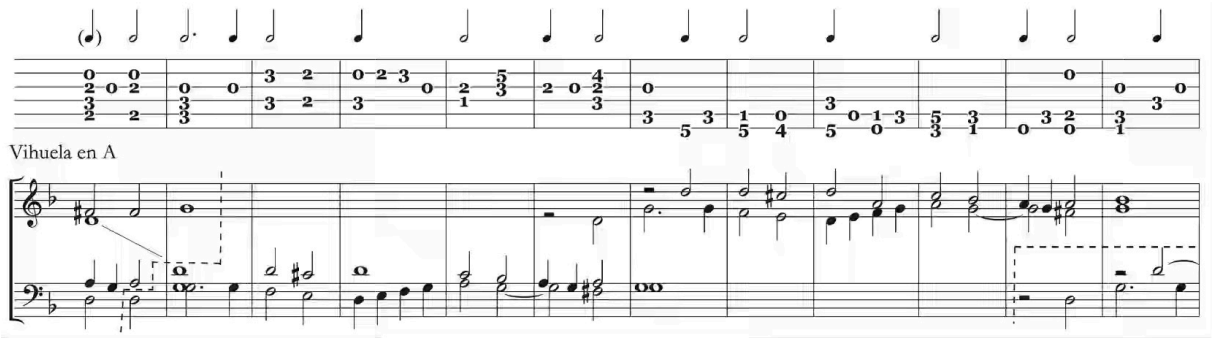
Dans extrait qui suit, Fuenllana fait entrer la voix de dessus avec une note *si* bémol et un intervalle mélodique de quinte ascendante, au lieu de la note *do* et l'intervalle de quarte qui aurait assuré l'imitation entre les deux duos. La paire de voix grave revient ensuite une mesure avant la conclusion du second duo (realisée en absence de cadence) avec la note *do* et l'intervalle mélodique de quarte ascendante *restaurés* par la voix de ténor, puis la voix de dessus retourne une demi-mesure avant la cadence avec septième qui termine l'épisode.

ex. IV.36 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 30] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 24 à 43*



Dans l'extrait ci-dessous la paire de voix aiguë entre avec un intervalle mélodique de quarte ascendante, imitant à l'octave le premier duo. Fuenllana introduit une seule variation sur le second duo, la note *la* qui intervient à la moitié de la neuvième mesure de l'extrait, peut-être en raison du confort technique procuré par le jeu de la première corde à vide. Le procédé consistant à faire entrer une voix sur la troisième partie d'une cadence est réutilisé lors du retour de la paire de voix grave, qui a lieu à la fin de l'épisode.

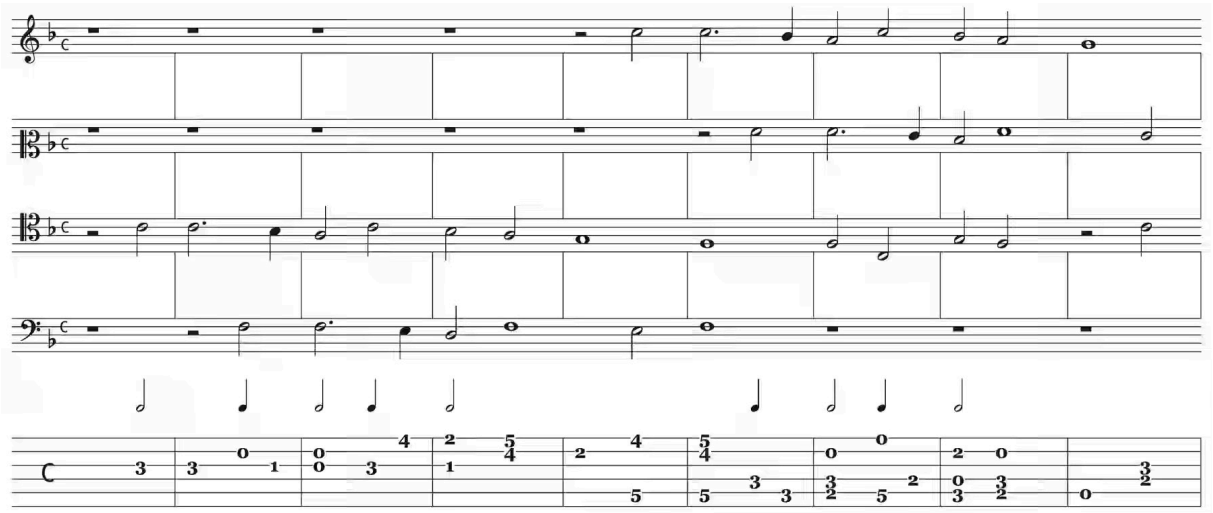
ex. IV.37 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 31] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 27 à 38*



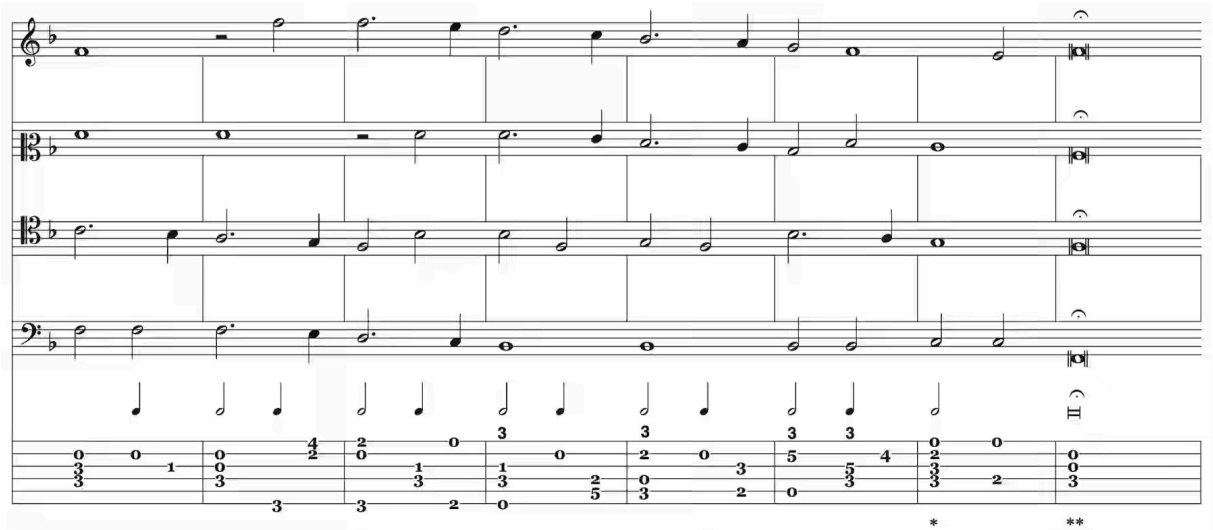
III 3.1.2) Entrée du second duo avec mouvement mélodique d'unisson suivi de seconde descendante

Dans l'exemple qui suit, Sancta Maria emploi ce procédé pour traiter un thème qui commence avec une note répétée. La cadence de la première paire de voix est réalisée de façon à permettre que les voix de la deuxième paire entrent formant des consonances : en effet, la note fa choisie pour l'arrivée de la cadence est la seule pouvant assurer ce déroulement.

ex. IV.38 : *Del modo de entrar las dos vozes altas en el tercero lugar de la clausula que se haze con las dos vozes baxas, tiple unisonando, clausula con segunda, chap. XLVI, ex. 2a (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*



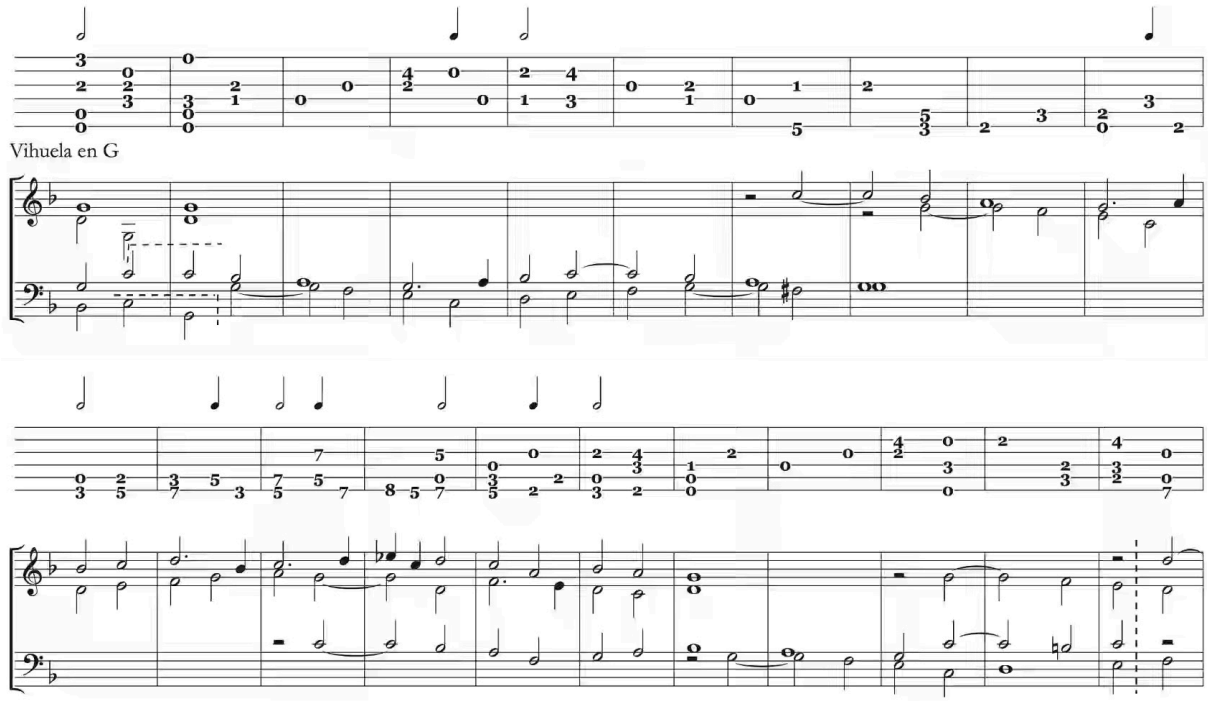
Vihuela de 7 cordes en G, avec la 7[e] corde (aiguë) en D



* La note *fa* de la voix de dessus ne peut pas être tenue pour la totalité de la durée d'une semibreve lors d'une exécuition instrumentale. Elle apparaît alors fractionnée et répétée sur la 3e corde dans la version en tablature.
** La note *sol* de la voix de basse excède l'ambitus de l'instrument. Elle apparaît alors transposée à l'octave supérieure dans la version en tablature.

Fuenllana agit autrement dans l'extrait présenté ci-dessous : il fait entrer la voix de dessus sur une dissonance, qui se prolonge au-delà de l'arrivée de la cadence effectuée par la paire de voix grave. Ensuite, la voix de ténor revient trois mesures et demie avant la conclusion du second duo (realisée en absence de cadence), bien avant la réapparition de la voix de basse, qui ne se produit qu'après. Puis, un retour de la voix d'alto survient deux mesures avant la fin de l'épisode, sur la deuxième partie de la nouvelle cadence effectuée par les voix graves.

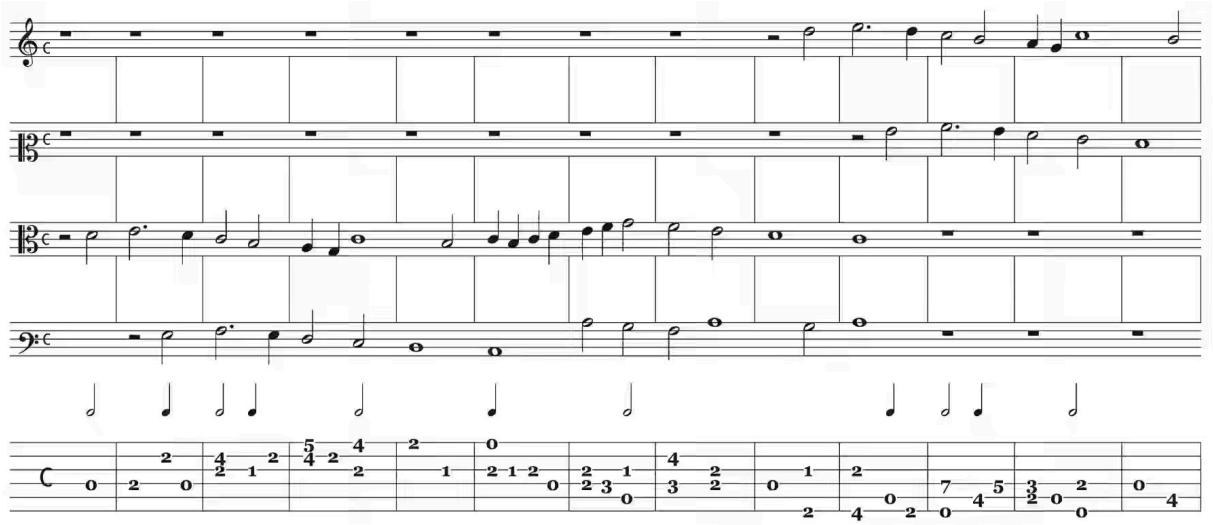
ex. IV.39 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 8] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 79 à 99*



Dans l'exemple suivant, la voix de dessus entre sur la troisième partie de la cadence réalisée par les voix graves, reprennant à l'octave supérieure le thème présenté dans le premier duo. Ce procédé est ensuite réutilisé à deux reprises : d'abord avec l'entrée de la voix de ténor lors du retour du duo grave, puis avec l'entrée de la voix de dessus sur une cadence réalisée par les trois autres voix.

III 3.1.4) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de seconde

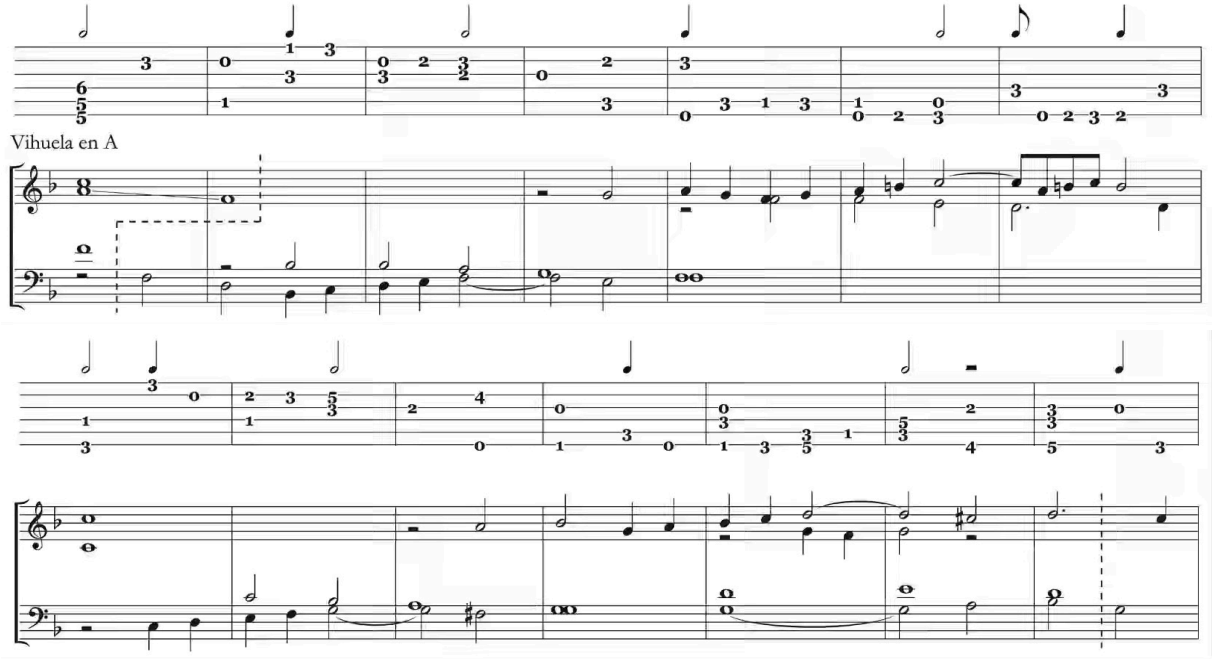
ex. IV.40 : *Del modo de entrar las dos vozes altas en el tercero lugar de la clausula que se haze con las dos vozes baxas, tiple subiendo segunda, clausula con segunda, chap. XLVI, ex. 5a (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*



III 3.1.4a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

Dans l'extrait ci-dessous, la voix de dessus entre sur la cadence avec seconde qui marque la fin du premier duo. L'agencement des voix des deux duos sont inversés, la voix de basse, la plus grave du premier, correspondant à la voix de dessus, la plus aiguë du second. La paire de voix grave revient après la cadence qui termine le duo aigu avec le thème utilisé lors de sa première intervention transposé à la seconde majeure supérieure. Elle réalise aussi une cadence avec seconde, sur la troisième partie de laquelle la voix de dessus fait une nouvelle entrée, également transposée à la seconde supérieure par rapport à sa première intervention. Valderrábano fait revenir la voix d'alto peu avant la fin de l'épisode, mais se retrouve embarassé sur le plan des possibilités digitales offertes par l'instrument et l'abandonne aussitôt, ne parvenant pas à réaliser la cadence finale à quatre voix.

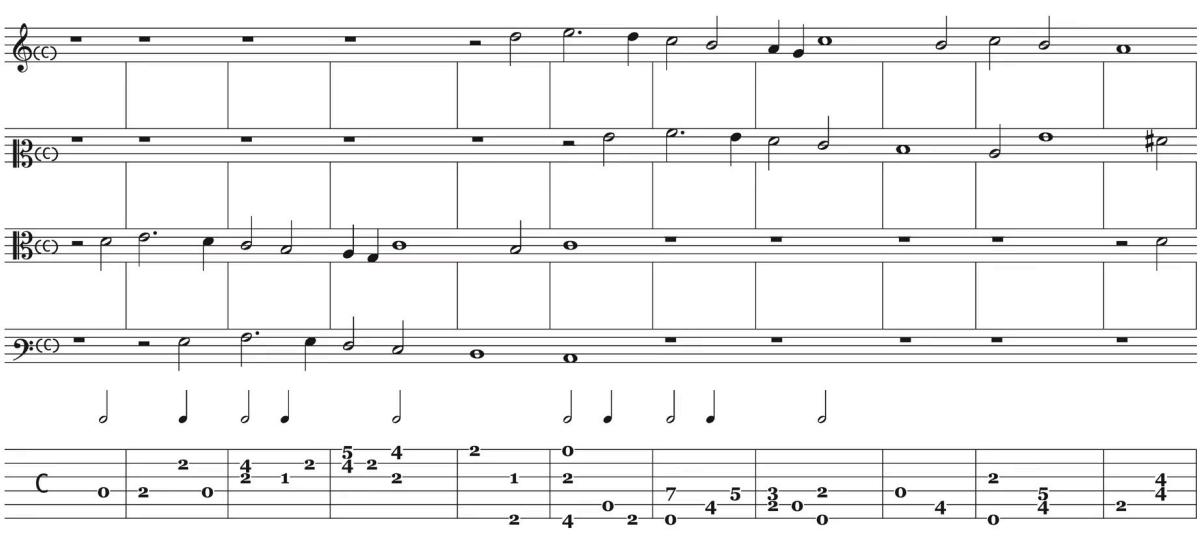
ex. IV.41 : *Fantasia remedada al chirie postrero de la misa de Josquin, de beata virgine (Enrriquez de Valderrabano, 1547)* [n° 19] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 105 à 118*



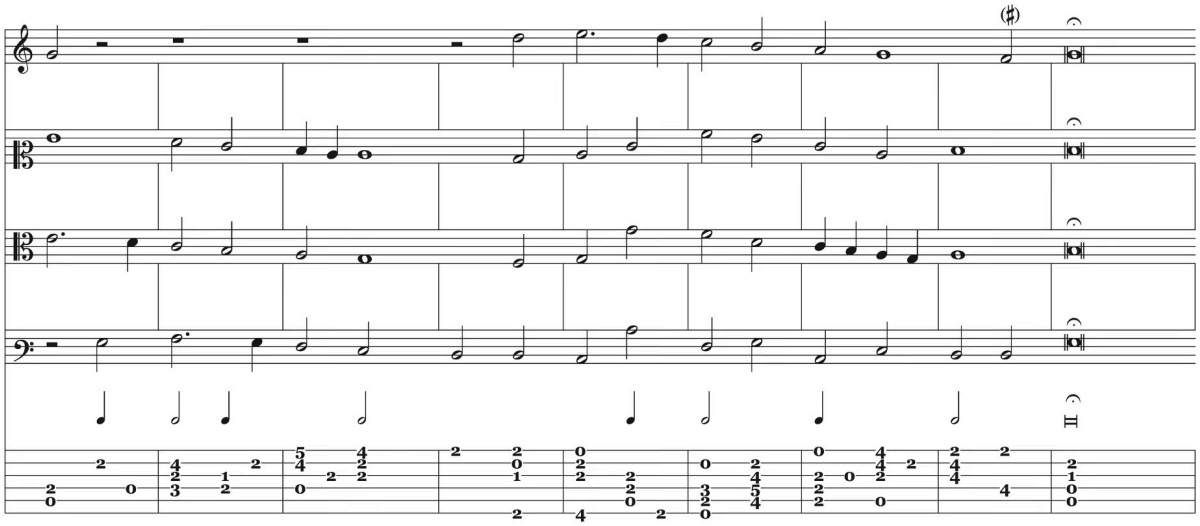
III 3.1.4d) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

L'exemple qui suit est analogue au n° 5a du chapitre XLVI présenté ci-avant, et illustre également trois fois l'utilisation de ce procédé : à la cinquième mesure de l'extrait par la voix de dessus sur une cadence avec septième réalisée par la paire de voix grave ; à la onzième mesure par la voix de ténor sur la cadence avec seconde réalisée par la paire de voix aiguë ; et à la quinzième mesure par la voix de dessus sur la cadence réalisée par les trois autres voix. Ces deux exemples s'exécutent assez facilement à la vihuela, malgré la texture à trois et à quatre voix de leurs deuxièmes moitiées.

ex. IV.42 : *Del modo de entrar las dos vozes altas en el tercero lugar de la clausula que se haze con las dos vozes baxas, tiple subiendo segunda, clausula con septima, chap. XLVI, ex. 5d (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*

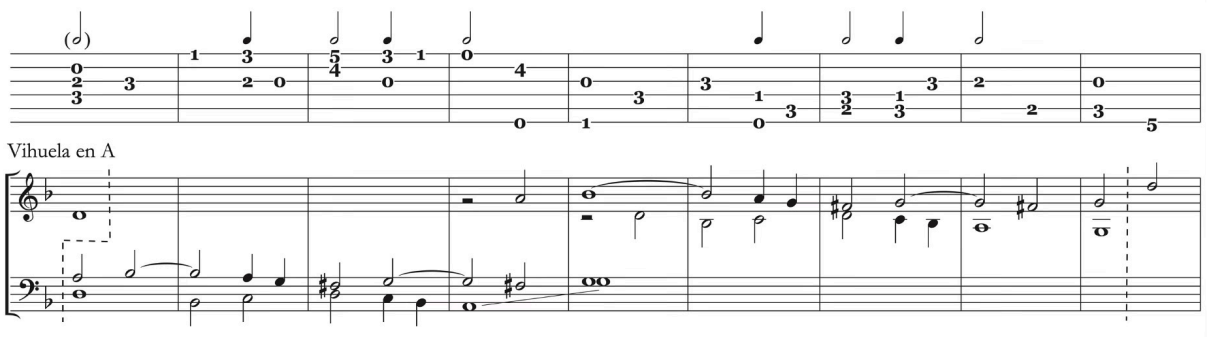


Vihuela en C



Dans l'extrait ci-dessous Mudarra réalise avec la paire de voix aiguë une imitation littérale du premier duo, transposé à l'octave supérieure. Il est intéressant de noter que la note *sol* entonnée par la voix de basse sur l'arrivée de la cadence du premier duo dépasse l'ambitus couvert par l'instrument, et se voit alors transposée à l'octave supérieure.

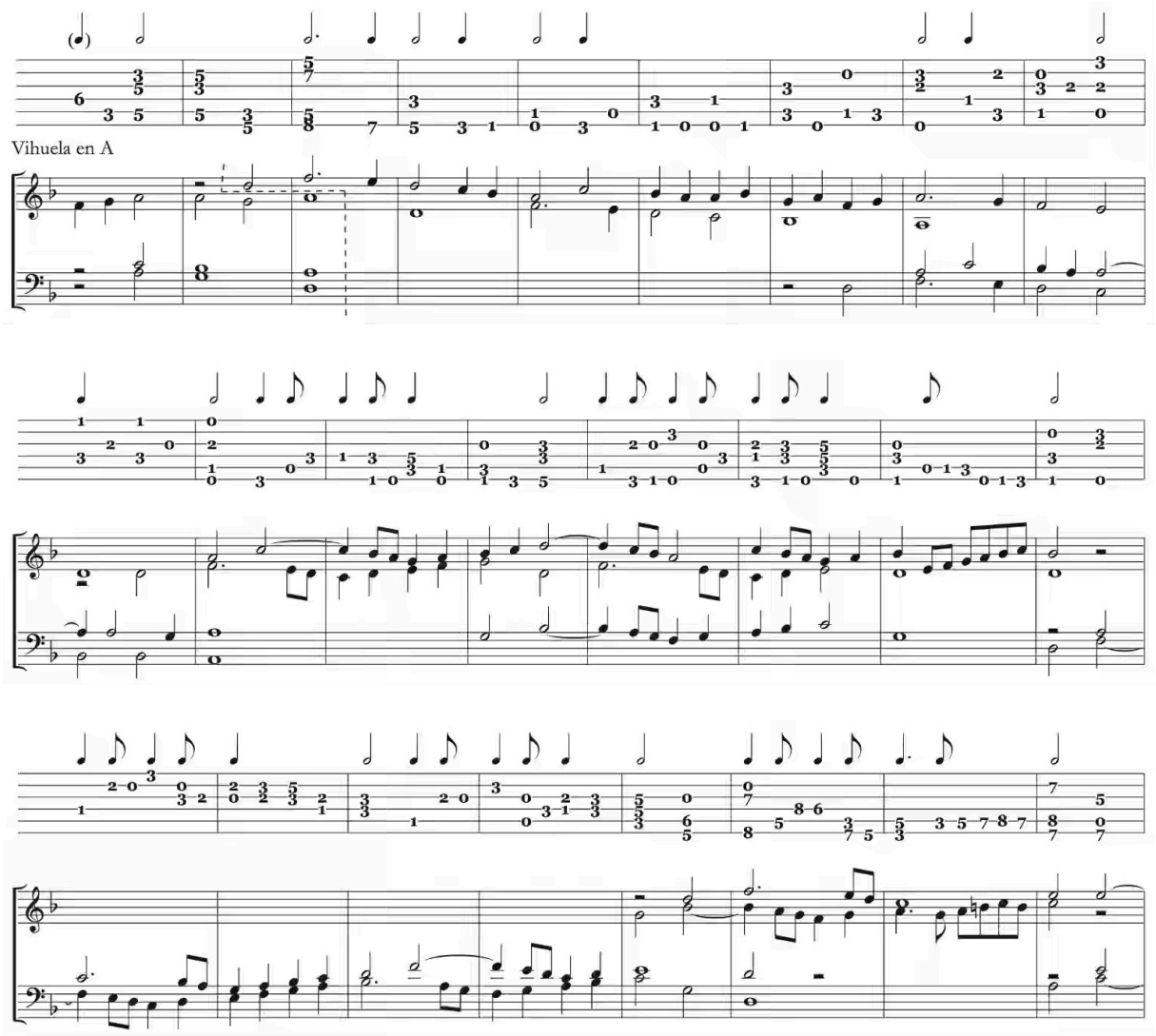
ex. IV.43 : *Fantasia (Alonso Mudarra, 1546)* [n° 16] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 14 à 22*



III 3.2) Premier duo aigu, second duo grave (chap. XLVII, fol. 115r)

Fuenllana réalise dans l'extrait présenté ci-après un des passages les plus complexes et techniquement difficiles du répertoire connu de la vihuela, faisant preuve d'une grande maîtrise des techniques de composition et des ressources offertes par l'instrument. La paire de voix aiguë entre sur la troisième partie de la cadence qui marque la fin de l'épisode précédent. Elle forme un duo élaboré sur une imitation *a passos travados* à partir d'un thème proposé par la voix de dessus, qui se termine par une cadence *remissa* ornée. La paire de voix grave entre sur la troisième partie de cette cadence imitant le premier duo à l'octave, mais le reprenant seulement à partir de l'entrée de la voix d'alto : la voix grave du second duo intervient ainsi avant la voix aiguë, donnant une impression d'inversion de la manière dont les voix sont agencées. La voix de dessus accompagne le premier duo jusqu'à sa cadence, à la troisième partie de laquelle la voix d'alto retourne avec le même thème, relançant l'activité de la paire de voix aiguë. S'ensuit alors pendant huit mesures une fugue *a passos travados* à trois voix, réalisée par la paire de voix aiguë ensemble à la voix de ténor, qui se termine sans cadence. La paire de voix grave entame alors une nouvelle fugue *a passos travados* toujours basée sur le thème original, qui sert également au retour de la paire de voix aiguë. Ce thème continue d'être utilisé à la suite de l'épisode, qui se prolonge au-delà des vingt-cinq mesures transcrites ici.

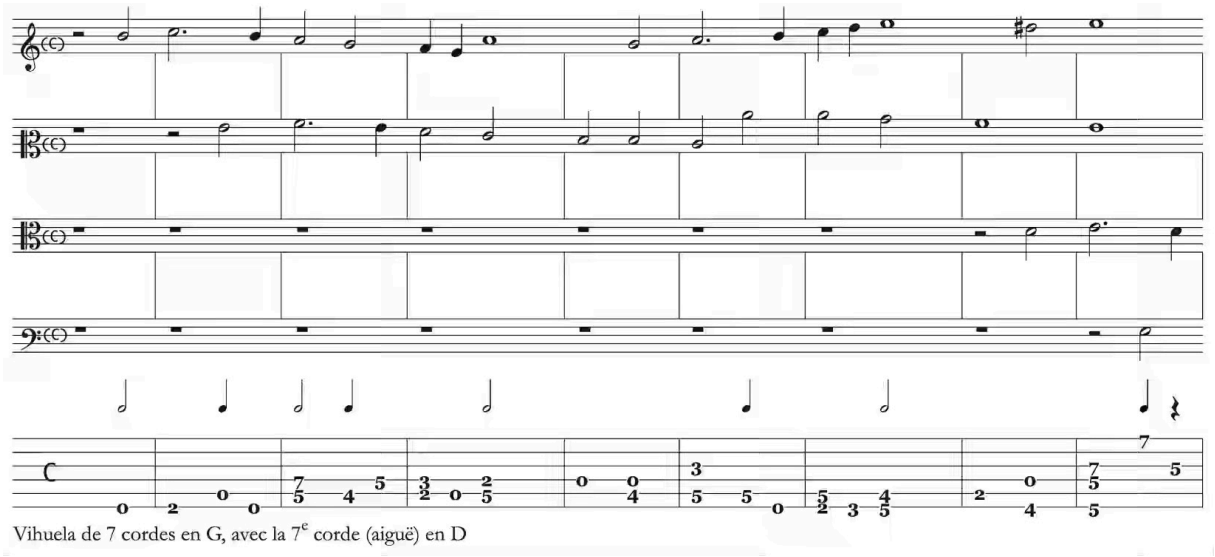
ex. IV.44 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 11] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 49 à 73*



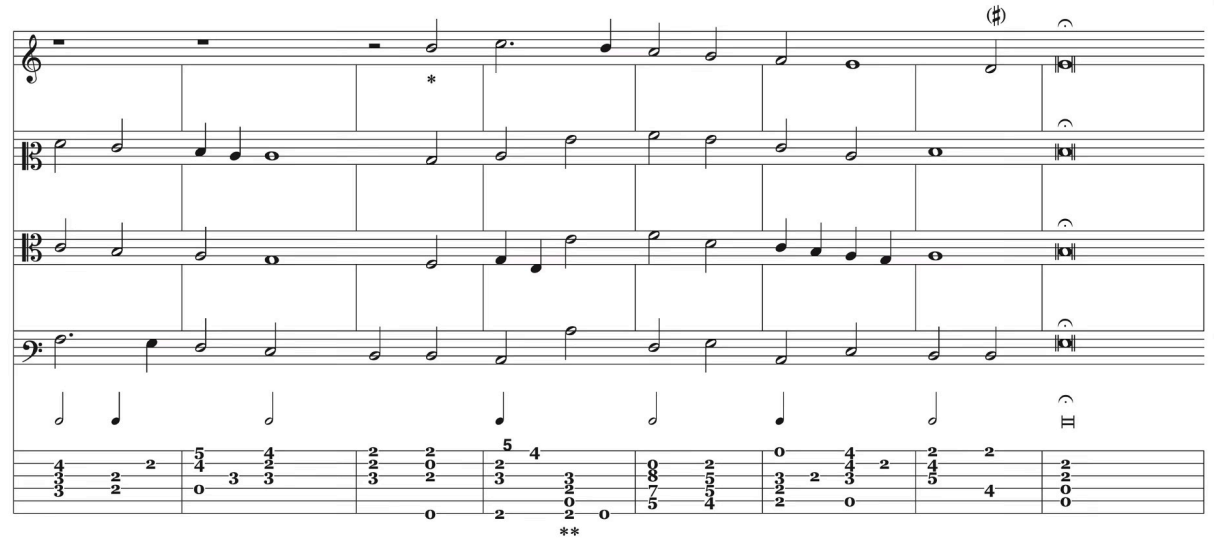
III 3.2.2) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de seconde

Dans l'exemple ci-dessous, Sancta Maria illustre deux fois l'arrivée d'une voix sur la troisième partie d'une cadence avec un mouvement mélodique ascendant de seconde : d'abord par la voix de ténor qui entre à la huitième mesure de l'extrait sur la cadence avec septième réalisée par la paire de voix aiguë, puis par la voix de dessus qui entre à la douzième mesure sur la cadence réalisée par les trois autres voix.

ex. IV.45 : *Del modo de entrar las dos vozes baxas en el tercero lugar de la clausula que se haze con las dos vozes altas, tenor subiendo segunda, clausula con septima, chap. XLVII, ex. 2b (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*



Vihuela de 7 cordes en G, avec la 7^{e} corde (aiguë) en D



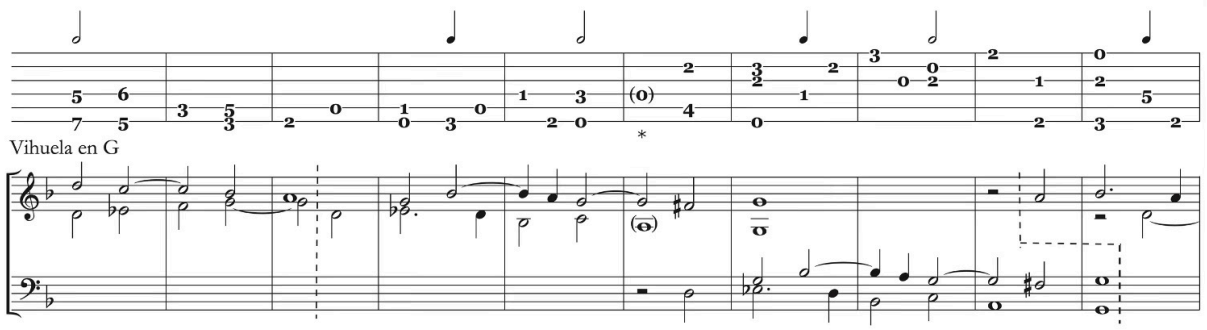
* À partir de cette note, la totalité de la mélodie de la voix de dessus est érronement notée à la tierce supérieure dans l'original. L'erreur est signalée dans l'errata présenté au folio 123r du traité.

** La note *la* de la voix de dessus ne peut pas être tenue pour la totalité de la durée d'une minime pointée lors d'une exécuition instrumentale. Elle apparaît alors fractionnée et répétée sur la 1r^{e} corde dans la version en tablature.

III 3.2.2b) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

Dans l'extrait suivant, Narvaez réalise avec la paire de voix grave une imitation littérale du premier duo, transposé à l'octave inférieure. Il est intéressant de noter que la voix d'alto démarre le thème dans une simulation de cadence, qu'elle produit ensemble à la voix de dessus.

ex. IV.46 : *Fantasia del primer tono por ge sol re ut (Luys de Narvaez, 1538)* [n° 1] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 20 à 29*



* Cette note apparaît sur la 4e ligne de la tablature dans l'original. L'erreur est signalée dans la liste de corrections présentée à la fin du recueil.

IV) Joindre un duo à l'autre après la cadence réalisée par le premier duo (chap. XLVIII, fol. 116v)

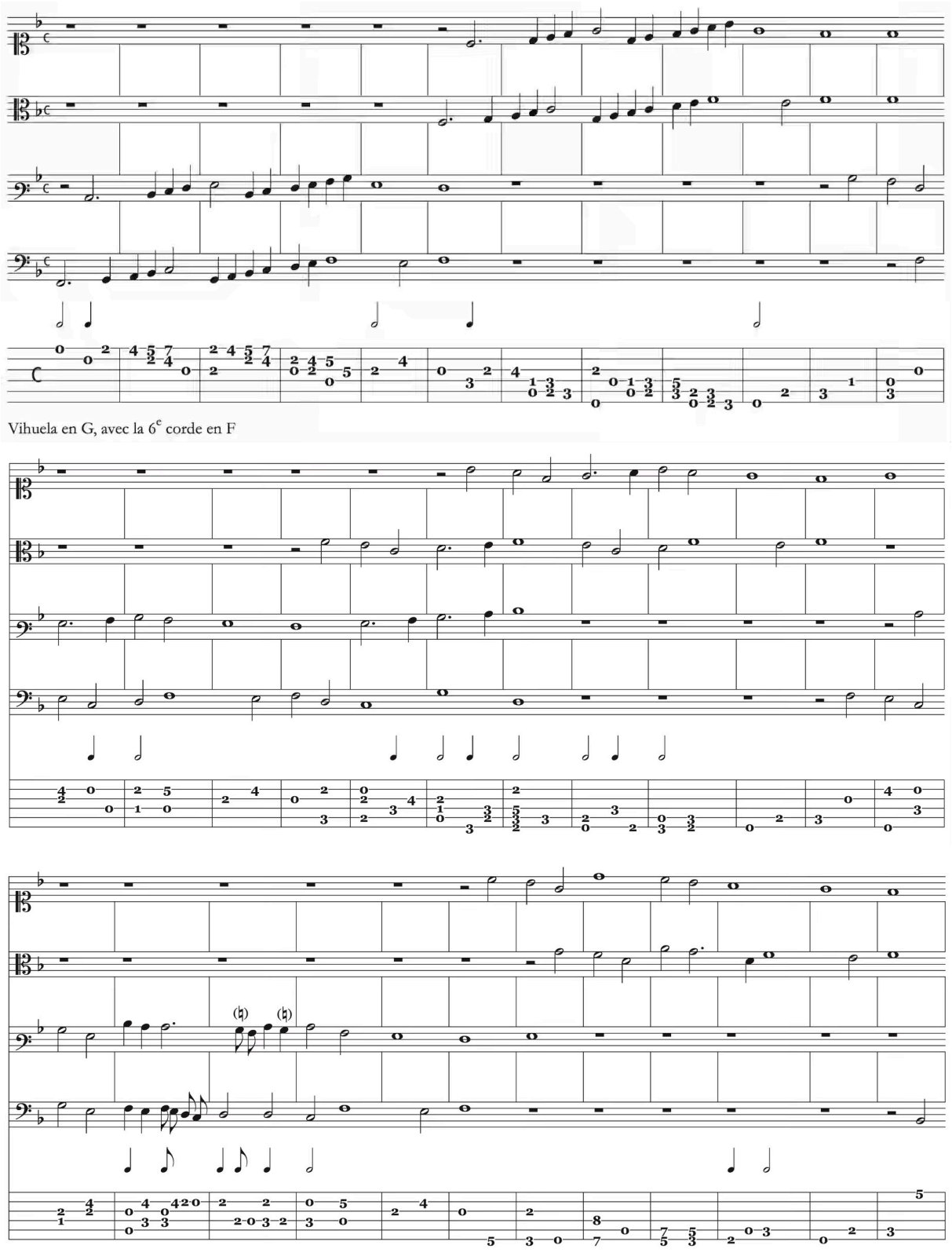
La deuxième paire de voix peut aussi intervenir après une cadence réalisée par la première paire. Sancta Maria avertit que la voix qui entre doit nécessairement former une consonance (idéalement parfaite) avec la note d'arrivée de la dite cadence, et explique que l'expression *après la cadence* se réfère aussi au moment précis où elle se termine, les notes entonnées après sa troisième partie étant de ce fait considérées extérieures à la cadence.

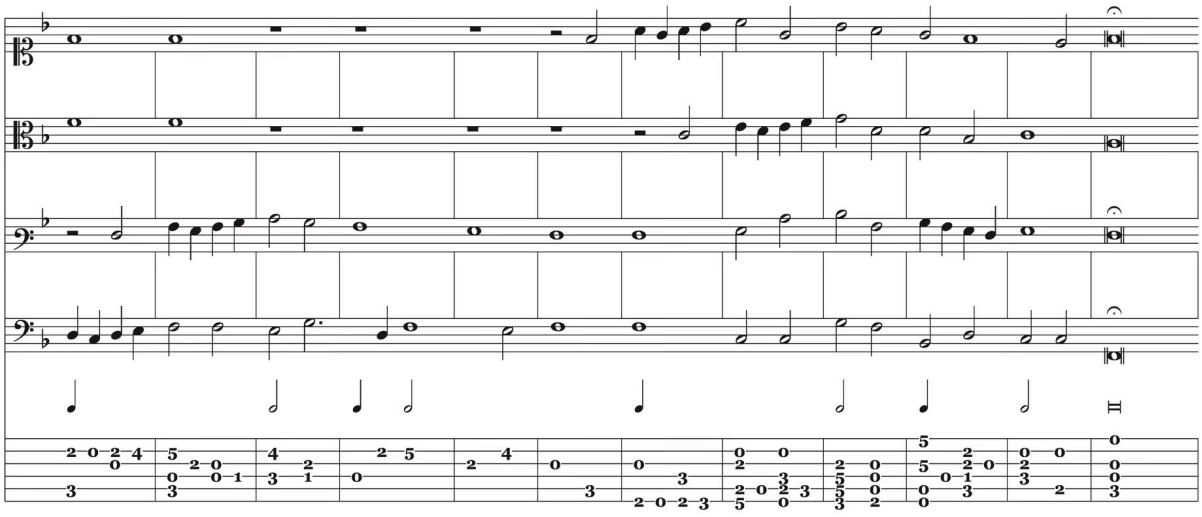
> « À propos de la quatrième manière de faire la jonction des duos, qui se réalise après la cadence (...) il faut remarquer que (...) les [premiers] duos (...) doivent nécessairement se terminer sur des notes qui forment une consonance [avec celle] de la première voix (...) du second duo (...) laquelle consonance sera préférablement parfaite (...) Pour mieux clarifier ce qui a été dit, on remarque que faire entrer la voix après la cadence signifie la faire entrer sur la dernière note de la cadence [sa note d'arrivée], ou ultérieurement (...) »[10]

[10] « *Quanto a la quarta ligadura, la qual se haze despues de la clausula* (...) *se ha de notar, que* (...) *los duos* (...) necessariamente *se han de acabar, en signos que sean consonancia de la voz que entrare primero* (...) *del duo que respondiaere el passo* (...) *la qual consonancia* (...) *conviene que sea perfecta* (...) *Para mayor claridad de lo sobredicho se note, que entrar la voz despues de la clausula, se entiende entrando en el postrero punto de la clausula, o despues* (...) » SANCTA MARIA (Thomas de), *Arte de tañer Fantasia* (...), *op. cit.*, liv. 2, fol. 116v-117r.

L'exemple ci-dessous illustre à plusieurs reprises l'arrivée d'une paire de voix après une cadence réalisée par l'autre paire. Les entrées se font toujours avec des consonances parfaites, soit sur les notes d'arrivée des cadences, soit une demi-mesure après celles-ci.

ex. IV.47 : *Del modo de asir un duo con otro despues de la clausula, contra alto entrando en unisono, clausula con segunda, chap. XLVIII, ex. 2 (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*





IV 1) Cadence réalisée par le premier duo suivie d'un *rodeo*

Sancta Maria explique qu'il est parfois nécessaire de prolonger un duo après sa cadence afin de le rendre consonant avec la première note de la voix arrivante. Il appelle le passage ajouté un *rodeo*, c'est-à-dire une sorte de raccourci ou de déviation.

IV 1.2) Premier duo aigu, second duo grave

IV 1.2.2) Fin du *rodeo* sur intervalle harmonique de dixième

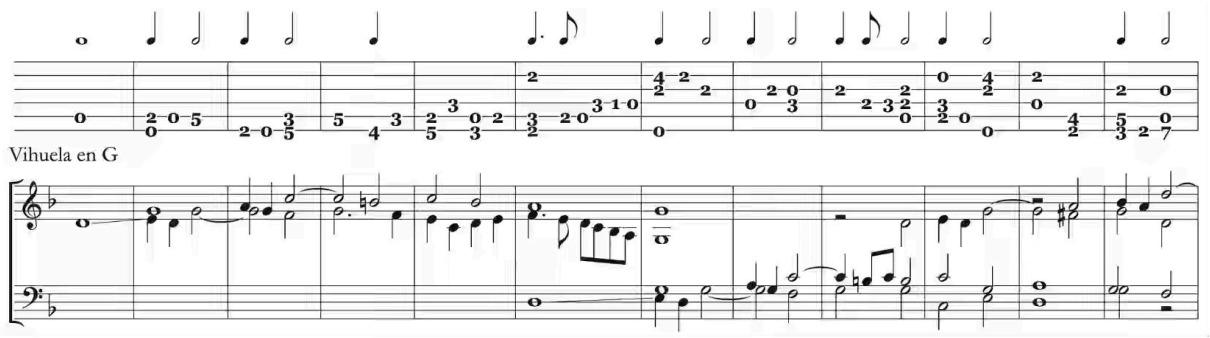
Bien qu'il déclare que les voix arrivant après une cadence doivent préférablement former des consonances parfaites, ce qui exige que la cadence se termine sur un intervalle d'unisson ou d'octave, Sancta Maria admet qu'il convient des fois que l'entrée soit réalisée sur une consonance imparfaite, ce que l'on peut obtenir par l'intermédiaire d'un *rodeo*.

> « (...) chaque duo (...) doit impérativement se terminer sur un unisson ou une octave, quoiqu'il sera parfois nécessaire qu'il se tarmine sur une tierce ou une dixième, qui sont des consonances imparfaites, ce pour quoi il convient souvent de (...) réaliser un *rodeo* terminant sur des notes qui forment une des susdites consonances imparfaites (...) »[11]

[11] « (...) *cada duo* (...) *necessariamente ha de fenescer en unisonus, o en octava, aunque algunas vezes sera necessario, que fenezca en tercera, o en dezena, que son consonancias imperfectas, para lo qual muchas vezes conviene, que* (...) *se haga un rodeo, el qual acabe en signos, que sean una de las sobredichas dos consonancias imperfectas* (...) » SANCTA MARIA (Thomas de), *Arte de tañer Fantasia* (...), *op. cit.*, liv. 2, fol. 117r.

Dans l'extrait qui suit Fuenllana emploi l'expédient conseillé par Sancta Maria : les notes *mi* et *do* sur lesquelles arrive la cadence réalisée par la paire de voix aiguë n'étant pas compatibles avec la note *ré* sur laquelle doit entrer la voix de basse, un *rodeo* conduisant à l'intervalle harmonique de tierce formé par les notes *fa* et *la* est introduit à la cinquième mesure de l'extrait. Le retour de la voix d'alto, qui a lieu à la neuvième mesure, est effectué comme d'ordinaire sur la troisième partie de la cadence réalisée par la paire de voix grave, ne nécessitant pas le concours d'un *rodeo*.

ex. IV.48 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 17] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 12*

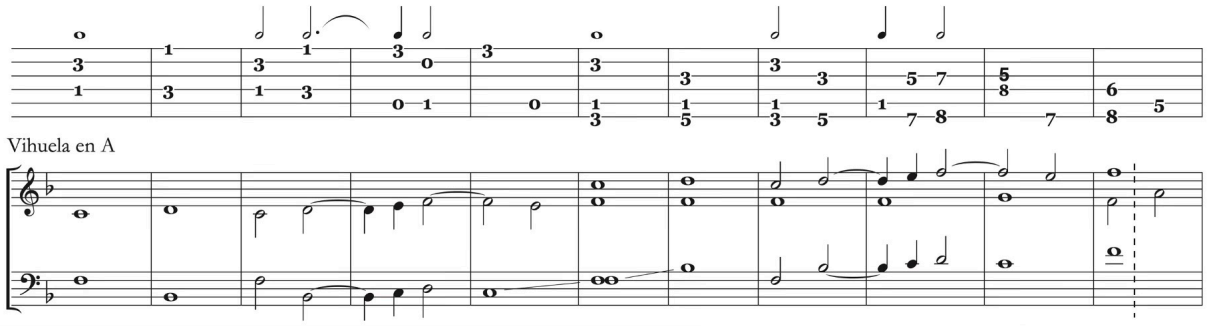


IV 2) Cadence réalisée par le premier duo non suivie d'un *rodeo*

IV 2.1) Premier duo grave, second duo aigu

Dans l'extrait ci-dessous Mudarra utilise des paires de voix formées par des voix non consecutives, avec la configuration basse-alto et ténor-dessus. Il est intéressant de remarquer que le premier duo se termine par une cadence réalisée avec quarte, ce que Sancta Maria déconseille formellement dans une composition à deux voix.

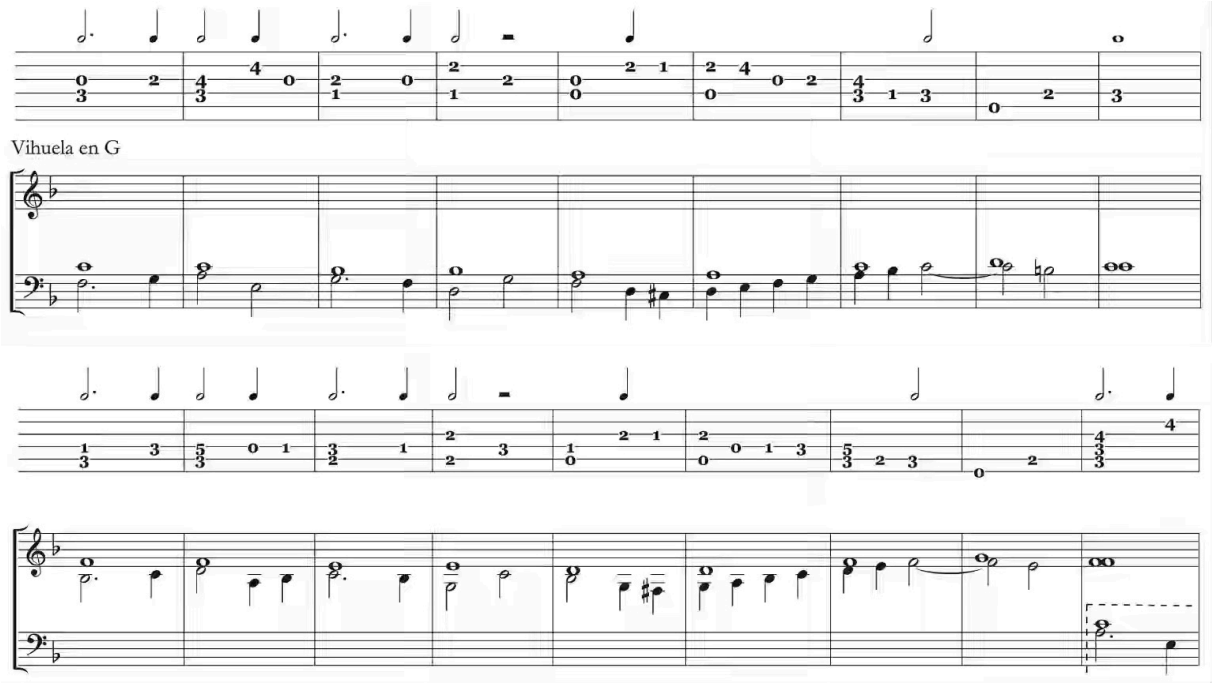
ex. IV.49 : *Fantasia (Alonso Mudarra, 1546)* [n° 19] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 11*



IV 2.1.1) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

Dans l'extrait réproduit ci-dessous, Pisador excède la durée d'une demi-mesure conseillée par Sancta Maria pour l'arrivée d'une voix après une cadence, faisant démarrer le second duo une mesure entière après la cadence qui termine le premier duo. Il ne considère pas non plus l'intérêt de faire démarrer le second duo sur une note consonante avec celle de l'arrivée de la cadence du premier duo, excluant ainsi tout élément pouvant établir une liaison entre les deux paires de voix lors de leur assemblage.

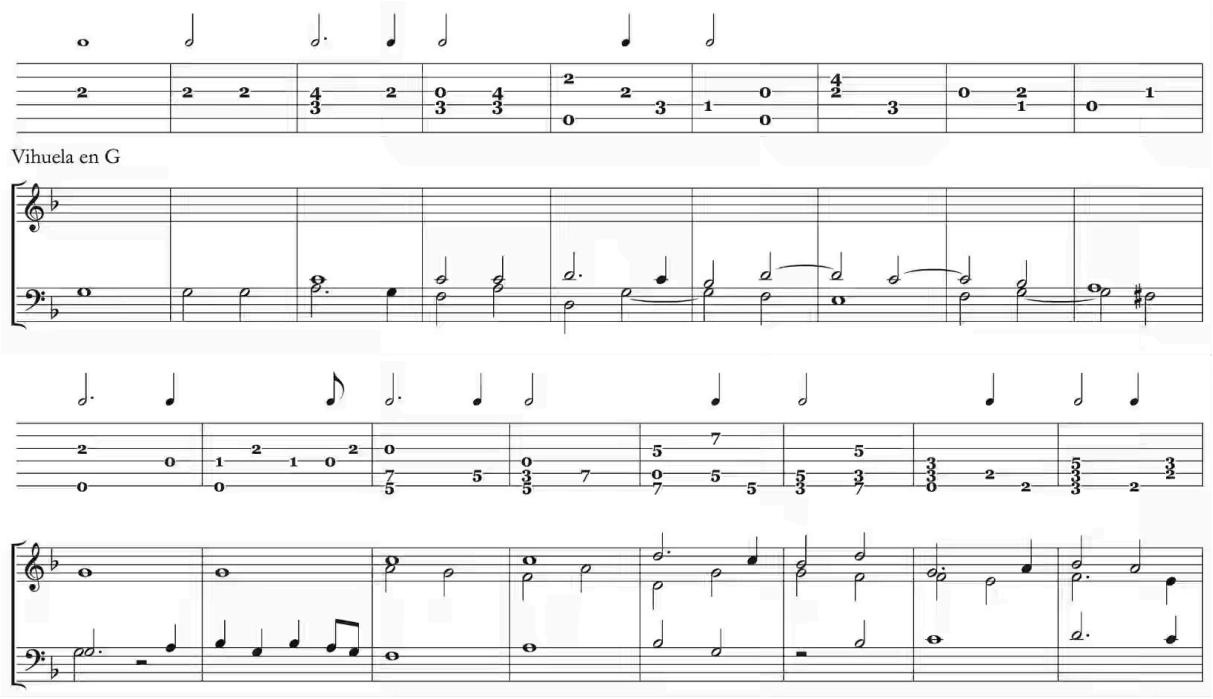
ex. IV.50 : *Fantasia del primer tono (Diego Pisador, 1552)* [n° 8] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 18*



IV 2.1.1c) Entrée du second duo sur intervalle harmonique d'octave

Les trois extraits qui suivent témoignent de diverses occasions où Fuenllana utilise ce procédé.

ex. IV.51 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 21] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 17*

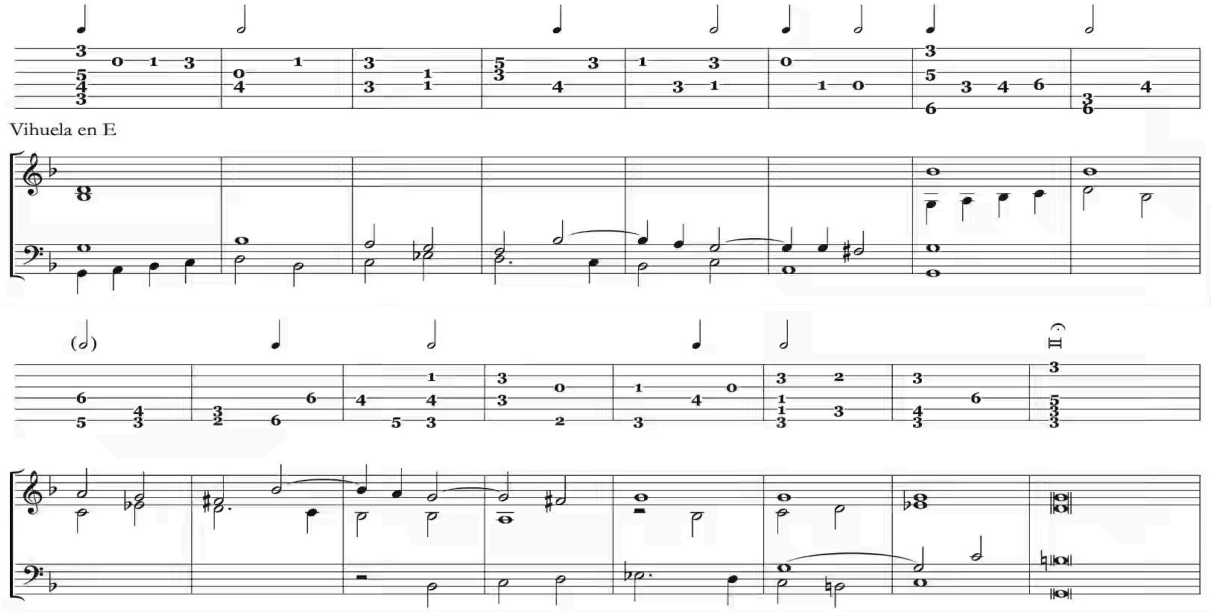


IV 2.1.2) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

IV 2.1.2a) Entrée du second duo sur intervalle harmonique d'unisson

Il est intéressant de remarquer qu'à la onzième mesure de l'extrait présenté ci-après la voix de basse revient sur la première partie de la cadence réalisée par la paire de voix aiguë. Elle introduit alors un nouveau motif mélodique, repris ensuite brièvement par la voix d'alto juste avant la cadence finale de la pièce.

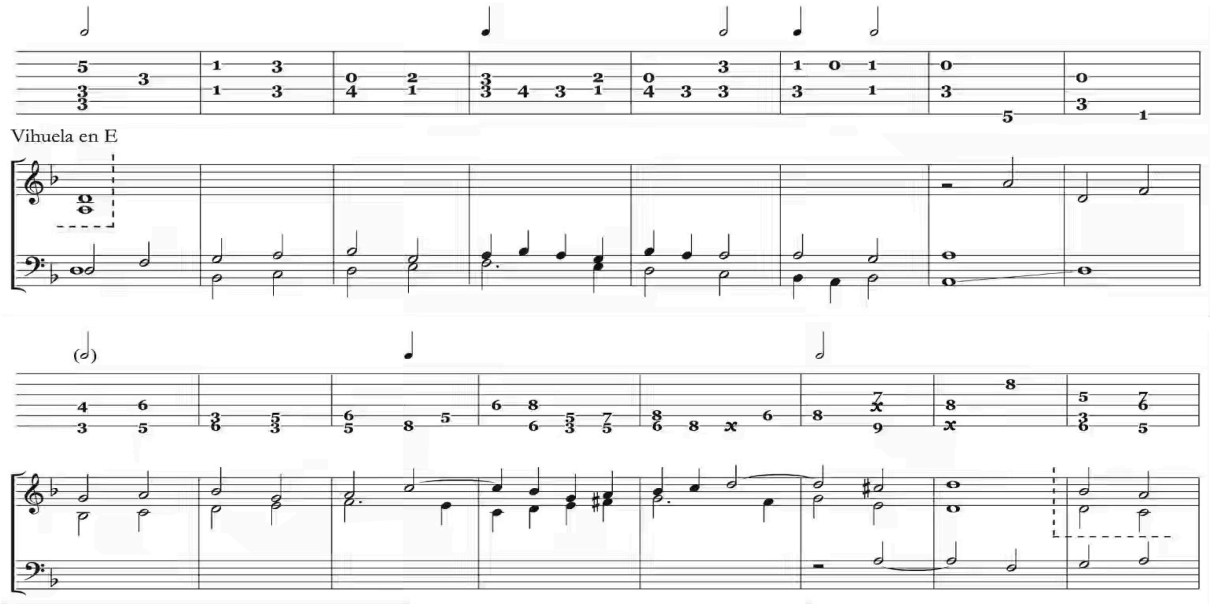
ex. IV.52 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 9] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 93 à 108*



IV 2.1.2c) Entrée du second duo sur intervalle harmonique d'octave

Dans l'extrait ci-dessous, il est remarquable que Fuenllana décide de répéter la note *la* de la voix de ténor à la sixième mesure de l'extrait, fractionnant ainsi, sans nécessité apparente, la semi-brève syncopée de la cadence réalisée à ce moment-là par la paire de voix grave, préférant ensuite, à treizième mesure, maintenir l'intégralité de la durée de la note *ré* de la voix de dessus sur la cadence réalisée par la paire de voix aiguë, engendrant ainsi une situation assez inconfortable pour ce qui concerne la technique d'exécution instrumentale.

ex. IV.53 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 26] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 81 à 96*



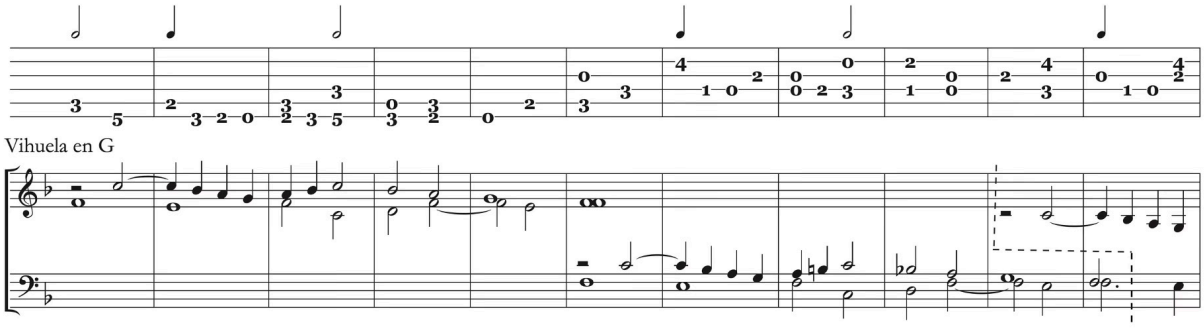
IV 2.2) Premier duo aigu, second duo grave

Dans les deux extraits qui suivent, Mudarra et Narvaez procèdent en parfaite conformité avec les instructions donnés par Sancta Maria, l'un faisant entrer le second duo sur la note d'arrivée de la cadence par laquelle se termine le premier duo, et l'autre retardant l'entrée du second duo pendant la durée d'une demi-mesure.

IV 2.2.1) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

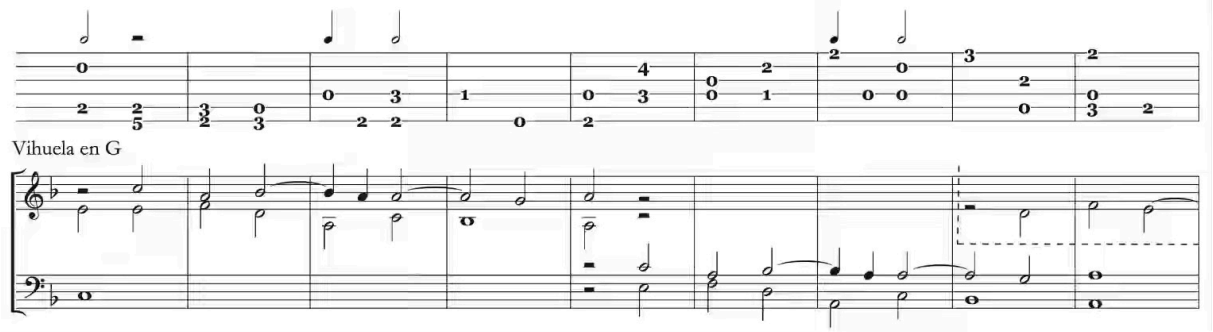
IV 2.2.1c) Entrée du second duo sur intervalle harmonique d'octave

ex. IV.54 : *Fantasia facil (Alonso Mudarra, 1546)* [n° 6] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 11*



IV 2.2.2) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

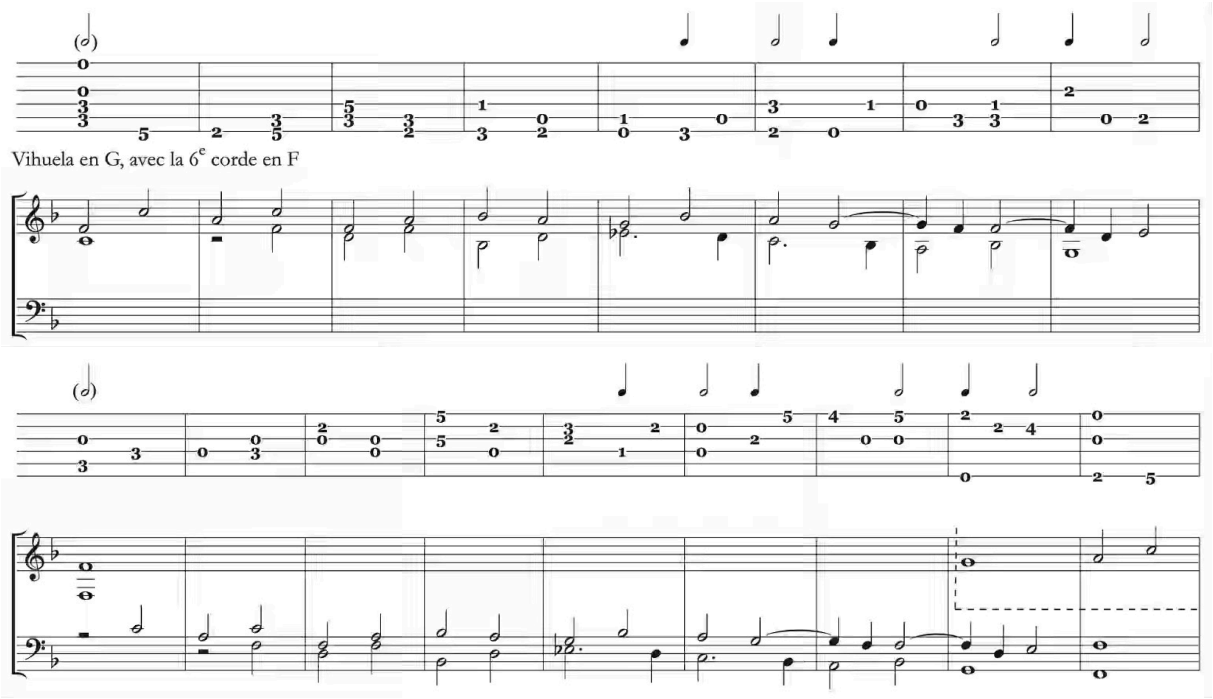
ex. IV.55 : *Fantasia del quinto Tono (Luys de Narvaez, 1538)* [n° 12] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 69 à 77*



IV 2.2.2a) Entrée du second duo sur intervalle harmonique de quinte

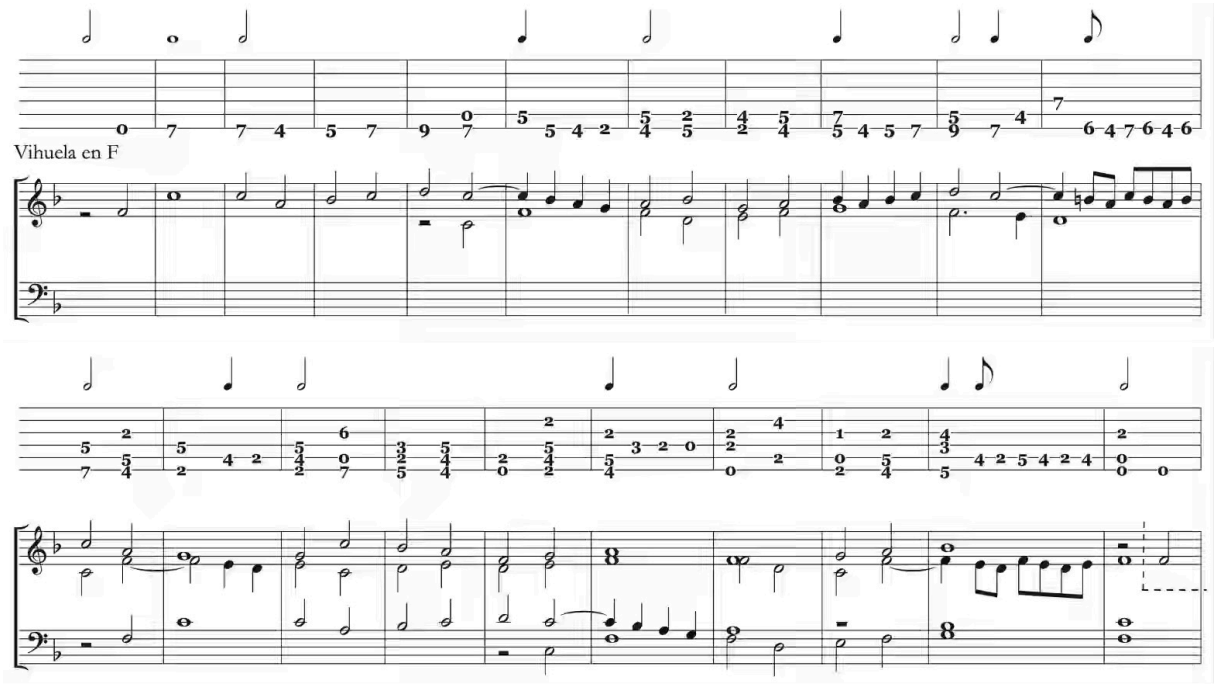
Dans l'extrait ci-dessous, Fuenllana réalise un croisement entre les voix d'alto et de ténor lors de l'assemblage des duos, afin d'obtenir l'intervalle harmonique de quinte sur lequel il fait entrer la paire de voix grave.

ex. IV.56 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 33] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 31 à 47*



L'utilisation du procédé dans l'extrait présenté ci-après est ambiguë, étant donné que lors de son arrivée la voix de ténor entre effectivement sur un intervalle harmonique de tierce, formé par la paire de voix aiguë, et en même temps entonne la note qui aurait formé un intervalle de quinte sur l'arrivée de la cadence qui vient de se produire.

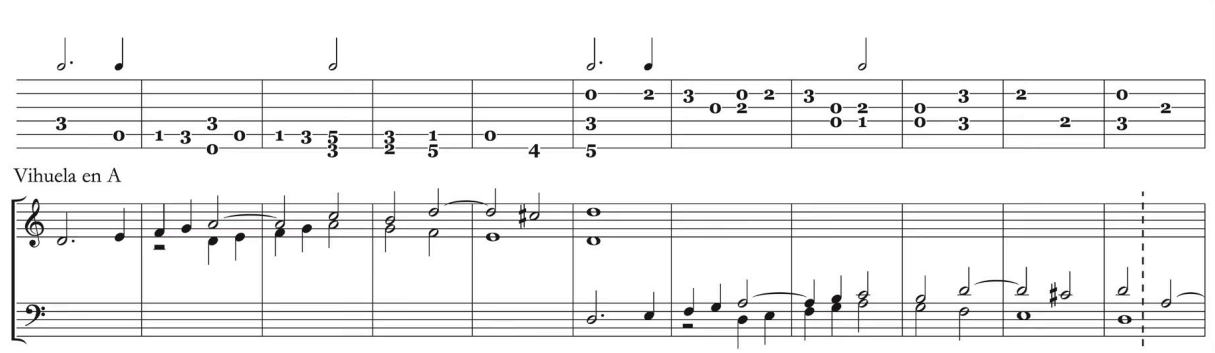
ex. IV.57 : *Fantasia por el sexto tono (Esteban Daça, 1576)* [n° 6] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 21*



IV 2.2.2b) Entrée du second duo sur intervalle harmonique d'octave

Dans l'extrait suivant, Mudarra réalise une fois de plus, avec la paire de voix grave, une imitation littérale du premier duo, transposé à l'octave inférieure. Manifestement, l'assemblage après la cadence favorise amplement l'imitation à l'octave entre les duos.

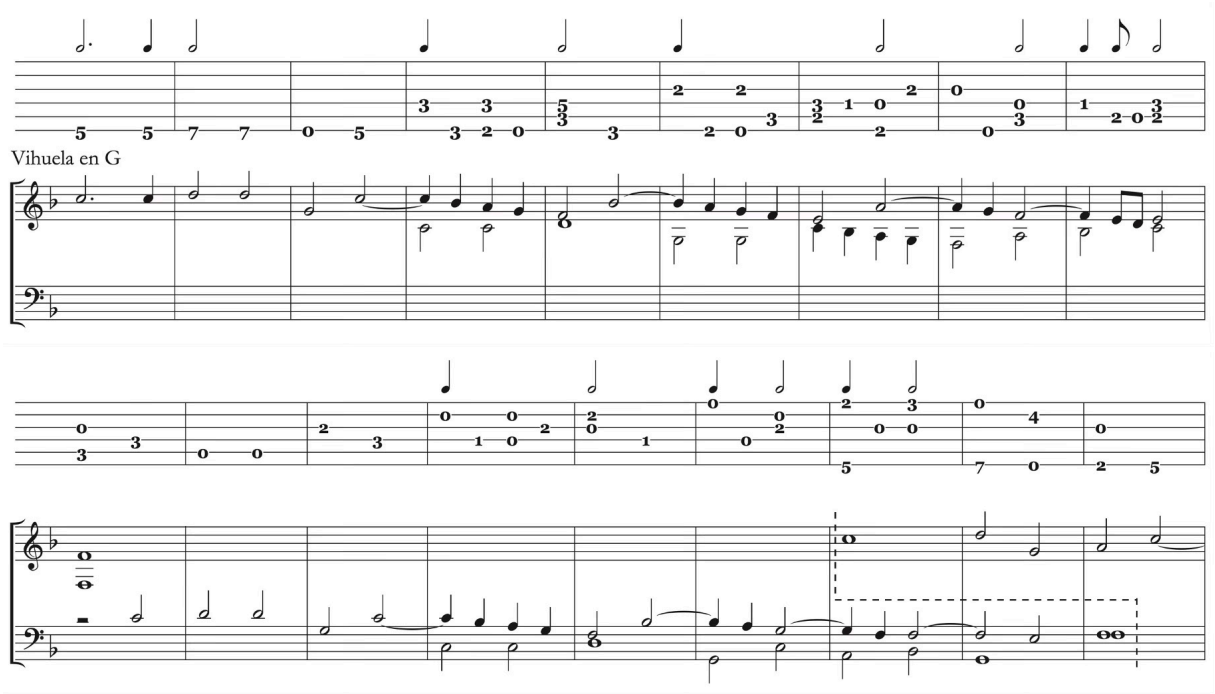
ex. IV.58 : *Fantasia de passos largos para desenbolver las manos (Alonso Mudarra, 1546)* [n° 1] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 11*



IV 2.2.3) Cadence réalisée par le premier duo avec quinte

Dans l'exemple ci-dessous, Narvaez emploie le même expédient utilisé par Fuenllana dans l'extrait de sa fantaisie n° 33 présenté ci-avant dans la rubrique IV 2.2.2a, qui consiste à réaliser un croisement entre les voix d'alto et de ténor lors de l'assemblage des duos, afin d'obtenir l'intervalle harmonique de quinte sur lequel entre la paire de voix grave.

ex. IV.59 : *Fantasia del quinto Tono (Luys de Narvaez, 1538)* [n° 11] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 18*



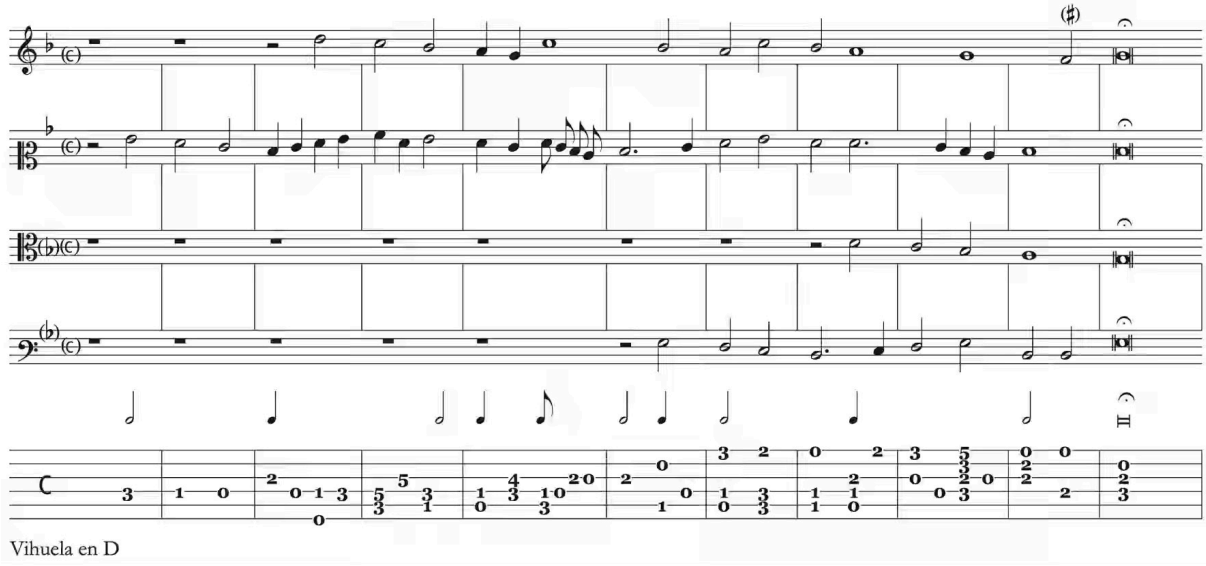
V) Joindre un duo à l'autre sur une simulation de cadence réalisée par le premier duo (chap. XLIX, fol. 118r)

En plus des techniques permettant la jonction de duos contrapuntiques avant, après et pendant le déroulement d'une cadence, Sancta Maria décrit et illustre la possibilité de les assembler sur une simulation de cadence. Compte tenu des innombrables possibilités de combinaison d'intervalles offertes par ce procédé, il est présenté comme une solution spécialement convenable pour traiter des mélodies réfractaires aux autres techniques d'assemblage de duos.

Dans l'exemple ci-dessous, la voix de basse entre sur le point correspondant rythmiquement à la troisième partie d'une cadence non aboutie amorcée à la cinquième mesure.

V 1) Premier duo aigu, second duo grave

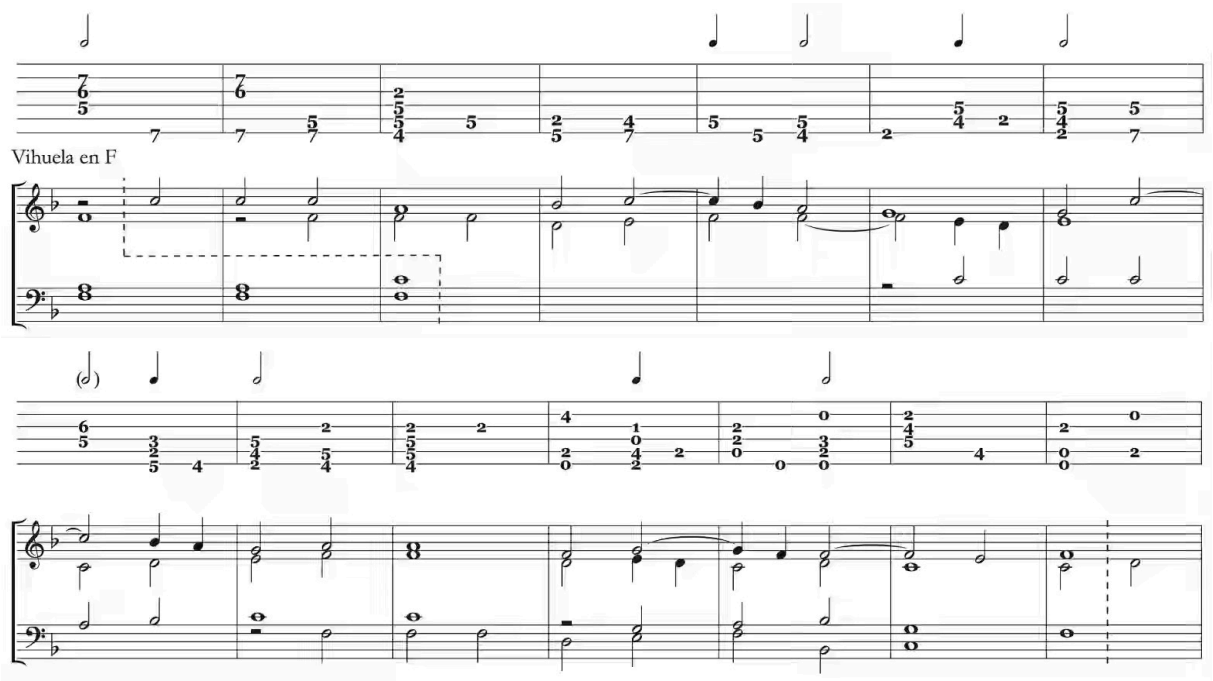
ex. IV.60 : *Del modo de entrar las vozes en acometimiento de clausula, chap. XLIX, ex. 2b (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*



Les deux extraits présentés ci-dessous témoignent de l'emploi de ce procédé par Daça.

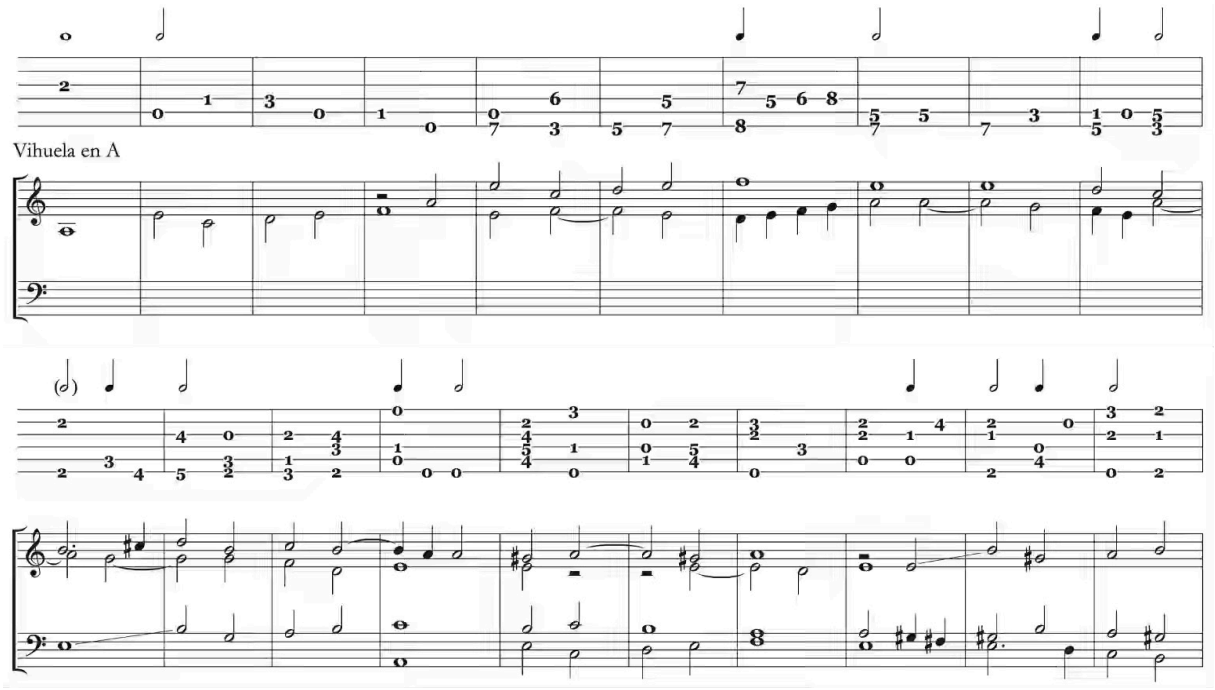
V 1.1) Entrée du second duo avec mouvement mélodique d'unisson

ex. IV.61 : *Fantasia por el sexto tono (Esteban Daça, 1576)* [n° 6] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 40 à 53*



V 1.5) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de quinte

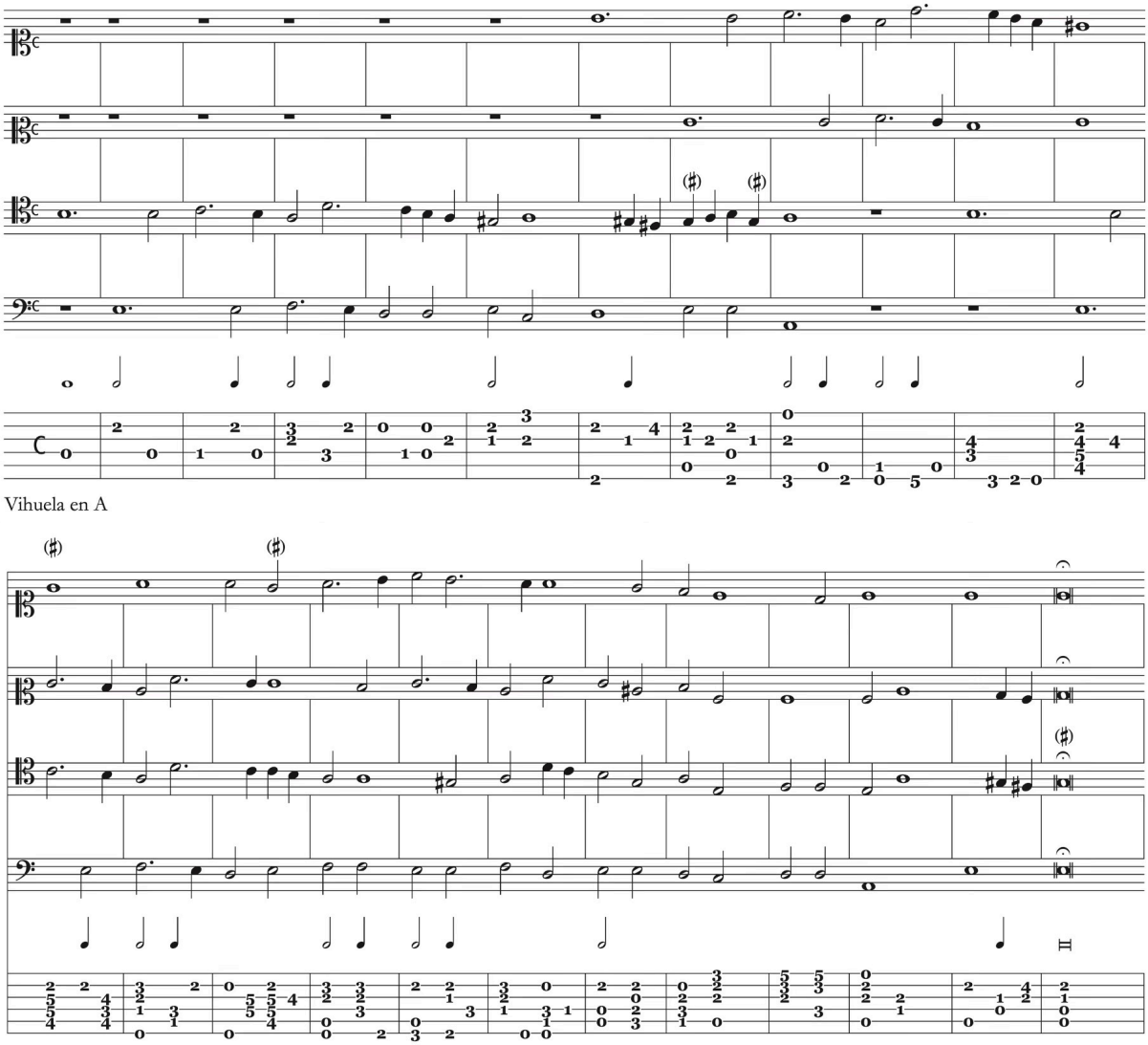
ex. IV.62 : *Fantasia por el tercero tono (Esteban Daça, 1576)* [n° 3] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 20*



VI) Joindre un duo à l'autre sur une cadence longue réalisée par le premier duo (chap. L, fol. 119v)

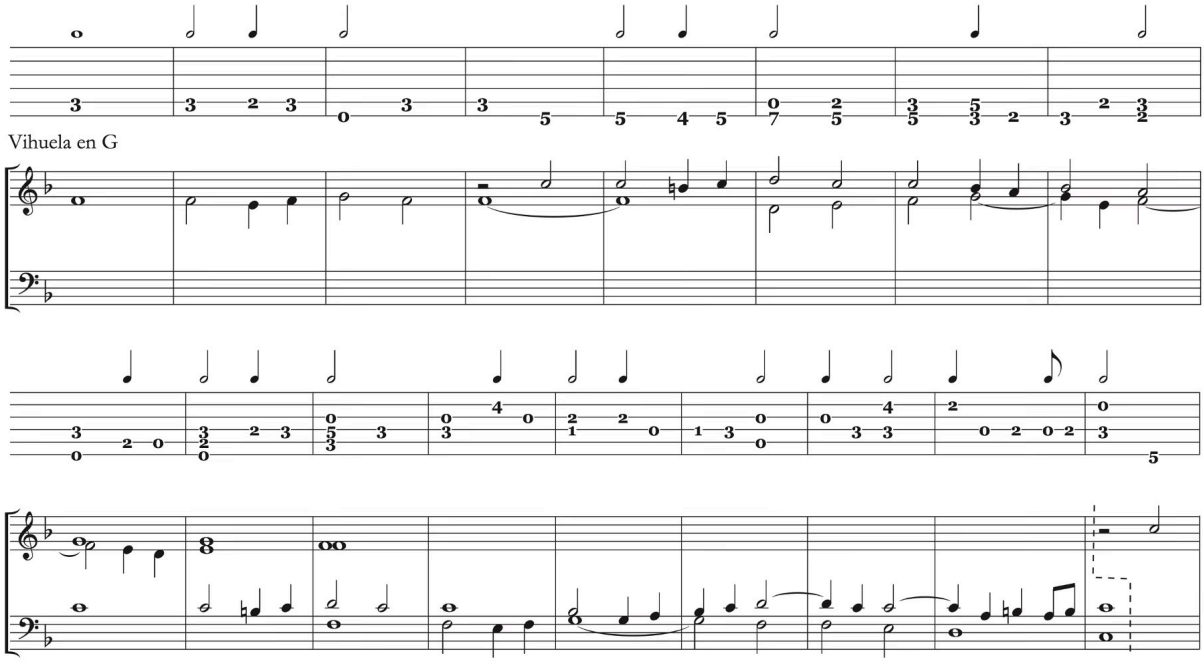
Le dernier procédé destiné à la jonction de duos contrapuntiques consiste à faire entrer une voix sur une cadence longue. Dans l'exemple ci-dessous, la voix de dessus entre avec une note repétée sur la deuxième partie de la cadence réalisée par la paire de voix grave, dont la troisième partie est prolongée pendant une mesure entière à l'aide d'une formule de diminution.

ex. IV.63 : *Del modo de entrar las vozes en clausula larga, chap. L, ex. 1b (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*



Ce procédé est utilisé par Narvaez de manière comparable dans l'extrait qui suit, où la voix de ténor entre aussi avec une note répétée sur la deuxième partie de la cadence réalisée par la paire de voix aiguë, dont la troisième partie est également prolongée pendant une mesure entière.

ex. IV.64 : *Fantasia del quinto Tono (Luys de Narvaez, 1538)* [n° 12] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 17*



Conclusion

L'examen de plusieurs formats de notation musicale en usage au XVIe siècle a révélé qu'elle peut fournir des indications fiables quant à l'univers instrumental auquel se destine un répertoire donné, dans la mesure où il est possible d'associer de manière certaine la notation à un type particulier d'instrument : par exemple, on peut difficilement nier qu'une œuvre publiée en tablature de luth se destine à être jouée sur cet instrument. En revanche, prétendre que l'œuvre ainsi notée est hors de portée d'un musicien ne jouant pas du luth, comporte des risques : la notation musicale étant la représentation graphique d'événements sonores par des signes convenus, la connaissance du système de codage qui régit l'association des signes aux événements doit, logiquement, permettre à quiconque d'avoir accès à la musique notée. Compte tenu de ce qui semble avoir été le rapport à la notation musicale entretenu par les musiciens du XVIe siècle, imprégné d'éclectisme, on peut considérer que dans ce cas particulier l'œuvre est accessible aussi bien aux luthistes qu'aux non-luthistes, pourvu que ces derniers maîtrisent le code dont il est question. En somme, la mise en place d'un système particulier de notation musicale peut être vue comme une tentative de favoriser l'accès à la musique et son exécution (par exemple, par l'intermédiaire de la réunion de toutes les voix d'une composition polyphonique sur une même page, que permet le format *choirbook* ; ou l'indication des emplacements des notes sur le manche d'un luth, que permettent certains types de tablature), plutôt que comme un élément susceptible de les empêcher.

L'utilisation par Sancta Maria du format *pseudo-score*, employé notamment dans les ouvrages théoriques de l'époque, dénote une attention accrue aux questions musicales générales plutôt que le ciblage d'un instrument en particulier. Dans ce cadre, se servant du système d'accords théoriques de la vihuela décrit par Juan Bermudo, et des techniques d'arrangement utilisées dans les mises en tablature des compositions des polyphonistes renommés de l'époque, un joueur de vihuela pouvait certainement, s'il le souhaitait ou en ressentait le besoin, s'aider de son instrument pour entendre les exemples musicaux de l'*Art de tañer Fantasia*. Il devrait éventuellement altérer légèrement l'accord d'une paire de cordes, ou se servir d'une vihuela à sept chœurs pour aborder les exemples dont l'ambitus dépasserait celui de l'instrument ordinaire, mais ne serait en aucun cas dépourvu de ressources. De plus, sachant que ces exemples sont majoritairement construits de manière à n'illustrer qu'un seul sujet à la fois, et que ceux-ci sont traités objectivement dans une portion réduite des passages proposés, l'exécution intégrale des exemples serait facultative. Quant à l'exigence technique à laquelle le musicien pourrait être confronté par moments, naturellement imputable au fait que Sancta Maria n'a sans doute pas composé ses exemples musicaux en

considération de la vihuela, il convient de préciser qu'elle ne serait pas plus importante que celle nécessaire à l'exécution d'une grande partie du répertoire connu de l'instrument, notamment les mises en tablature de pièces vocales. La gêne que cette exigence technique pourrait occasionner pour la compréhension des propos illustrés par le théoricien ne serait donc pas plus incontournable que celle que le joueur de vihuela pourrait rencontrer lors de son travail quotidien d'étude des techniques de composition contrepuntique à l'aide de son instrument.

On constate la présence de bon nombre d'éléments abordés par Sancta Maria dans les compositions notées des vihuelistes de l'époque. Ils ne représentent pas la totalité des procédés nécessaires à la réalisation de compositions conformes à ces modèles, loin de là, mais leur maîtrise est incontournable pour y parvenir. D'un autre côté, on ne trouve pas non plus dans le corpus tout ce dont il est question dans le traité, notamment certains procédés susceptibles de bien fonctionner sur l'instrument et que les joueurs de vihuela n'ont pas employés dans leurs œuvres. Cela est peut-être dû au caractère exhaustif du discours de Sancta Maria, qui, ayant tendance à faire état de toutes les possibilités offertes par chaque technique de composition qu'il examine, prévoit aussi ce qui n'est pas réellement utilisé, ou, du moins, ce qui ne figure pas dans les recueils que nous connaissons. Quoi qu'il en soit, la confrontation du traité avec le corpus proposé pour cette étude ne décèle aucune contradiction notable entre l'enseignement prodigué par Sancta Maria et la musique de ses contemporains vihuelistes, indiquant au contraire un haut degré de conformité.

Finalement, au vue de tous ces éléments, on peut conclure que l'*Arte de tañer Fantasia* était un ouvrage tout à fait utilisable par tout musicien souhaitant s'exercer dans la réalisation de fantaisies instrumentales et ayant besoin d'un point de départ et d'un cadre, fut-il joueur d'orgue, de vihuela, ou de n'importe quel autre instrument permettant le jeu polyphonique.

Au-delà du rôle qu'il a sans doute joué à l'époque de sa parution, ce manuel peut encore, de nos jours, servir l'instrumentiste impliqué dans une démarche actuelle de recréation de la pratique d'improvisation polyphonique dans un style proche de celui qui était cultivé au XVIe siècle, dont témoigne la musique conservée dans les multiples recueils qui nous sont parvenus. Il reflète les convictions d'un musicien pratique expérimenté et vraisemblablement immergé dans l'environnement musical duquel provient cette musique, qui se propose, en fin pédagogue, d'en expliquer en détail les rudiments. Son ouvrage a, par ailleurs, vocation à servir de référence pour l'étude de ce répertoire vaste et varié, pouvant aider le musicien d'aujourd'hui à mieux le comprendre et exécuter : puisqu'il se borne à l'essentiel et au consensuel, évitant de toucher à l'extravagant et au polémique, il montre une voie relativement sûre à tous ceux qui travaillent dans une perspective historique.

Bibliographie

1. SOURCES THÉORIQUES ET DE RÉFÉRENCE

AGRICOLA (Martin), *Musica Instrumentalis deudsch*, Wittenberg : Georg Rhaw, 1529.

AGRICOLA (Martin), *Musica figuralis deudsch*, Wittenberg : Georgen Rhaw, 1532.

ARANDA (Matheo), *Tractado de canto mensurabile y contrapuncto*, Lisbonne : G. Galhard, 1535.

ARON (Pietro), *Toscanello in musica*, Venise : Bernardino et Matheo de Vitali, 1529.

ARTUSI (Giovanni), *L'arte del contraponto*, Venise : Giacomo Vincenti, 1598.

BERMUDO (Juan), *Declaración de Instrumentos Musicales*, Osuna : Juan de Leon, 1555.

BONA (Valerio), *Essempi delli passaggi delle consonanze et dissonanze*, Milan : Francesco et Simon Tini, 1596.

CALVETE DE ESTRELLA (Juan Christoval), *El felicissimo viaje d'el muy Alto y muy Poderoso Principe Don Phelippe*, Anvers : Martin Nucio, 1552.

CASSEL (Johannes), *Artis musicae*, Frankfurt : Johannes Spiessi, liv. 2, 1596.

COBARRUVIAS OROZCO (Sebastian de), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid : Luis Sanchez, 1611.

CRASTONE (Giovanni), *Lexicon Graecolatinum*, Venise : Aldus, 1547.

DRESSLER (Gallus), *Musicae practicae elementa*, Magdeburg : Wolfgang Kirchner, 1575.

FABER (Heinrich), *Compendiolum musicae*, Nuremberg : Johannes Montani et Ulrich Neuber, 1548.

FINCK (Hermann), *Practica musica*, Wittenberg : Georg Rhau, 1556.

GALILEI (Vincenzo), *Fronimo Dialogo*, Venise : Girolamo Scotto, 1584.

GLAREAN (Heinrich), *Dodecachordon*, Bâle : Heinrich Petri, 1547.

HEYDEN (Sebald), *Musicae artis canendi*, Nuremberg : Johannes Petraeum, 1537.

HOFFMANN (Eucharius), *Musicae practicae praecepta*, Rostock : Augustini Ferbfri, 1578.

JUDENKUNIG (Hans), *Utilis et compendiaria introductio*, Vienne : Hanns Singryener, 1523.

LAMPADIUS (Auctor), *Compendium musices*, Berne : Mathias Apiarius, 1537.

LEFORT (Jehan), *Quatre livres ou parties des Institutions harmoniques, composées par maistre Joseph Zarlin,* (...) *traduitte d'italien en françois par maistre Jehan Lefort, musicien, où sont adjoustez les exemples pour le luth, par le traducteur*. Manuscrit n. d. conservé à Paris à la Bibliothèque Nationale de France sous la cote Français 19101. Note du Département de manuscrits de la BNF : « En tête du feuillet 1, on lit : « F. Gehenault, 1654. »

LE ROY (Adrien), *A brief and plaine Instruction to set all Musicke of eight divers tunes in Tableture for the Lute*, Londres : James Howbothome, 1574.

LIETO PANHORMITANO (Bartolomeo), *Dialogo quarto de musica*, Napoli : Matthio Cancer, 1569.

LUSITANO (Vicente), *Tratado de canto de organo*, env. 1550. Manuscrit conservé à Paris à la Bibliothèque Nationale de France sous la cote Espagnol 219.

LUSITANO (Vicente), *Introduttione facilissima, et novissima, di canto fermo, figurato, contraponto semplice, et in concerto*, Venise : Francesco Marcolini, 1558.

MACQUER (Philippe), *Dictionnaire raisonné universel des arts et métiers*, t. 2, Paris : Pierre-François Didot, 1773.

MARIETA (Juan de), *Historia ecclesiastica, y flores de santos de España*, Cuenca : Juan de Masselin, 1594.

MONTANOS (Francisco), *Arte de musica*, Valladolid, 1592.

ORNITHOPARCHUS (Andreas), *Musice Active Micrologus*, Leipzig, 1519.

ORTIZ (Diego), *El primo* [secondo] *libro de Diego Ortiz Tolletano nel qual si tratta delle glose sopra le Cadenze et altre sorte de punti in la musica del violone*, Rome : Valerio et Luis Dorico, 1553.

OUDIN (Cesar), *Tesoro de las dos lenguas francesa y española*, Paris : Marc Orry, 1607.

PAIX (Jakob), *Ein Schön Nutz - und Gebreüchlich Orgel Tabulaturbüch*, Lauingen : Georg Willers, 1583.

PETIT COCLICO (Adrian), *Compendium musices*, Nuremberg : Johannes Montani et Ulrich Neuber, 1552.

PONTIO (Pietro), *Dialogo del R. M. Don Pietro Pontio Parmigiano, ove si tratta della theorica e prattica di musica*, Parme : Erasmo Viothi, 1595.

PRAETORIUS (Christoph), *Erotemata musices*, Wittenberg : Johannes Schwertel, 1574.

SANCTA MARIA (Thomas de), *Arte de tañer Fantasia, assi para Tecla como para Vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer a tres, y a quatro vozes, y a mas* (...). Valladolid : Francisco Fernandez de Cordova, 1565.

SEBASTIANI (Claudio), *Bellum musicale*, Strasbourg : Pauli Marchæropoei, 1563.

TIGRINI (Orazio), *Il compendio della musica*, Venise : Ricciardo Amadino, 1588.

TOVAR (Francisco), *Libro de musica pratica*, Barcelone : Johann Rosenbach, 1510.

VICENTINO (Nicola), *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rome : Antonio Barre, 1555.

VIRDUNG (Sebastian), *Musica getutscht*, Bâle, 1511.

WILLFLINGSEDER (Ambrosius), *Musica teutsch*, Nuremberg : Johann vom Berg et Ulrich Neuberi, 1561.

ZACCONI (Lodovico), *Prattica di musica*, Venise : Bartolomeo Carampello, 1592.

ZANGER (Johann), *Practicae musicae praecepta*, Leipzig : Georg Hantzsch, 1554.

ZARLINO (Gioseffo), *Le Istitutioni harmoniche*, Venise : Pietro da Fino, 1558.

2. SOURCES MUSICALES

ADRIAENSSEN (Emanuel), *Novum Pratum Musicum*, Anvers : Pierre Phalèse et Jean Bellère, 1592.

ATTAINGNANT (Pierre), *37 chansons musicales à quatre parties nouvellement et correctement imprimées*, Paris, 1529.

ATTAINGNANT (Pierre), *25 chansons musicales reduictes en la tabulature des Orgues, Espinettes, Manicordions et telz semblables instrumentz musicaulx*, Paris, 1530.

ATTAINGNANT (Pierre), *Chansons musicales esleves de plusieurs livres par ci-avant imprimés*, Paris, 1535-36.

BARBETTA (Giulio Cesare), *Novae tabulae musicae testudinariae hexachordae et heptacordae*, Strasbourg : Bernhart Jobin, , 1582.

CABEÇON (Antonio de), *Obras de musica para tecla, arpa y vihuela, de Antonio de Cabeçon* (…) *recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabeçon su hijo*, Madrid : Francisco Sanchez, 1578.

CAPIROLA (Vincenzo), *Compositione di Meser Vincenzo Capirola*, s. l. n. d.

CASTIGLIONE (Giovanni Antonio), *Intabolatura de leuto de diversi autori novamente stampata*, Milan, 1536.

CAVAZZONI (Marcantonio), *Recerchari motetti canzoni*, Venise, 1523.

DAÇA (Estevan), *El Parnasso*, Valladolid : Diego Fernandez de Cordova, 1576.

DA MILANO (Francesco), *Intavolatura di viola overo lauto* (...) *composto per lo Excellente et Unico Musico Francesco Milanese*, liv. 2, Naples : Johannes Sultzbach, 1536.

DA MILANO (Francesco), *Intabolatura de lauto di Francesco da Milano*, liv. 2, Venise : Angelo Gardane, 1546.

FRANCISQUE (Antoine), *Le Tresor d'Orphée*, Paris : Robert et Pierre Ballard, 1600.

FUENLLANA (Miguel de), *Orphenica lyra*, Seville : Martin de Montesdoca, 1554.

GARDANO (Angelo), *Musica de diversi autori: la bataglia* (…) *insieme alcune canzioni francese, partite in caselle per sonar d'instromento perfetto*, Venise : Angelo Gardano, 1577.

GERLE (Hans), *Musica und Tabulatur*, Nuremberg : Hieronymus Formschneider, 1546.

MILÁN (Luys de), *El Maestro*, Valencia : Francisco Diaz Romano, 1536.

MÜLLER (Christian), *Tenor Lautten Buch von mancherley schönen und lieblichen Stücken*, Strasbourg, 1562.

MORLAYE (Guillaume), *Premier livre de tabulature de Leut*, Paris : Michel Fezandat, 1552.

MUDARRA (Alonso), *Tres libros de musica en cifras para vihuela*, Seville : Juan de Leon, 1546.

NARVAEZ (Luys de), *Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela*, Valladolid : Diego Hernandez de Córdoba, 1538.

PALADIN (Jean-Paul), *Tabulature de lutz en diverses sortes*, Lyon : Jacques Moderne, n. d.

PALADIN (Jean-Paul), *Livre de tablature de luth de M. Jean Paule Paladin*, Lyon : Simon Gorlier, 1560.

PAIX (Jakob), *Ein Schön Nutz – und Gebreüchlich Orgel Tabulaturbüch,* Lauingen : Georg Willers, 1583.

PISADOR (Diego), *Libro de musica de vihuela*, Salamanca, 1552.

RORE (Cipriano de), *Tutti i madrigali di Cipriano di Rore a quattro voci, spartiti et accomodati per sonar d'ogni sorte d'instrumento perfetto, et per qualunque studioso di contrapunti*, Venise : Angelo Gardano, 1577.

SPINACINO (Francesco), *Intabulatura de Lauto*, liv. 1, Venise : Ottaviano Petrucci, 1507.

VALDERRABANO (Enrriquez de), *Silva de sirenas*, Valladolid : Francisco Fernandez de Cordova, 1547.

VALENTE (Antonio), *Intavolatura de cimbalo*, Naples : Gioseppe Cacchio dall'Aquila, 1576.

VENEGAS DE HENESTROSA (Luys), *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, Alcalá de Henares : Joan de Brocar, 1557.

VEROVIO (Simone), *Diletto Spirituale / Canzonette a tre e a quattro voce composte da diversi ecc^mi Musici Con L'intavolatura del cimbalo Et Liuto*, Rome, 1586.

VEROVIO (Simone), *Ghirlanda di Fioretti Musicali Composta da diversi eccellenti Musici a 3 voci Con L'intavolatura del Cimbalo, et Liuto*, Rome, 1589.

VEROVIO (Simone), *Canzonette a quattro voci Composta da diversi eccellenti Musici con L'intavolatura del Cimbalo et del Liuto*, Rome, 1591.

VEROVIO (Simone), *Lodi della Musica a 3 voci composte da diversi Eccellenti Musici con L'intavolatura del Cimbalo et Liuto*, Rome, 1595.

Manuscrit Grusnick 1966 : 85, Uppsala University Library réf : vmhs 082:003, env. 1663/64.

Manuscrit de Wolffheim, Florence, env. 1500. Fragment conservé à Washington à la Library of Congress sous la cote M2.1.M6

3. ÉDITIONS MUSICALES

ANGLÈS (Higinio), *Venegas de Henestrosa - Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* (Alcalá de Henares, 1557), Monumentos de la música española, vol. 2. Barcelona : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944.

CHILESOTTI (Oscar), *Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts / Liutisti del cinquecento*. Leipzig : Breitkopf und Härtel, n. d. [La préface est datée de 1891]

GRIFFITHS (John), *Tañer vihuela según Juan Bermudo*, Zaragoza : Institución Fernando el Católico, 2003.

JACOBS (Charles), *Antonio Valente - Intavolatura de Cimbalo (Naples, 1576)*, Londres : Oxford University Press, 1973.

MORPHY (Guillermo), *Les luthistes espagnols du XVIe siècle*, Leipzig : Breitkopf und Hartel, 1902.

NESS (Arthur), *The Lute Music of Francesco Canova da Milano (1497-1543)*, Cambridge : Harvard University Press, 1970.

PEDRELL (Felipe), *Hispaniae Schola Musica Sacra*, t. VI, Leipzig, 1897.

PEDRELL (Felipe) et ANGLÈS (Higinio), *Antonio de Cabeçon - Obras de música para tecla arpa y vihuela (Madrid, 1570)*, éd. Felipe Pedrell, nouvelle édition par Higinio Anglès, Monumentos de la música española, vols. 27, 28 et 29. Barcelona : Instituto Español de Musicología, 1966.

PUJOL (Emilio), *Luys de Narvaez - Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela (Valladolid, 1538)*, Monumentos de la música española, vol. 3. Barcelone : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945.

QUITTARD (Henri), *Le Trésor d'Orphée d'Antoine Francisque (1600), transcrit pour piano par Henri Quittard*, Paris : L. Marcel Fortin & Cie., 1906.

RENAULT (Michel) et VACCARO (Jean-Michel), *Œuvres de Jean-Paul Paladin*, Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1986.

4. THÈSES

GRIFFITHS (John), *The vihuela fantasia - A comparative study of forms and styles*, thèse de doctorat, Monash University, 1983.

HULTBERG (Warren Earle), *Sancta Maria's "Libro llamado Arte de Tañer Fantasia" : a Critical Evaluation*, thèse de doctorat, University of South California, 1964.

JENSEN (Richard d'Arcambal), *The lute ricercar in Italy, 1507-1517*, thèse de doctorat, University of California, 1988.

JUDD (Robert), *The use of notational formats at the keyboard : A study of printed sources of keyboard music in Spain and Italy c. 1500-1700*, thèse de doctorat, University of Oxford, 1989.

MEADORS (James), *Italian lute fantasias and ricercars printed in the second half of the sixteenth century*, thèse de doctorat, Harvard University, 1984.

MINAMINO (Hiroyuki), *Sixteenth-Century Lute Treatises with Emphasis on Process and Techniques of Intabulation*, thèse de doctorat, University of Chicago, 1988.

MURPHY (Richard), *Fantasia and ricercare in the sixteenth century*, thèse de doctorat, Yale University, 1954.

SLIM (Harry Colin), *The Keyboard ricercar and fantasia in Italy c. 1500-1550 : with reference to parallel forms in European lute music of the same period*, thèse de doctorat, Harvard University, 1960.

ROIG-FRANCOLÍ (Miguel), *Compositional theory and practice in mid sixteenth-century Spanish instrumental music : the "Arte de Tañer Fantasia" by Tomás de Santa María and the music of Antonio de Cabezón*, thèse de doctorat, Indiana University, 1990.

WARD (John), *The Vihuela de mano and its music (1536-1576)*, thèse de doctorat, New York University, 1953.

WILLITS (William), *Borrowing in the Music and Culture of the Vihuela : A Case Study on the Intabulation*, thèse de master, University of Cincinnati, 2014.

5. OUVRAGES MODERNES

ABDY WILLIAMS (Charles Francis), *The Story of Notation*, Londres : Walter Scott Publishing Co. ; New York : Charles Scribner's Sons, 1903.

APEL (Willi), *The notation of polyphonic music 900 - 1600*, 4e édition, Cambridge : The Mediævel Academy of America, 1949.

APEL (Willi), *La notation de la musique polyphonique 900 - 1600*, 1re édition (Cambridge : Harvard University, 1941) traduite de l'anglais par Jean-Philippe Navarre, Sprimont : Mardaga, 1998.

CAFFI (Francesco), *Storia della musica sacra*, vol. I, Venise : Antonelli, 1854-55.

CANGUILHEM (Philippe), *Fronimo de Vicenzo Galilei*, texte remanié de thèse doctorale, collection « Épitome musical » du Centre d'études supérieures de la Renaissance, Paris : Minerve, 2001.

GASSER (Luis), *Luis Milán on sixteenth century performance practice*, Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 1996.

GEVAERT (François-Auguste), *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité*, Gand : Annoot Braeckman, 1875.

JACOBS (Charles), *Tempo Notation in Renaissance Spain*, New York : Institute of Mediaeval Music, 1964.

JAMBOU (Louis), *Les origines du tiento, collection de la Maison des pays ibériques*, n° 10, Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1982.

JUDD (Christle Collins), *Reading Renaissance Music Theory : hearing with the eyes*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000.

KÖRTE (Oswald), *Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Lautentabulatur*, Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1901.

OWENS (Jessie Ann), *Composers at Work : The craft of Musical Composition 1450-1600*, New York : Oxford University Press, 1997.

SCHUBERT (Peter), *Modal counterpoint, Renaissance style*, New York : Oxford University Press, 2008.

SMITH (Anne), *The Performance of 16th Century Music : Learning from the Theorists*, New York : Oxford University Press, 2001.

SORIANO FUERTES (Mariano), *Historia de la música española desde la venida de los Fenicos hasta el año de 1850*, Madrid : Martin y Salazar, 1855-1859.

VACCARO (Jean-Michel), *La musique de luth en France au XVIe siècle*, Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1981.

VACCARO (Jean-Michel), *Le luth et sa musique II, colloque international réalisé à Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, 1980, études réunies et présentées par Jean-Michel Vaccaro*, Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1984.

WALKER (Paul), *Theories of Fugue from the Age of Josquin to the Age of Bach*, Rochester : University of Rochester Press, 2000.

WALKER (Paul), *Fugue in the Sixteenth Century*, New York : Oxford University Press, 2021.

WASIELEWSKI (Wilhelm Joseph von), *Geschichte der Instrumentalmusik im XVI Jahrhundert*, Berlin : Verlagsbuchhandlung I. Guttentag, 1878.

WOLF (Johannes), *Handbuch der Notationskunde*, Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1913 (t. 1), 1919 (t. 2).

6. ARTICLES

AIZPURÚA (Pedro), « Fray Tomás de Santa María y su "Arte de tañer fantasia" (c.1515-1570) », dans : *Boletin de la Real Academia de Belas Artes de la Purisima Concepción de Valladolid*, n° 28, 1993, p. 267-282.

AIZPURÚA (Pedro), « Felipe II y la música », dans : *Boletin de la Real Academia de Belas Artes de la Purisima Concepción de Valladolid*, n° 33, 1998, p. 67-74.

APEL (Willi), « Early Spanish music for lute and keyboard instruments », dans : *Musical Quarterly*, n° 20/3, 1934, p. 289-301.

APEL (Willi), « The early development of the organ ricercar », dans : *Musica Disciplina*, n° 3, 1949, p. 139-150.

BAL Y GAY (Jesús), « Fuenllana and the trascription of spanish lute music », dans : *Acta Musicologica*, n° 11, 1939, p. 16-27.

BEICHE (Michael), « Fuga/Fuge », dans : *Terminilogie der musikalichen Komposition*, t. 2, éd. Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart : Franz Steiner, 1996, p. 103-144.

BEICHE (Michael), « Imitatio/Nachahmung », dans : *Terminilogie der musikalichen Komposition*, t. 2, éd. Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart : Franz Steiner, 1996, p. 145-164.

BEJARANO PELLICER (Clara), « Juventud y formación de los ministriles de Sevilla entre los siglos XVI y XVII », dans: *Revista de Musicologia*, n° 36/1-2, 2013, p. 57-91.

BLANQUET (Maria Antonia), « La capilla musical de Felipe II en 1562 », dans : *Nassare - Revista Aragonesa de Musicologia*, n° 4/1-2, 1988, p. 271-280.

BRENET (Michel), « Notes sur l'histoire du luth en France », dans : *Rivista musicale italiana*, t. 5, fasc. 4, 1898 et t. 6, fasc. 1, 1899.

BUTLER (Gregory), « The Fantasia as Musical Image », dans : *The Musical Quarterly*, n° 60/4, 1974, p. 602-615.

DART (Thurston), « Tablature (Fr. tablature; Ger. Tabulatur; It. intavolatura) », revisé par John Morehen and Richard Rastall, dans : *Grove Music Online*, 2001 (consulté en 2019), p. 1-19.

ESPINOSA (Dawn Astrid), « Juan Bermudo "On Playing the Vihuela" ("De tañer vihuela") from Declaración de instrumentos musicales (Osuna, 1555) », dans : *Journal of the Luth Society of America*, n° 28-29, 1995-1996, p. i-139.

FIELD (Christopher), « Fantasia (It., Sp., Ger., Eng.; Eng., Fr., Ger. Fantasie; Fr., Ger. Phantasie; Fr. fantaisie, fantasye, phantaisie; Eng., Ger. Phantasia; Ger. Fantasey; Eng. Fancie, fancy, fansye, fantasy, fantazia, fantazie, fantazy, phansie, phantasy, phantazia) », dans : *Grove Music Online*, 2001 (consulté en 2019), p. 1-34.

FIORENTINO (Giuseppe), « Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado : el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento », dans : *Francisco de Salinas - Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, éd. Amaya García Pérez et Paloma Otaola Gonzáles, Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, p. 147-160.

FIORENTINO (Giuseppe), « Oral traditions and unwritten music from the time of the catholic monarchs », dans : *A companion to music in the time of Ferdinand and Isabel*, éd. Tess Knighton, Leiden et Boston : Brill, 2016, p. 504-548.

FIORENTINO (Giuseppe), « El léxico del contrapunto (1410-1613) », dans : *Musique et lexique à la Renaissance - Une approche de la musique ancienne par ses mots*, éd. Cristina Diego Pacheco et Amaya García Pérez, Travaux du Centre d'études supérieures de la Renaissance, Paris : Classiques Garnier, 2022, p. 135-165.

FREIS (Wolfgang), « Perfecting the perfect instrument : Fray Juan Bermudo on the tuning and temperament of the vihuela de mano », dans : *Early music*, n° 23/3, 1995, p. 421-436.

GONZÁLES MARIN (Luis Antonio) et GONZÁLES URIOL (José Luis), « Práctica de Tañedores, entre los siglos XVI y XXI », dans : *Anuario Musical*, n°69, 2014, p.°295-322.

GRIFFITHS (John), « The vihuela book "El Parnaso" by Esteban Daza, an introductory study », dans : *Studies in Music*, n° 10, Perth : University of Western Australia, 1976, p. 37-51.

GRIFFITHS (John), « La evolución de la fantasía en el repertorio vihuelístico », dans : *España en la Música del Occidente*, vol. 1, éd. Emilio Casares, José Lopez-Calo et Ismael Fernandez de la Cuesta, Madrid : Instituto Nacional de las Artes Escenicas y de la Música, 1987, p. 315-322.

GRIFFITHS (John), « On Playing the Fantasia », dans : *Early Music New Zealand*, n° 3/1, 1987, p. 3-17.

GRIFFITHS (John), « La música renacentista para instrumentos solistas y el gusto musical español », dans : *Nassare - Revista Aragonesa de Musicologia*, n° 4/1-2, 1988, p. 59-78.

GRIFFITHS (John), « At Court and at Home with the Vihuela de mano : Current Perspectives on the Instrument, its Music and its World », dans : *Journal of the Luth Society of America*, n° 22, 1989, p. 1-27.

GRIFFITHS (John), « Mudarra's Harp Fantasia : History and Analysis », dans : *Australian Guitar Journal*, n° 1, 1989, p. 19-25.

GRIFFITHS (John), « Une fantaisie de la Renaissance : an Introduction », dans : *Journal of the Luth Society of America*, n° 23, 1990, p. 1-6.

GRIFFITHS (John), « The printing of instrumental music in sixteenth-century Spain », dans : *Revista de Musicologia*, n° 16, 1993, p. 17-29.

GRIFFITHS (John), « Esteban Daza : a gentleman musician in Renaissance Spain », dans : *Early music*, n° 23/3, 1995, p. 437-449.

GRIFFITHS (John), « The confluence of two traditions : vocal and instrumental elements in 16th-century solo instrumental music », dans : *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance*, éd. Jean-Michel Vaccaro, Paris : CNRS, 1995, p. 639-656.

GRIFFITHS (John), « Veinte años con una vihuela en las manos », dans : *La guitarra en la historia*, vol. 6, éd. Eusébio Rioja, Córdoba : Ediciones de la Posada, 1995, p. 70-88.

GRIFFITHS (John), « The vihuela : performance practice, style and context », dans : *Lute, guitar and vihuela : Historical performance and modern interpretation*, éd. Victor Coelho, Cambridge : Cambridge University Press, 1997, p. 158-179.

GRIFFITHS (John) et SMITH (Hopkinson), « Narváez, Luys de », dans : *Grove Music Online*, 2001 (consulté en 2019), p. 1-2.

GRIFFITHS (John), « The lute and the polyphonist », dans : *Studi Musicali*, n° 31, 2002, p. 89-108.

GRIFFITHS (John), « The Transmission of Secular Polyphony in Renaissance Spain : Esteban Daza and Rodrigo de Ceballos », dans : *Encomium Musicae : Essays in Honor of Robert J. Snow*, éd. David Crawford, Hillsdale : Pendragon Press, 2002, p. 321-340.

GRIFFITHS (John), « Improvisation and composition in the vihuela songs of Luis Milán and Alonso Mudarra », dans : *Gesang sur Laute - Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik*, n° 2, éd. Nicole Schwindt, Kassel, Bärenreiter, 2003, p. 111-131.

GRIFFITHS (John), « La vihuela en la época de Felipe II », dans : *Políticas y Prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, éd. John Griffths et Javier Suárez-Pajares, Madrid : Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004, p. 415-448.

GRIFFITHS (John), « L'essor et le déclin de la vihuela », dans : *Aux origines de la guitare : la vihuela de mano*, éd. Joël Dugot, Paris : Musée de la Musique, 2004, p. 8-15.

GRIFFITHS (John), « The two Renaissances of the Vihuela », dans : *Goldberg*, n° 30, 2005, p. 34-43.

GRIFFITHS (John), « Printing the art of Orpheus : Vihuela Tablatures in Sixteeth-Century Spain », dans : *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, éd. Iain Fenlon et Tess Knighton, Kassel : Reichenberger, 2006, p. 181-214.

GRIFFITHS (John), « Venegas, Cabezón y la musica para tecla, arpa y vihuela », dans : *Cinco siglos de música de tecla española*, éd. par Luisa Morales, Garrucha : Asociación Cultural Leal, 2007, p. 153-167.

GRIFFITHS (John), « Esteban Daza : el enigma desvelado de un vihuelista español », dans : *Hispanica Lyra*, n° 5, 2007, p. 8-15.

GRIFFITHS (John), « Luis Milán 1490/1510 - después de 1559 », dans : Revista de la Fundación Juan *March*, n° 386, 2009, p. 2-7.

GRIFFITHS (John), « Hidalgo, merchant, poet, priest : the vihuela in the urban soundscape », dans : *Early Music*, n° 37/3, 2009, p. 355-365.

GRIFFITHS (John), « La producción de libros de cifra musical en España durante el siglo XVI », dans : *Hispanica Lyra*, n° 12, 2010, p. 10-27.

GRIFFITHS (John), « Las vihuelas en la época de Isabel la Católica », dans : *Cuadernos de música iberoamericana*, n° 20, 2010, p. 7-36.

GRIFFITHS (John), « Juan Bermudo, Self-instruction, and the Amateur Instrumentalist », dans : *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, éd. Russell Murray Jr., Susan Weiss et Cynthia Cyrus, Bloomington : Indiana University Press, 2010, p. 126-137.

GRIFFITHS (John), « Spinacino's twelve-tone experiment », dans : *Journal of the Lute Society of America*, n° 44, 2011, p. 47-76.

GRIFFITHS (John), « The changing sound of the vihuela », dans : *A Musicological Gift : Libro Homenaje for Jane Morlet Hardie*, éd. Kathleen Nelson et Maricármen Gómez, Lions Bay : The Institute of Mediaevel Music, 2013, p. 123-146.

GRIFFITHS (John), « Catorce hijos y una sola vihuela: la familia Daza de Valladolid », dans : *Cuadernos de música iberoamericana*, n° 25-26, 2013, p. 161-175.

GRIFFITHS (John), « Architecture and Rhetoric in Music of the Age of Victoria », dans : *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies* », éd. Javier Suárez-Pajares et Manuel de Sol, coll. Música Hispana Textos. Estudios, n° 18, Madrid : Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2013.

GRIFFITHS (John), « ¿Fantasía o Realidad? La vihuela en las Obras de Cabezón », dans : *Anuario Musical*, n° 69, Madrid : CSIC, 2014, p. 193-214.

GRIFFITHS (John), « Turning the tables : reassessing tablature », Communication présentée à la conférence annuelle de la Musicological Society of Australia le 9 décembre 2021.

HAAR (James), « Zarlino's Definition of Fugue and Imitation », dans : *Journal of the American Musicological Society*, n° 24/2, 1971, p. 226-254.

HEARTZ (Daniel), « Les styles instrumentaux de la Renaissance », dans : *La musique instrumentale de la Renaissance*, éd. Jean Jacquot, Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1955, p. 76.

HORSLEY (Imogene), « Improvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music », dans : *Journal of the American Musicological Society*, n° 4/1, 1951, p. 3-19.

HOWELL (Almonte), « Paired Imitation in 16th-Century Spanish Keyboard Music », dans : *The Musical Quarterly*, n° 53/3, 1967, p. 377-396.

HOWELL (Almonte) et ROIG-FRANCOLÍ (Miguel), « Santa María, Tomás de [Sancta Maria, Tomas de] », dans : *Grove Music Online*, 2001 (mis à jour en 2013, consulté en 2019), p. 1-4.

HULTBERG (Warren) et GRIFFITHS (John), « Santa Maria and the Printing of Instrumental Music in Sixteeth-Century Spain », dans : *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*, éd. Maria Fernanda Rodrigues, Manuel Morais et Rui Nery, Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 346-360.

JAMBOU (Louis), « Las formas instrumentales en el siglo XVI », dans : *España en la música de Occidente : actas del Congreso internacional celebrado en Salamanca, 29/10 - 05/11/1985*, éd. Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo, Madrid : Instituto nacional de las artes escénicas y de la música, 1987, vol. 1, p. 293-308.

JAMBOU (Louis), « Venegas de Henestrosa, Luis », dans : *Grove Music Online*, 2001 (consulté en 2019), p. 1-2.

JAMBOU (Louis), « La temporalisation verbale dans les traités musicaux : l'exemple de Bermudo (1555) et de Sancta Maria (1565) » dans : *De la lexicologie à la théorie et à la pratique musicales : actes du colloque tenu à la Sorbonne le 16 juin 2001*, éd. Louis Jambou, Paris : Éditions hispaniques, 2002, p. 11-22.

KASTNER (Macario Santiago), « La teoria de Tomás de Santa María comparada con la pratica de algunos de sus contemporaneos », dans : *Nassare - Revista Aragonesa de Musicologia*, n° 3/1, p. 113-127.

KNIGHTON (Tess), « La música en la capilla del príncipe Felipe (1543-1556) : modelos y contextos », dans : *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, éd. Luis Robledo Estaire, Tess Knighton, Cristina Bordas Ibáñez et Juan José Carreras, Madrid : Fundación Caja Madrid, 2000.

KNIGHTON (Tess), « Instruments, Instrumental Music and Instrumentalists : Tradition and Transitions », dans : *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, éd. Tess Knighton, Boston et Leiden : Brill, 2017, p. 97-144.

KNISPEL (Claudia), « Welche "Verwandten" hat die Vihuela : die Tabulaturen von Luys Venegas de Henestrosa und Antonio de Cabezón für Tasteninstrumente, Harfe und Vihuela », dans : *Concerto*, n° 11, Köln, 1994, p. 23-25.

KREITNER (Kenneth), « Minstrels in Spanish Churches, 1400-1600 », dans : *Early music*, n° 20/4, 1992, p. 532-546.

KREITNER (Kenneth), « The Repertory of the Spanish Cathedral Bands », dans : *Early music*, n° 37/2, 2009, p. 267-286.

MINAMINO (Hiroyuki), « The Spanish plucked Viola in Renaissance Italy », dans : *Early music*, n° 32/2, 2004, p. 177-193.

NELSON (Bernadette), « Bermudo's Masters and models of excellence for keyboard players in sixteeth-century Spain », dans : *Revista de Musicologia*, n° 39/1, 2016, p. 77-115.

OTAOLA (Paloma), « La división del tono en la vihuela según Bermudo », dans : *Nassare - Revista Aragonesa de Musicologia*, n° 13/1-2, 1997, p. 147-162.

PUJOL (Emilio), « Les ressources instrumentales et leur rôle dans la musique pour vihuela et pour guitare au XVIe siècle et au XVIIe », dans : *La musique instrumentale de la Renaissance*, éd. Jean Jacquot, Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1955, p. 205-215.

REY (Juan José), « El vihuelista Luis de Guzmán », dans : *Revista de Musicologia*, n° 4/1, 1981, p. 129-132.

RIPIN (Edwin), BARNES (John), HUBER (Alfons), KENYON DE PASCUAL (Beryl) et KERNFELD (Barry), « Clavichord (Fr. clavicorde, manicorde, manicordion; Ger. Clavichord, Klavichord; It. clavicordio, clavicordo, manicordo, monacordo, monocordo, sordino; Lat. clavicordium; Port. clavicórdio; Sp. clavicordio, manicordio, manucordio, monacordio) », dans : *Grove Music Online*, 2001 (consulté en 2019), p. 1-28.

ROA Alonso (Samuel), « Tecla, arpa y vihuela: aspectos de la cultura material en la época de Cabezón », dans : *Revista de Musicologia*, n° 34/2, 2011, p. 109-132.

ROBLEDO (Luis), « Sobre la capilla real de Felipe II », dans : *Nassare - Revista Aragonesa de Musicologia*, n° 4/1-2, 1988, p. 245-248.

ROIG-FRANCOLÍ (Miguel), « Bass Emancipation in Sixteenth-Century Spanish Instrumental Music : the Arte de tañer fantasia de Tomás de Santa María », dans : *Indiana Theory Review*, n° 9, 1988, p. 77-97.

ROIG-FRANCOLÍ (Miguel), « En torno a la figura y la obra de Tomás de Santa María : Aclaraciones, evaluaciones y relación con la música de Cabezón », dans : *Revista de Musicologia*, n° 15/1, 1992, p. 55-85.

ROIG-FRANCOLÍ (Miguel), « Modal paradigms in mid sixteeth century Spanish instrumental compositions : Theory and Practice in Antonio de Cabezón and Tomás de Santa María », dans : *Journal of Music Theory*, n° 38/2, 1994, p. 247-289.

ROIG-FRANCOLÍ (Miguel), « Playing in consonances : a Spanish Renaissance technique of chordal improvisation », dans : *Early music*, n° 23/3, 1995, p. 93-102.

ROIG-FRANCOLÍ (Miguel), « Procesos compositivos y estructura musical : teoría y práctica en Antonio de Cabezón y Tomás de Santa María », dans : *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid : Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004, p. 393-414.

RUBIO (Samuel), « La Consonancia (acordes) en la "Arte de Tañer Fantasia" de fray Tomás de Santa María », dans : *Revista de Musicologia*, n° 4/1, 1981, p. 5-40.

RUIZ-JIMÉNEZ (Juan), « Luis de Narváez and Music Publishing in Sixteenth-Century Spain », dans : *Journal of the Lute Society of America*, n° 26 et 27, 1993 et 1994, p. 1-15.

RUIZ-JIMÉNEZ (Juan), « Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa », dans : *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, éd. John Griffiths et Javier Suárez-Pajares, Madrid : Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004, p. 199-242.

SAMPEDRO (Marcos), « Estudio y recreación de una intabulación glosada para vihuela según la práctica dela siglo XVI », dans : *Nassare - Revista Aragonesa de Musicologia*, n° 33, 2017, p. 15-40.

SCHUBERT (Peter), « Hidden Forms in Palestrina's First Book of Four-Voice Motets », dans : *Journal of the American Musicological Society*, n° 60/3, 2007, p. 483-556.

SOURIS (André), « Tablature et syntaxe », dans : *Le luth et sa musique, Colloques internationaux du Centre national de recherche scientifique, Neuilly-sur-Seine, 1957, Études réunies et présentées par Jean Jacquot*, 2e éd., Paris : Centre National de la recherche scientifique, 1980.

STRUNK (Oliver), « Guglielmo Gonzaga and Palestrina's Missa Dominicalis », dans : *The Musical Quarterly*, n° 33/2, 1947, p. 228-239.

VACCARO (Jean-Michel), « À propos de deux éditions critiques de l'œuvre de Francesco da Milano : Méthodologie de la transcription des tablatures de luth et interprétation métrique de la musique du milieu du XVIe siècle », dans : *Revue de Musicologie*, n° 58/2, 1972, p. 176-189.

VACCARO (Jean-Michel), « Le concert des voix et des instruments à la Renaissance, bilan et perspectives », dans : *Actes du XXXIVe colloque international d'études humanistes, Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, 1-11 juillet 1991, études réunies et présentées par Jean-Michel Vaccaro*, Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1995, p. 697-702.

VILLALBA (Luis), « Santa María (Tomás) », dans : *Enciclopedia universal ilustrada Europeo-Americana*, t. LIV, Madrid : Espasa - Calpe, 1927.

WARD (John), « The use of borrowed material in sixteenth century instrumental music », dans : *Journal of the American Musicological Society*, n° 5/2, 1952, p. 88-98.

WARD (John), « The Editorial Methods of Venegas de Henestrosa », dans : *Musica Disciplina*, n° 6, 1952, p. 105-113.

WARD (John), « Le problème des hauteurs dans la musique pour luth et vihuela au XVIe siècle », dans : *Le luth et sa musique*, éd. Jean Jacquot, Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1958, p. 171-178.

WARD (John), « Parody technique in sixteenth-century instrumental music », dans : *The Commonwealth of Music*, éd. Gustave Reese et Rose Brandel, New York : The Free Press, 1965, p. 208-228.

WARD (John), « Changing the instrument for the music », dans : *Journal of the Lute Society of America*, n° 15, 1982, p. 27-39.

ZALDÍVAR GRACIA (Álvaro), « La teoría musical en tiempos de Cabezón, su presencia en la música práctica del organista burgalés : efectos y afectos modales », dans : *Revista de Musicologia*, n° 34/2, 2011, p. 133-156.

Liste des exemples

I. Notation musicale

Exemple I.1 : *Rapport des signes aux notes sur la tablature à lettres – luth en sol.* 30

Exemple I.2 : *Rapport des signes aux notes sur la tablature à chiffres – luth en sol.* 31

Exemple I.3 : *Recercare (Francesco Spinacino, 1507)* [n° 7] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 9*, dans : *Intabulatura de Lauto*, liv. 1, fol. 43r. 36

Exemple I.4 : *Fantasia (Jean-Paul Paladin, 1560)* [n° 3] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 8*, dans : *Livre de tablature de luth* (...), fol. 1r. 37

Exemple I.5 : *Fantasia (Jean-Paul Paladin, n. d.)* [n° 2] – *Proposition de transcription en portées musicales*, *mesures 84 à 94*, dans : *Tabulature de lutz* (...), fol. 12. 38

Exemple I.6 : *Fantasia (Jean-Paul Paladin, 1560)* [n° 3] – *Proposition de transcription en portées musicales*, *mesures 31 à 45*, dans : *Livre de tablature de luth* (...), fol. Ar. 39

Exemple I.7 : *Segundo Kyrie de Nuestra Señora (Antonio de Cabeçón, 1578) – Proposition de transcription en portées musicales et en tablature de luth, mesures 1 à 6*, dans : *Obras de musica* (...), fol. 5v. 58

Exemple I.8 : *Fantasia sobre Re mi fa sol mi re (Diego Pisador, 1552)* [n° 11] – *Proposition de transcription en portées musicales*, *mesures 1 à 5*, dans : *Libro de musica de vihuela*, liv. 3, fol. 21v. 64

II. Techniques de mise en tablature de luth et vihuela en usage au XVIe siècle

Exemple II.1 : *Tant que vivray (Claudin de Sermisy, 1547) – Proposition de transcription en portées musicales*, *mesures 1 à 4*, dans : *Carminum* (...), liv. 1, fol. Diii et Gii. 78

III. Procédés de composition

Exemple III.1 : *Clausula sostenida, chap. XXIIII, ex. 12 et 13 (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 1, fol. 62v. 111

Exemple III.2 : *Clausula remissa e clausula sostenida, chap. XXIIII, ex. 17 (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 1, fol. 63v. 112

Exemple III.3 : *Types de cadence, chap. XXVI, ex. 1a, 1b, 2b et 3a (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 1, fol. 75r. 113

Exemple III.4 : *Clausula corta et clausula larga, chap. XXIIII, ex. 21a et 21e (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 1, fol. 64r. 114

Exemple III.5 : *Del entrar las vozes en el primer lugar de la clausula. Contrabaxo unisonando dos puntos, clausula con septima, chap. XLII, ex. 6 (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de* vihuela, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 95r. 116

Exemple III.6 : *Del modo de entrar las vozes en la clausula. Tenor baxando tercera de salto, clausula con quinta, chap. XLII, ex. 1b (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 92v. 117

Exemple III.7 : *Agnus dei de la messe Ave Maris Stella (Josquin des Prés, 1505) – Transcription en portées musicales, mesures 1 à 10*, dans : *Missarum* (...), liv. 2., superius fol. 3v, altus fol. 3v. 123

Exemple III.8 : *Christe de la messe Una Musque de Buscaya (Josquin des Prés, 1505) – Transcription en portées musicales, mesures 1 à 6*, dans : *Missarum* (...), liv. 2., superius fol. 12v, tenor fol. 7v. 123

Exemple III.9 : *Fuga que se haze quinta arriba de la voz baxa, chap. XXXIII, ex. 6a (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 66v. 128

Exemple III.10 : *Fuga que se haze quarta abaxo de la voz alta, chap. XXXIII, ex. 6b (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 66v. 129

Exemple III.11 : *Fuga en quarta, començando primero con la voz alta, chap. XXXIII, ex. 1*a *(Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 64v. 130

Exemple III.12 : *Fuga que se haze quinta abaxo de la voz alta, chap. XXXIII, ex. 7a (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 67r. 131

Exemple III.13 : *Del modo de tañer los passos sueltos, chap. XXXVI, extrait ex. 1a (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 79v. 133

Exemple III.14 : *Adieu mes amours (Josquin des Prés, env. 1500) – Transcription en portées musicales, mesures 1 à 10*, dans : ms. de Wolffheim, fol. 84v-85r. 134

Exemple III.15 : *Fuga a tres vozes, chap. XXXIII, ex. 10 (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 68r. 136

Exemple III.16 : *second Agnus Dei de la messe Hercules Dux Ferrariae (Josquin des Prés, 1505) – Transcription en portées musicales, mesures 1 à 12*, dans : *Missarum* (...), liv. 2, superius fol. 6r, altus fol. 7r, bassus éd. 1515 fol. 6r. 137

Exemple III.17 : *Fantasia (Francesco da Milano, 1546)* [n° 28] – *Proposition de transcription en portées musicales*, *mesures 71 à 81*, dans : *Intabolatura di lauto* (...), fol. 34v. 138

Exemple III.18 *: Duo que se haze sin fuga, chap. XXXIII, ex. 12b (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 69r. 138

Exemple III.19 : *Benedictus de la messe Hercules Dux Ferrariae (Josquin des Prés, 1505) – Transcription en portées musicales, mesures 1 à 8*, dans : *Missarum* (...), liv. 2, altus fol. 6v, tenor fol. 3v. 139

Exemple III.20 : *De las diez maneras differentes de subir y baxar arreo a consonancias* – t*ercera manera por las compuestas, chap. XI, ex. 3a et 3b (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 21v. 140

Exemple III.21 : *De las cinco maneras differentes de subir y baxar, que ay en las tricompuestas – quarta y quinta maneras, chap. XII, ex. 4a et 5a (Thomas de Sancta Maria, 1565)*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 25r. 141

Exemple III.22 : *Fantasia (Francesco da Milano, 1546)* [n° 28] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 91 à 105*, dans: *Intabolatura di lauto* (...), fol. 34v. 142

Exemple III.23 : *Del tañer a tres vozes, quando se tañen minimas a dezenas, chap. XXXIV, ex. 13a (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 71v. 143

Exemple III.24 : *Del tañer a tres vozes, quando se tañen seminimas a dezenas, chap. XXXIV, ex. 14 (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 71v. 143

Exemple III.25 : *Del tañer a tres vozes, quando se tañen minimas a sextas, chap. XXXIV, ex. 11a (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 71r. 144

Exemple III.26 : *Favordon del primero tono, chap. XVI, ex. 1a et 1b (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 43r. 144

Exemple III.27 : *Christe eleison de la messe Ave Maris Stella (Josquin des Prés, 1505) – Transcription en portées musicales, mesures 1 à 11*, dans : *Missarum* (...), liv. 2, superius fol. 1v, altus fol. 1v, tenor fol. 1v, bassus ed. 1515 fol. 1v. 147

Exemple III.28 : *Qui tollis peccata mundi de la messe Una Musque de Buscaya (Josquin des Prés, 1505) – Transcription en portées musicales, mesures 1 à 12*, dans : *Missarum* (...), liv. 2, superius fol. 13r, altus fol. 14r, tenor fol. 8r, bassus ed. 1515 fol. 12r. 149

Exemple III.29 : *Del modo de proceder en la fantasia que se tañe a concierto, chap. LI, ex. 1a (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 120v. 151

Exemple III.30 : *Del modo de proceder en la fantasia que se tañe a concierto, chap. LI, ex. 1b (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 121r. 154

IV. L'*Arte de tañer Fantasia* confronté au répertoire de la vihuela

Exemple IV.1 : *Del modo de asir un duo con otro sin clausula, primera manera, vozes travadas unas con otras, chap. XXXVIII, ex. 1 (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 82v. 162

Exemple IV.2 : *Fantasia del quarto tono (Luys de Narvaez, 1538)* [n° 10] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 17 à 28*, dans : *Los seys libros del Delphin* (...), liv. 2, fol. 27v. 163

Exemple IV.3 : *Fantasia sobre un passo forçado ut re mi fa sol la (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 34] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 12*, dans : *Orphenica lyra*, liv. 5, fol. 105r. 163

Exemple IV.4 : *Del modo de asir un duo con otro sin clausula, primera manera, vozes travadas unas con otras, chap. XXXVIII, ex. 3 (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 83r. 164

Exemple IV.5 : *Fantasia del setimo Tono sobre ut re mi fa mi (Luys de Narvaez, 1538)* [n° 7] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 19*, dans : *Los seys libros del Delphin* (...), liv. 1, fol. 17r. 166

Exemple IV.6 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 7] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 153 à 167*, dans : *Orphenica lyra*, liv. 2, fol. 18r. 166

Exemple IV.7 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 29] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 15*, dans : *Orphenica lyra*, liv. 4, fol. 102r. 167

Exemple IV.8 : *Del modo de asir un duo con otro sin clausula, otra manera, las vozes no van travadas unas con otras, chap. XXXVIII, ex. 2 (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 83r. 168

Exemple IV.9 : *Fantasia facil (Alonso Mudarra, 1546)* [n° 6] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 38 à 52*, dans : *Tres libros de musica en cifras* (...), liv. 1, fol. 6v. 169

Exemple IV.10 : *Fantasia del quinto tono (Luys de Narvaez, 1538)* [n° 11] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 94 à 110*, dans : *Los seys libros del Delphin* (...), liv. 2, fol. 30v. 169

Exemple IV.11 : *Del modo de asir un duo con otro sin clausula, se haze acabando del todo el duo que començare el passo, antes que entre la voz del otro duo que remedare el mesmo passo, chap. XXXVIII, ex. 5a (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 84r. 170

Exemple IV.12 : *Fantasia del quinto tono (Luys de Narvaez, 1538)* [n° 11] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 75 à 88*, dans : *Los seys libros del Delphin* (...), liv. 2, fol. 30r. 170

Exemple IV.13 : *Del modo de asir un duo con otro sin clausula, va travado un duo con otro, chap. XXXVIII, ex. 5b (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 84r. 171

Exemple IV.14 : *Fantasia (Alonso Mudarra, 1546)* [n° 24] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 16*, dans : *Tres libros de musica en cifras* (...), liv. 2, fol. 20v. 171

Exemple IV.15 : *Fantasia* [que] *va sobre fa, mi, fa re ut, sol, fa, sol, mi, re (Alonso Mudarra, 1546)* [n° 27] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 28 à 36*, dans : *Tres libros de musica en cifras* (...), liv. 2, fol. 27r-27v. 172

Exemple IV.16 : *Fantasia del primero grado. Primero tono (Enrriquez de Valderrabano, 1547)* [n° 18] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 82 à 95*, dans : *Silva de sirenas*, liv. 5, fol. 73r-73v. 172

Exemple IV.17 : *Del modo de entrar las dos vozes altas medio compas antes de la clausula que se haze con las dos vozes baxas, tiple subiendo quinta de salto, clausula con septima, chap. XL, ex. 4d (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia*, liv. 2, fol. 87v. 174

Exemple IV.18 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 31] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 13*, dans : *Orphenica lyra*, liv. 4, fol. 103r. 175

Exemple IV 19 : *Del modo de entrar las dos vozes baxas medio compas antes de la clausula que se haze con las dos vozes altas, tenor subiendo quarta de salto, clausula con segunda, chap. XLI, ex. 2b (Thomas de Sancta Maria, 1565)* – *Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 90r. 176

Exemple IV.20 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 8] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 183 à 200*, dans : *Orphenica lyra*, liv. 2, fol. 23r. 177

Exemple IV.21 : *Del modo de entrar las dos vozes baxas en el segundo lugar de la clausula que se haze con las dos vozes altas, clausula sostenida, tenor hiriendo quarta, chap. XLIIII, ex. 1a (Thomas de Sancta Maria, 1565)* – *Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 102r. 178

Exemple IV.22 : *Fantasia del sexto tono (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 33] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 47 à 70*, dans : *Orphenica lyra*, liv. 4, fol. 104v-105r. 179

Exemple IV.23 : *Del modo de entrar las dos vozes baxas en el segundo lugar de la clausula que se haze con las dos vozes altas, tenor subiendo arreo, clausula con septima, chap. XLIIII, ex. 7b (Thomas de Sancta Maria, 1565)* – *Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 104r. 180

Exemple IV.24 : *Fantasia (Alonso Mudarra, 1546)* [n° 17] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 12*, dans : *Tres libros de musica en cifras* (...), liv. 2, fol. 6v-6r bis. 181

Exemple IV.25 : *Fantasia por el quinto tono (Esteban Daça, 1576)* [n° 5] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 12*, dans : *El Parnasso*, liv. 1, fol. 7r-7v. 181

Exemple IV.26 : *Del modo de entrar las dos vozes baxas en el segundo lugar de la clausula que se haze con las dos vozes altas, contrabaxo baxando quinta de salto, clausula sostenida con segunda, chap. XLIIII, ex. 12b (Thomas de Sancta Maria, 1565)* – *Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 106r. 182

Exemple IV.27 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 18] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 62 à 80*, dans : *Orphenica lyra*, liv. 2, fol. 47r. 184

Exemple IV.28 : *Del modo de entrar las dos vozes altas en el segundo lugar de la clausula que se haze con las dos vozes baxas, tiple subiendo arreo, clausula con segunda, chap. XLV, ex. 2a (Thomas de Sancta Maria, 1565)* – *Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 107v. 185

Exemple IV.29 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 12] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 63 à 76*, dans : *Orphenica lyra*, liv. 2, fol. 32r. 186

Exemple IV.30 : *Del modo de entrar las dos vozes altas en el segundo lugar de la clausula que se haze con las dos vozes baxas, tiple subiendo arreo, clausula con septima, chap. XLV, ex. 2d (Thomas de Sancta Maria, 1565)* – *Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 108r. 187

Exemple IV.31 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 12] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 30 à 41*, dans : *Orphenica lyra*, liv. 2, fol. 31v-32r. 187

Exemple IV.32 : *Del modo de entrar las dos vozes altas en el segundo lugar de la clausula que se haze con las dos vozes baxas, tiple subiendo tercera de salto, clausula remissa con septima, chap. XLV, ex. 3c (Thomas de Sancta Maria, 1565)* – *Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 108v. 188

Exemple IV.33 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 29] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 25 à 35*, dans : *Orphenica lyra*, liv. 4, fol. 102r. 189

Exemple IV.34 : *Del modo de entrar las dos vozes altas en el tercero lugar de la clausula que se haze con las dos vozes baxas, tiple subiendo segunda, clausula con quinta, chap. XLVI, ex. 5c (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 114v. 190

Exemple IV.35 : *Fantasia (Alonso Mudarra, 1546)* [n° 16] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 6*, dans : *Tres libros de musica en cifras* (...), liv. 2, fol. 5r. 191

Exemple IV.36 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 30] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 24 à 43*, dans : *Orphenica lyra*, liv. 4, fol. 102v. 192

Exemple IV.37 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 31] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 27 à 38*, dans : *Orphenica lyra*, liv. 4, fol. 103r. 193

Exemple IV.38 : *Del modo de entrar las dos vozes altas en el tercero lugar de la clausula que se haze con las dos vozes baxas, tiple unisonando, clausula con segunda, chap. XLVI, ex. 2a (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 113v. 194

Exemple IV.39 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 8] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 79 à 99*, dans : *Orphenica lyra*, liv. 2, fol. 22r-22v. 195

Exemple IV.40 : *Del modo de entrar las dos vozes altas en el tercero lugar de la clausula que se haze con las dos vozes baxas, tiple subiendo segunda, clausula con segunda, chap. XLVI, ex. 5a (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 114v. 196

Exemple IV.41 : *Fantasia remedada al chirie postrero de la misa de Josquin, de beata virgine (Enrriquez de Valderrabano, 1547)* [n° 19] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 105 à 118*, dans : *Silva de sirenas*, liv. 5, fol. 74r. 197

Exemple IV.42 : *Del modo de entrar las dos vozes altas en el tercero lugar de la clausula que se haze con las dos vozes baxas, tiple subiendo segunda, clausula con septima, chap. XLVI, ex. 5d (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 114v. 198

Exemple IV.43 : *Fantasia (Alonso Mudarra, 1546)* [n° 16] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 14 à 22*, dans : *Tres libros de musica en cifras* (...), liv. 2, fol. 5v. 199

Exemple IV.44 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 11] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 49 à 73*, dans : *Orphenica lyra*, liv. 2, fol. 29v. 200

Exemple IV.45 : *Del modo de entrar las dos vozes baxas en el tercero lugar de la clausula que se haze con las dos vozes altas, tenor subiendo segunda, clausula con septima, chap. XLVII, ex. 2b (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 116r. 201

Exemple IV.46 : *Fantasia del primer tono por ge sol re ut (Luys de Narvaez, 1538)* [n° 1] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 20 à 29*, dans : *Los seys libros del Delphin* (...), liv. 1, fol. 1r-1v. 202

Exemple IV.47 : *Del modo de asir un duo con otro despues de la clausula, contra alto entrando en unisono, clausula con segunda, chap. XLVIII, ex. 2 (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 117v. 203

Exemple IV.48 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 17] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 12*, dans : *Orphenica lyra*, liv. 2, fol. 44r. 205

Exemple IV.49 : *Fantasia (Alonso Mudarra, 1546)* [n° 19] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 11*, dans : *Tres libros de musica en cifras* (...), liv. 2, fol. 8r. 205

Exemple IV.50 : *Fantasia del primer tono (Diego Pisador, 1552)* [n° 8] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 18*, dans : *Tres libros de musica en cifras* (...), liv. 3, fol. 20r. 206

Exemple IV.51 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 21] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 17*, dans : *Orphenica lyra*, liv. 2, fol. 54r. 207

Exemple IV.52 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 9] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 93 à 108*, dans : *Orphenica lyra*, liv. 2, fol. 25r. 208

Exemple IV.53 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 26] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 81 à 96*, dans : *Orphenica lyra*, liv. 2, fol. 100r. 208

Exemple IV.54 : *Fantasia facil (Alonso Mudarra, 1546)* [n° 6] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 11*, dans : *Tres libros de musica en cifras* (...), liv. 1, fol. 6r. 209

Exemple IV.55 : *Fantasia del quinto Tono (Luys de Narvaez, 1538)* [n° 12] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 69 à 77*, dans : *Los seys libros del Delphin* (...), liv. 2, fol. 32v. 209

Exemple IV.56 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 33] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 31 à 47*, dans : *Orphenica lyra*, liv. 4, fol. 104v. 210

Exemple IV.57 : *Fantasia por el sexto tono (Esteban Daça, 1576)* [n° 6] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 21*, dans : *El Parnasso*, liv. 1, fol. 9r. 211

Exemple IV.58 : *Fantasia de passos largos para desenbolver las manos (Alonso Mudarra, 1546)* [n° 1] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 11*, dans : *Tres libros de musica en cifras* (...), liv. 1, fol. 1r. 211

Exemple IV.59 : *Fantasia del quinto Tono (Luys de Narvaez, 1538)* [n° 11] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 18*, dans : *Los seys libros del Delphin* (...), liv. 2, fol. 28v-29r. 212

Exemple IV.60 : *Del modo de entrar las vozes en acometimiento de clausula, chap. XLIX, ex. 2b (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 119r. 213

Exemple IV.61 : *Fantasia por el sexto tono (Esteban Daça, 1576)* [n° 6] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 40 à 53*, dans : *El Parnasso*, liv. 1, fol. 9v. 213

Exemple IV.62 : *Fantasia por el tercero tono (Esteban Daça, 1576)* [n° 3] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 20*, dans : *El Parnasso*, liv. 1, fol. 4r-4v. 214

Exemple IV.63 : *Del modo de entrar las vozes en clausula larga, chap. L, ex. 1b (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Proposition de transcription en tablature de vihuela*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 120r. 215

Exemple IV.64 : *Fantasia del quinto Tono (Luys de Narvaez, 1538)* [n° 12] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 17*, dans : *Los seys libros del Delphin* (...), liv. 2, fol. 31r-31v. 216

Annexe

Exemple ann.1 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 10] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 34 à 42*, dans : *Orphenica lyra*, liv. 2, fol. 27r. 257

Exemple ann.2 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 16] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 32 à 47*, dans : *Orphenica lyra*, liv. 2, fol. 41v. 257

Exemple ann.3 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 32] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 68 à 74*, dans : *Orphenica lyra*, liv. 4, fol. 104r. 258

Exemple ann.4 : *Fantasia sobre un passo forçado ut re mi fa sol la (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 34] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 34 à 42*, dans : *Orphenica lyra*, liv. 4, fol. 105r-105v. 258

Exemple ann.5 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 7] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 47 à 59*, dans : *Orphenica lyra*, liv. 2, fol. 17v. 259

Exemple ann.6 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 35] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 31 à 47*, dans : *Orphenica lyra*, liv. 4, fol. 106r. 265

Exemple ann.7 : *Fantasia por el septimo tono (Esteban Daça, 1576)* [n° 7] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 13*, dans : *El Parnasso*, liv. 1, fol. 10r-10v. 266

Exemple ann.8 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 21] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 111 à 129*, dans : *Orphenica lyra*, liv. 2, fol. 54v. 268

Exemple ann.9 : *Fantasia del quinto Tono (Luys de Narvaez, 1538)* [n° 12] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 69 à 77*, dans : *Los seys libros del Delphin* (...), liv. 2, fol. 32v. 271

Exemple ann.10 : *Fantasia por el septimo tono (Esteban Daça, 1576)* [n° 7] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 12 à 25*, dans : *El Parnasso*, liv. 1, fol. 10v. 272

Liste des illustrations

Introduction. *Así para Tecla como para Vihuela*

Illustration introd.1 : *Io cantarei d'amor (Cipriano de Rore, 1577)*, dans : *Tutti i madrigali* (...), fol. 5v. 4

Illustration introd.2 : *Da così dotta man (Giovanni da Palestrina, 1589)*, dans : *Ghirlanda* (...), p. 3-4. 5

I. Notation musicale

Illustration I.1 : *Tant que vivray (Claudin de Sermisy, 1529) – format Part books*, dans : *37 chansons musicales* (...), fol. 16v de chaque livret. 23

Illustration I.2 : *Tant que vivray (Claudin de Sermisy, 1535-36) – format Choirbook*, dans : *Chansons musicales* (...), fol. 12v-13r. 24

Illustration I.3 : *Delle varie sorti di Contrapunti (Gioseffo Zarlino, 1558) – format Pseudo-score*, dans : *Le Istitutioni harmoniche*, Venise, 1558, p. 252. 25

Illustration I.4 : *Tant que vivray (Claudin de Sermisy, 1530) – format Intavolatura*, dans : *25 chansons musicales*, fol. 57r-57v. 26

Illustration I.5 : *Ancor che co'l partire (Cipriano de Rore, 1577) – format Open score*, dans : *Tutti i madrigali* (...), fol. 8v-9r. 27

Illustration I.6 : *Branle double de Poitou (Antoine Francisque, 1600)*, dans : *Le Tresor d'Orphée*, fol. 24r. 31

Illustration I.7 : *Fantasia del quarto tono (Luys de Narvaez, 1538)* [n° 10], dans : *Los seys libros del Delphin* (...), fol. 27r. 32

Illustration I.8 : *Quatriesme Fantasie (Guillaume Morlaye, 1552)*, dans : *Premier livre de tabulature* (...), p. 5. 32

Illustration I.9 : *Preambulo Primo (Giulio Cesare Barbetta, 1582)*, dans : *Novae tabulae musicae testudinariae* (...), fol. 7r. 33

Illustration I.10 : *Fantesia di F. da Milano (Francesco da Milano, 1546)* [n° 3], dans : *Intabolatura de lauto* (...), liv. 2, fol. Civr. 34

Illustration I.11 : *Recercata di Francesco Milanese (Francesco da Milano, 1536)*, dans : *Intavolatura di viola overo lauto* (...), liv. 2, fol. 11v. 34

Illustration I.12 : *Ein sehr lieblich Fantasey durch Wolff Heckel (Francesco da Milano, 1562)*, dans : *Tenor Lautten Buch* (...), p. 211. 35

Illustration I.13 : *Rapport des signes de la tablature de luth dite allemande aux emplacements sur la touche de l'instrument (Sebastian Virdung, 1511)*, dans : *Musica getutscht*, n. p. 35

Illustration I.14 : *Recercare (Francesco Spinacino, 1507)* [n° 7], dans : *Intabulatura de Lauto*, liv. 1 fol. 43r. 36

Illustration I.15 : *Fantasia (Jean-Paul Paladin, 1560)* [n° 3], dans : *Livre de tablature de luth* (...), fol. 1r. 37

Illustration I.16 : *Vozes y nombres de aquellas y criación (Francisco Tovar, 1510)*, dans : *Libro de musica pratica*, Barcelone, fol. aIIv. 44

Illustration I.17 : *Systema claves ac voces Musicales monstrans (Hermann Finck, 1556)*, dans : *Practica Musica*, Wittenberg, fol. Aiiiir. 44

Illustration I.18 : *Introduttorio di Guidone Aretino (Gioseffo Zarlino, 1558)*, dans : *Le Istitutioni harmoniche*, p. 104. 44

Illustration I.19 : *Mano, et essempio delli numeri delle Consonanze (Valerio Bona, 1596)*, dans : *Essempi delli passaggi*, Milan, p. 4. 44

Illustration I.20 : *O haylige onbeflecte zart junckfrauschafft marie – ancienne tablature d'orgue allemande (Sebastian Virdung, 1511),* dans : *Musica getutscht*, n. p. 45

Illustration I.21 : *Im Mayen – nouvelle tablature d'orgue allemande (Roland de Lassus / Jakob Paix, 1583)*, dans : *Ein Schön* (...), fol. Tiiiv. 46

Illustration I.22 : *Dixit Dominus Domino meo (Vincenzo Albrici, env. 1663/64)*, dans : ms. Grusnick (...). 47

Illustration I.23 : *Figure de Sonatori / Figure de Musica / Quantita delle figure (Bartolomeo Lieto Panhormitano, 1559)*, dans : *Dialogo quarto* (...), fol. Aiiv. 48

Illustration I.24 : *O haylige onbeflecte zart junckfrauschafft marie – pseudo-score et mise en tablature (Sebastian Virdung, 1511)*, dans : *Musica getutscht*, n. p. 49

Illustration I.25 : *Correspondance entre le système métrique et les signes rythmiques utilisés dans les tablatures (Hans Judenkunig, 1523)*, dans : *Utilis et compendiaria introductio*, fol. 2r. 50

Illustration I.26 : *Exemplo del monachordio conmun (Juan Bermudo, 1555)*, dans : *Declaración* (...), liv. 4, fol. 62r. 51

Illustration I.27 : *Aunque me veys en tierra agena (Juan Bermudo, 1555)*, dans : *Declaración* (...), liv. 4, fol. 83r. 52

Illustration I.28 : *Pisne disminuita (Antonio Valente, 1576)*, dans : *Intavolatura de cimbalo* (...), p. 34. 54

Illustration I.29 : *Dos maneras de cifras faciles (Juan Bermudo, 1555)*, dans : *Declaración* (...), liv. 4, fol. 84r-84v. 55

Illustration I.30 : *Correspondance entre les hauteurs musicales et les signes de la tablature (Luys Venegas de Henestrosa, 1557)*, dans : *Libro de cifra nueva* (...), fol. 5r. 57

Illustration I.31 : *Œuvre polyphonique à quatre voix, mise en tablature selon le système de la Cifra nueva (Luys Venegas de Henestrosa, 1557)*, dans : *Libro de cifra nueva* (...), fol. 5r. 58

Illustration I.32 : *Segundo Kyrie de Nuestra Señora (Antonio de Cabeçón, 1578)*, dans : *Obras de musica* (...), fol. 5v. 58

Illustration I.33 : *Visualisation de l'aspect mécanique de la notation en tablatures de luth à lettres et à chiffres* 59

Illustration I.34 : *Correspondance entre les signes de la tablature et les emplacements des notes sur la vihuela, le clavier et la harpe (Luys Venegas de Henestrosa, 1557)*, dans : *Libro de cifra nueva* (...), fol. 7r. 60

Illustration I.35 : *Fantasia sobre Re mi fa sol mi re (Diego Pisador, 1552)* [n° 11], dans : *Libro de musica de vihuela*, liv. 3, fol. 21v. 64

Illustration I.36 : *Exemple de composition à quatre voix (Gioseffo Zarlino, 1558) notée en format choirbook dans sa première parution, puis en tablature de luth par Jehan Lefort (XVIIe siècle)*, dans : *Le Istitutioni harmoniche* (...), p. 264 ; et dans : *Quatre livres* (...), ms. Français 19101, p 388. 69

II. Techniques de mise en tablature de luth et vihuela en usage au XVIe siècle

Illustration II.1 : *Tant que vivray (Claudin de Sermisy, 1547)*, dans : *Carminum* (...), liv. 1, fol. Diii et Gii. 78

Illustration II.2 : *Exemplo de la vihuela conmun (Juan Bermudo, 1555)*, dans : *Declaración* (...), liv. 4, fol. 91r. 86

III. Procédés de composition

Illustration III.1 : *Déroulement de la cadence selon Thomas de Sancta Maria* 112

Illustration III.2 : *Tañer a quatro vozes selon Thomas de Sancta Maria* 121

Illustration III.3 : *Agnus dei de la messe Ave Maris Stella (Josquin des Prés, 1505)*, dans : *Missarum* (...), superius fol. 3v, altus fol. 3v. 123

Illustration III.4 : *Christe de la messe Una Musque de Buscaya (Josquin des Prés, 1505)*, dans : *Missarum* (...), superius fol. 12v, tenor fol. 7v. 123

Illustration III.5 : *Tañer a duo selon Thomas de Sancta Maria* 124

Illustration III.6 : *Passos travados : directives pour la composition du thème d'une fugue* 127

Illustration III.7 : *Adieu mes amours (Josquin des Prés, env. 1500)*, dans : ms. de Wolffheim, fol. 84v-85r. 134

Illustration III.8 : *second Agnus dei de la messe Hercules Dux Ferrariae (Josquin des Prés, 1505)*, dans : *Missarum* (...), superius fol. 6r, altus fol. 7r, bassus éd. 1515 fol. 6r. 137

Illustration III.9 : *Benedictus de la messe Hercules Dux Ferrariae (Josquin des Prés, 1505)*, dans : *Missarum* (...), altus fol. 6v, tenor fol. 3v. 139

Illustration III.10 : *Christe eleison de la messe Ave Maris Stella (Josquin des Prés, 1505)*, dans : *Missarum* (...), superius fol. 1v, altus fol. 1v, tenor fol. 1v, bassus ed. 1515 fol. 1v. 147

Illustration III.11 : *Qui tollis pecata mundi de la messe Una Musque de Buscaya (Josquin des Prés, 1505)*, dans : *Missarum* (...), superius fol. 13r, altus fol. 14r, tenor fol. 8r, bassus ed. 1515 fol. 12r. 149

IV. Techniques de mise en tablature de luth et vihuela en usage au XVIe siècle

Illustration IV.1 : *Schéma de l'accord ordinaire de la vihuela en G* 160

Illustration IV.2 : *Schéma de l'accord d'une vihuela de 7 cordes selon Juan Bermudo* 161

Liste des tableaux

I. Notation musicale

Tableau I.1 : *Comparaison des formats des tablatures de luth et de clavier en usage au XVIe siècle* 61

III. Procédés de composition

Tableau III.1 : *Utilisation de techniques de composition issues de la musique vocale dans la musique de luth à la 1re moitié du XVIe siècle* 101

Tableau III.2 : *Générations « stylistiques » de vihuelistes, luthistes et claviéristes au XVIe siècle selon John Ward* 104

Tableau III.3 : *Typologies : Arte de tañer Fantasia, Analyse modulaire et CRIM* 119

Tableau III.4 : *chap. LI, ex. 1a (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Déroulement*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 120v. 153

Tableau III.5 : *chap. LI, ex. 1b (Thomas de Sancta Maria, 1565) – Déroulement*, dans : *Arte de tañer Fantasia* (...), liv. 2, fol. 121r. 156

Annexe

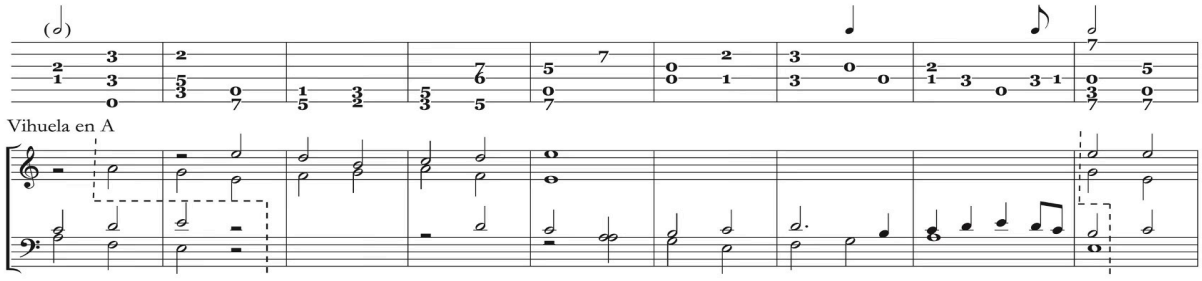
Dans cette section, toutes les techniques de composition permettant de joindre deux duos contrapuntiques évoquées, nommées, et/ou illustrées par Sancta Maria, sont énumérées. Pour les procédés déjà retenus et illustrés dans le chapitre IV ci-avant, des références à d'autres occasions où leur utilisation a été recensée dans le corpus sont associées aux rubriques correspondantes, ainsi que les transcriptions de certains extraits. Les rubriques auxquelles aucune référence ou transcription n'est associée correspondent aux procédés traités dans l'*Arte de tañer Fantasia* qui n'ont pas été repérés dans le corpus.

I) Joindre un duo à l'autre en absence de cadence réalisée par le premier duo (chap. XXXVIII, fol. 82v)

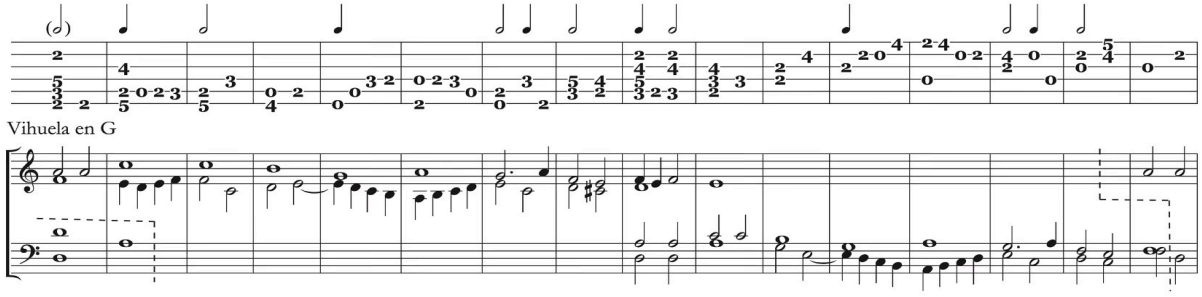
I 1) Entrée du second duo avant la conclusion du premier duo

I 1.1) Duos sans imitation

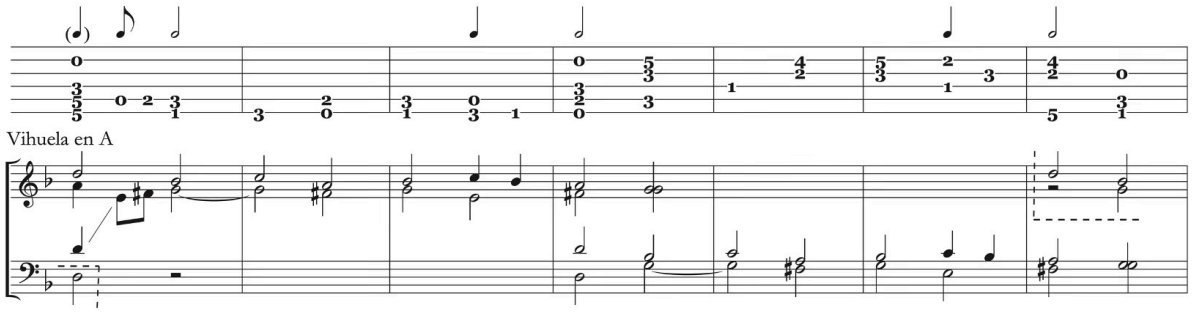
ex. ann.1 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 10] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 34 à 42*



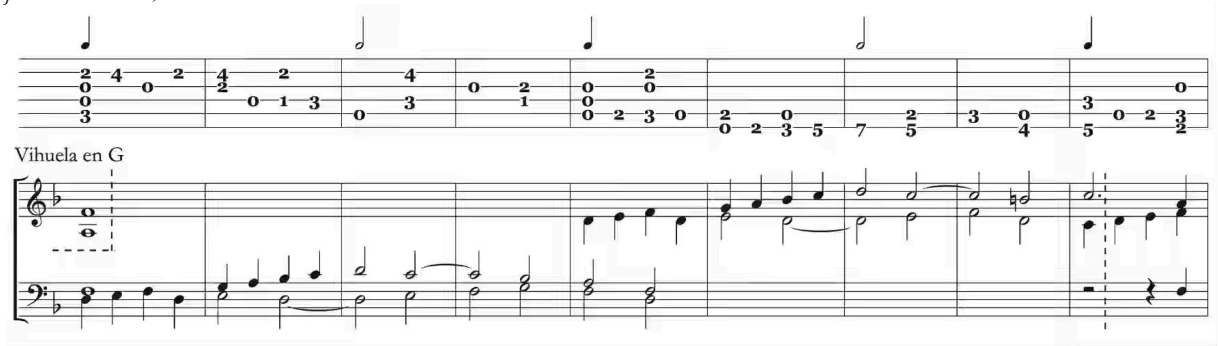
ex. ann.2 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 16] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 32 à 47*



ex. ann.3 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 32] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 68 à 74*



ex. ann.4 : *Fantasia sobre un passo forçado ut re mi fa sol la (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 34] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 34 à 42*



• Enrriquez de Valderrabano, *Fantasia del primero grado. Primero tono* [n°18], *Silva de sirenas*, liv. 5, fol. 73v, mesures 94-98

• Diego Pisador, *Fantasia del sesto tono a quatro* [n°19], *Libro de musica de vihuela*, liv. 3, fol. 26v, mesures 49-55

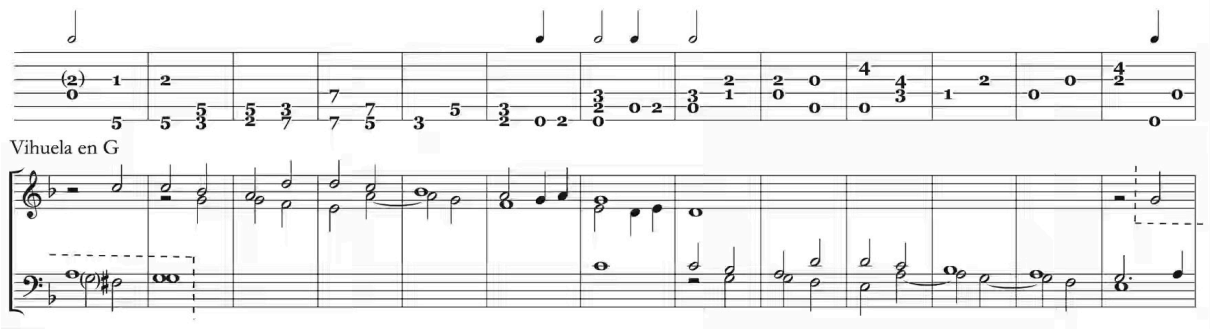
• Diego Pisador, *Fantasia del otavo tono a quatro* [n°25], *Libro de musica de vihuela*, liv. 3, fol. 29v, mesures 59-69

• Esteban Daça, *Fantasia por el octavo tono* [n°8], *El Parnasso*, liv. 1, fol. 11r, mesures 1-11

I 1.2) Duos avec Imitation

I 1.2.1) Imitation a *passos travados*

ex. ann.5 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 7] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 47 à 59*



• Miguel de Fuenllana, *Fantasia del author* [n°8], *Orphenica lyra*, liv. 2, fol. 21v-22r, mesures 1-26

• Miguel de Fuenllana, *Fantasia del author* [n°9], *Orphenica lyra*, liv. 2, fol. 24v, mesures 1-16

• Miguel de Fuenllana, *Fantasia del author* [n°11], *Orphenica lyra*, liv. 2, fol. 29r, mesures 1-17

• Miguel de Fuenllana, *Fantasia del author* [n°12], *Orphenica lyra*, liv. 2, fol. 31v, mesures 1-13

• Miguel de Fuenllana, *Fantasia del author* [n°13], *Orphenica lyra*, liv. 2, fol. 34r, mesures 1-16

• Miguel de Fuenllana, *Fantasia del author* [n°15], *Orphenica lyra*, liv. 2, fol. 40r, mesures 135-148

• Miguel de Fuenllana, *Fantasia del author* [n°16], *Orphenica lyra*, liv. 2, fol. 41v, mesures 1-18

• Miguel de Fuenllana, *Fantasia del author* [n°17], *Orphenica lyra*, liv. 2, fol. 44r-44v, mesures 44-55

• Miguel de Fuenllana, *Fantasia del author* [n°22], *Orphenica lyra*, liv. 2, fol. 56r, mesures 75-84

• Miguel de Fuenllana, *Fantasia del author : va remedando a este motete* [*Veni domine*, *motete a quatro de Morales*] [n°23], *Orphenica Lyra*, liv. 2, fol. 58r, mesures 1-18

• Miguel de Fuenllana, *Fantasia del author* [n°27], *Orphenica lyra*, liv. 4, fol. 100v-101r, mesures 1-18

• Miguel de Fuenllana, *Fantasia del author* [n°30], *Orphenica lyra*, liv. 4, fol. 102v, mesures 1-11

• Miguel de Fuenllana, *Fantasia del author* [n°31], *Orphenica lyra*, liv. 4, fol. 103v, mesures 64-75

• Enrriquez de Valderrabano, *Fantasia acomposturada de cierta parte dela missa de Ave maristella de Josquin. Primero tono* [n°22], *Silva de sirenas*, liv. 5, fol. 76r, mesures 153-165

• Diego Pisador, *Quinto tono sobre fa, fa, sol, mi, fa, re* [n°7], *Libro de musica de vihuela*, liv. 3, fol. 19v, mesures 1-8

• Esteban Daça, *Fantasia por el tercero tono* [n°3], *El Parnasso*, liv. 1, fol. 4v-5r, mesures 34-45

• Esteban Daça, *Fantasia por el tercero tono* [n°3], *El Parnasso*, liv. 1, fol. 5r, mesures 45-58

• Esteban Daça, *Fantasia por el tercero tono* [n°3], *El Parnasso*, liv. 1, fol. 5r-5v, mesures 57-72

• Esteban Daça, *Fantasia por el tercero tono* [n°3], *El Parnasso*, liv. 1, fol. 5v, mesures 72-85

• Esteban Daça, *Fantasia por el tercero tono* [n°3], *El Parnasso*, liv. 1, fol. 5v-6r, mesures 84-101

I 1.2.2) Imitation a *passos sueltos*

I 2) Entrée du second duo après la conclusion du premier duo
I 2.1) Duos sans imitation

• Enrriquez de Valderrabano, *Fantasia hecha sobre una cancion. Primero tono* [n°21], *Silva de sirenas*, liv. 5, fol. 74v, mesures 46-52

I 2.2) Duos avec Imitation

• Diego Pisador, *Fantasia del primer tono a quatro* [n°16], *Libro de musica de vihuela*, liv. 3, fol. 25r, mesures 48-61

I 3) Entrée du second duo après la conclusion du premier duo, avec rodeo

I 4) Entrée du second duo sur la conclusion du premier duo
I 4.1) Duos sans imitation

• Enrriquez de Valderrabano, *Fantasia sobre entrada de una baxa. Tono mixto* [n°4], *Silva de sirenas*, liv. 5, fol. 64v, mesures 54-61

• Enrriquez de Valderrabano, *Fantasia sobre un quia fecit. Octavo tono* [n°24], *Silva de sirenas*, liv. 5, fol. 77r, mesures 47-55

• Diego Pisador, *Fantasia del tercero tono asseñalada sobre mi, la, sol, mi, fa, sol, mi* [n°5], *Libro de musica de vihuela*, liv. 3, fol. 18r, mesures 30-38

• Diego Pisador, *Fantasia del quarto tono sobre la, sol, fa, re, mi* [n°6], *Libro de musica de vihuela*, liv. 3, fol. 18v, mesures 1-13

I 4.2) Duos avec Imitation

II) Joindre un duo à l'autre avant la cadence réalisée par le premier duo (chap. XXXIX, fol. 85r)

II 1) Entrée du second duo une mesure ou plus avant la cadence réalisée par le premier duo

II 2) Entrée du second duo une demi-mesure avant la cadence réalisée par le premier duo (chap. XL, fol. 85v)

II 2.1) Premier duo grave, second duo aigu

II 2.1.1) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de seconde

II 2.1.1a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde
II 2.1.1b) Cadence réalisée par le premier duo avec quarte
II 2.1.1c) Cadence réalisée par le premier duo avec quinte
II 2.1.1d) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

II 2.1.2) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de quarte

II 2.1.2a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde
II 2.1.2b) Cadence réalisée par le premier duo avec quarte
II 2.1.2c) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

II 2.1.3) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de quinte

II 2.1.3a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde
II 2.1.3b) Cadence réalisée par le premier duo avec quarte
II 2.1.3c) Cadence réalisée par le premier duo avec quinte
II 2.1.3d) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

II 2.1.4) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de seconde

II 2.1.4a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde
II 2.1.4b) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

II 2.1.5) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de seconde

II 2.1.5a) Cadence réalisée par le premier duo avec quarte
II 2.1.5b) Cadence réalisée par le premier duo avec quinte

II 2.1.6) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de quarte

II 2.1.6a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde
II 2.1.6b) Cadence réalisée par le premier duo avec quarte
II 2.1.6c) Cadence réalisée par le premier duo avec quinte
II 2.1.6d) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

II 2.1.7) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de quinte

II 2.1.7a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

II 2.1.7b) Cadence réalisée par le premier duo avec quarte

II 2.1.7c) Cadence réalisée par le premier duo avec quinte

II 2.1.7d) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

II 2.2) Premier duo aigu, second duo grave (chap. XLI, fol. 89v)

II 2.2.1) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de seconde

II 2.2.1a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

• Miguel de Fuenllana, *Fantasia del author* [n°22], *Orphenica lyra*, liv. 2, fol. 55v-56r, mesures 1-23

II 2.2.1b) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

II 2.2.2) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de quarte

II 2.2.2a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

II 2.2.2b) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

II 2.2.3) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de quinte

II 2.2.3a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

II 2.2.3b) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

II 2.2.4) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de seconde

II 2.2.4a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

II 2.2.4b) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

II 2.2.5) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de tierce

II 2.2.5a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

II 2.2.5b) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

II 2.2.6) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de quarte

II 2.2.6a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

II 2.2.6b) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

III) Joindre un duo à l'autre sur la cadence réalisée par le premier duo (chap. XLII, fol. 92v)

III 1) Entrée du second duo sur la première partie de la cadence réalisée par le premier duo

III 1.1) Premier duo aigu, second duo grave

III 1.1.1) Entrée du second duo en minimes, avec mouvement mélodique d'unisson suivi par deux secondes ascendantes

III 1.1.1a) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

III 1.1.2) Entrée du second duo en minimes, avec mouvement mélodique ascendant de seconde

III 1.1.2a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

III 1.1.2b) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

III 1.1.3) Entrée du second duo en semibreve, avec mouvement mélodique ascendant de seconde

III 1.1.3a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

III 1.1.3b) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

III 1.1.4) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de quarte

III 1.1.4a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

III 1.1.4b) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

III 1.1.5) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de quinte

III 1.1.5a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

III 1.1.5b) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

III 1.1.6) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de seconde

III 1.1.6a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

III 1.1.6b) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

III 1.1.7) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de tierce

III 1.1.7a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

III 1.1.7b) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

III 1.1.8) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de quarte

III 1.1.8a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

III 1.1.8b) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

III 1.1.9) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de quinte

III 1.1.9a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

III 1.1.9b) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

III 1.2) Premier duo grave, second duo aigu (chap. XLIII, fol. 96v)

III 1.2.1) Entrée du second duo en minimes, avec mouvement mélodique d'unisson

III 1.2.1a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

III 1.2.1b) Cadence réalisée par le premier duo avec quarte

III 1.2.2) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de seconde

III 1.2.2a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

III 1.2.2b) Cadence réalisée par le premier duo avec quarte

III 1.2.2c) Cadence réalisée par le premier duo avec quinte

III 1.2.2d) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

III 1.2.3) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de tierce

III 1.2.3a) Cadence réalisée par le premier duo avec quarte

III 1.2.4) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de quarte

III 1.2.4a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

III 1.2.4b) Cadence réalisée par le premier duo avec quarte

III 1.2.4c) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

III 1.2.5) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de quinte

III 1.2.5a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

III 1.2.5b) Cadence réalisée par le premier duo avec quarte

III 1.2.5c) Cadence réalisée par le premier duo avec quinte

III 1.2.5d) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

III 1.2.6) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de seconde

III 1.2.6a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

III 1.2.6b) Cadence réalisée par le premier duo avec quarte

III 1.2.6c) Cadence réalisée par le premier duo avec quinte

III 1.2.6d) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

III 1.2.7) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de tierce

III 1.2.7a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

III 1.2.7b) Cadence réalisée par le premier duo avec quarte

III 1.2.7c) Cadence réalisée par le premier duo avec quinte

III 1.2.7d) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

III 1.2.8) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de quarte

III 1.2.8a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

III 1.2.8b) Cadence réalisée par le premier duo avec quarte

III 1.2.8c) Cadence réalisée par le premier duo avec quinte

III 1.2.8d) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

III 1.2.9) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de quinte

III 1.2.9a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

III 1.2.9b) Cadence réalisée par le premier duo avec quarte

III 1.2.9c) Cadence réalisée par le premier duo avec quinte

III 1.2.9d) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

III 2) Entrée du second duo sur la deuxième partie de la cadence réalisée par le premier duo (chap. XLIIII, fol. 102r)

III 2.1) Premier duo aigu, second duo grave

III 2.1.1) Entrée du second duo avec mouvement mélodique d'unisson

III 2.1.1a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

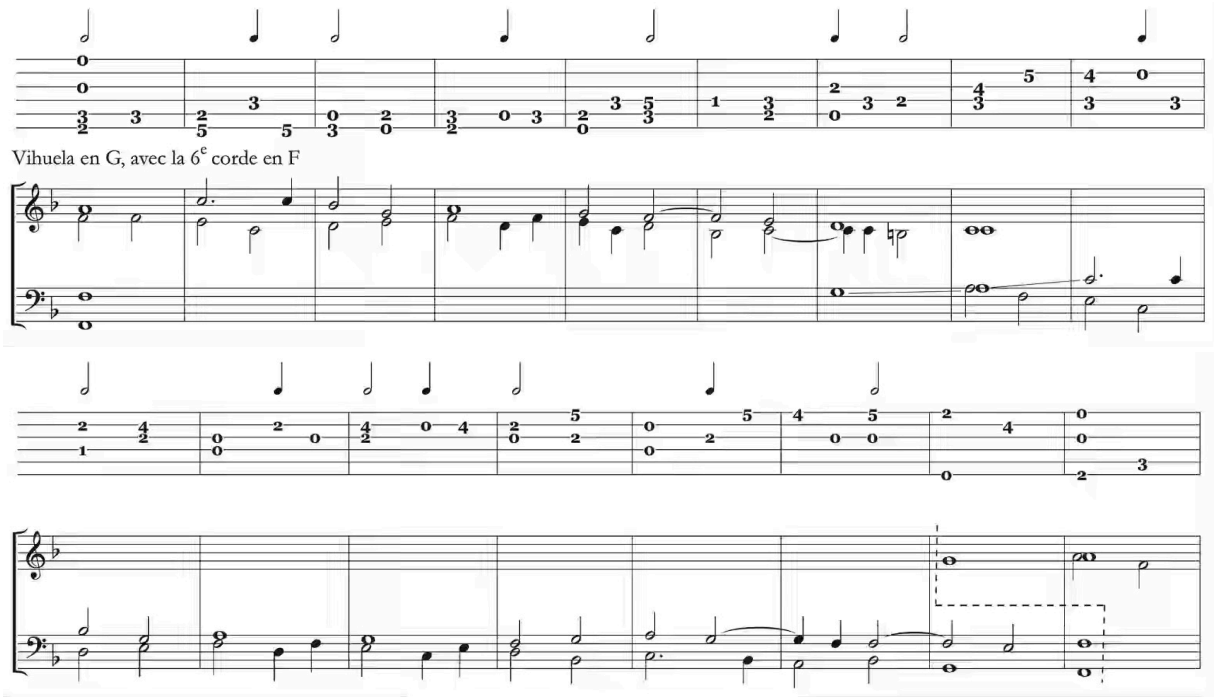
III 2.1.1b) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

• Miguel de Fuenllana, *Fantasia del author* [n°7], *Orphenica lyra*, liv. 2, fol. 18r-18v, mesures 159-174

III 2.1.2) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de seconde

III 2.1.2a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

ex. ann.6 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 35] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 31 à 47*



III 2.1.2b) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

• Miguel de Fuenllana, *Fantasia del author* [n°7], *Orphenica lyra*, liv. 2, fol. 18r, mesures 117-129

III 2.1.3) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de quarte

III 2.1.3a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

III 2.1.3b) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

III 2.1.4) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de quinte

III 2.1.4a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

III 2.1.4b) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

III 2.1.5) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de seconde

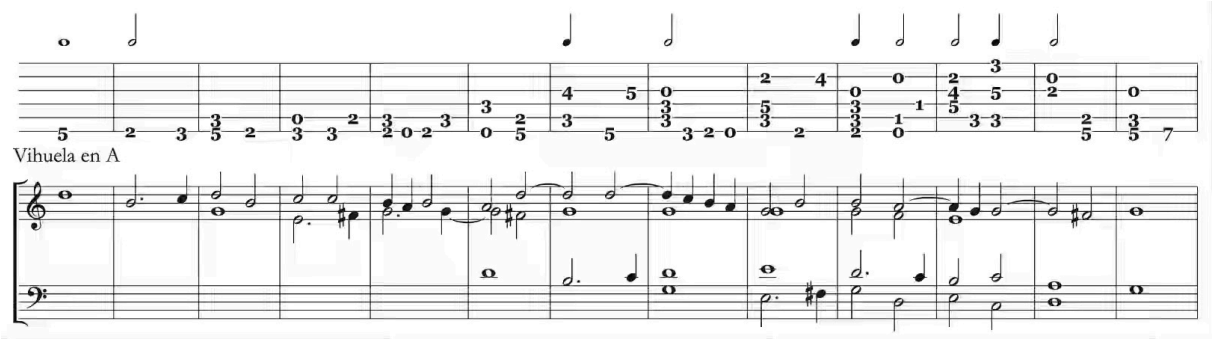
III 2.1.5a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

III 2.1.5b) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

III 2.1.6) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de tierce

III 2.1.6a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

ex. ann.7 : *Fantasia por el septimo tono (Esteban Daça, 1576)* [n° 7] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 1 à 13*



• Miguel de Fuenllana, *Fantasia del author* [n°27], *Orphenica lyra*, liv. 4, fol. 101r, mesures 36-53

III 2.1.6b) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

III 2.1.7) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de quarte

III 2.1.7a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

III 2.1.7b) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

III 2.1.8) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de quinte

III 2.1.8a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

• Miguel de Fuenllana, *Fantasia del author* [n°28], *Orphenica lyra*, liv. 4, fol. 101v, mesures 1-20

III 2.1.8b) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

III 2.2) Premier duo grave, second duo aigu (chap. XLV, fol. 106v)

III 2.2.1) Entrée du second duo en minimes, avec mouvement mélodique d'unisson

III 2.2.1a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

III 2.2.1b) Cadence réalisée par le premier duo avec quarte

III 2.2.2) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de seconde

III 2.2.2a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

III 2.2.2b) Cadence réalisée par le premier duo avec quarte

III 2.2.2c) Cadence réalisée par le premier duo avec quinte

III 2.2.2d) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

III 2.2.3) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de tierce

III 2.2.3a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

III 2.2.3b) Cadence réalisée par le premier duo avec quarte

III 2.2.3c) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

III 2.2.3d) Cadence réalisée par le premier duo remissa avec septième

III 2.2.4) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de quarte

III 2.2.4a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

III 2.2.4b) Cadence réalisée par le premier duo avec quarte

III 2.2.4c) Cadence réalisée par le premier duo avec quinte

III 2.2.4d) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

III 2.2.5) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de quinte

III 2.2.5a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

III 2.2.5b) Cadence réalisée par le premier duo avec quarte

III 2.2.5c) Cadence réalisée par le premier duo avec quinte

III 2.2.5d) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

III 2.2.6) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de seconde

III 2.2.6a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

III 2.2.6b) Cadence réalisée par le premier duo avec quarte

III 2.2.6c) Cadence réalisée par le premier duo avec quinte

III 2.2.6d) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

III 2.2.7) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de tierce

III 2.2.7a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

III 2.2.7b) Cadence réalisée par le premier duo avec quarte

III 2.2.8) Entrée du second duo en minimes, avec mouvement mélodique descendant de quarte suivi de seconde ascendante

III 2.2.8a) Cadence réalisée par le premier duo avec quarte

III 2.2.9) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de quinte

III 2.2.9a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

III 2.2.9b) Cadence réalisée par le premier duo avec quarte

III 2.2.9c) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

III 3) Entrée du second duo sur la troisième partie de la cadence réalisée par le premier duo (chap. XLVI, fol. 112v)

III 3.1) Premier duo grave, second duo aigu

III 3.1.1) Entrée du second duo avec mouvement mélodique d'unisson

III 3.1.1a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

III 3.1.1b) Cadence réalisée par le premier duo avec quarte

III 3.1.1c) Cadence réalisée par le premier duo avec quinte

III 3.1.2) Entrée du second duo avec mouvement mélodique d'unisson suivi de seconde descendante

III 3.1.2a) Cadence réalisée par le premier duo remissa avec septième

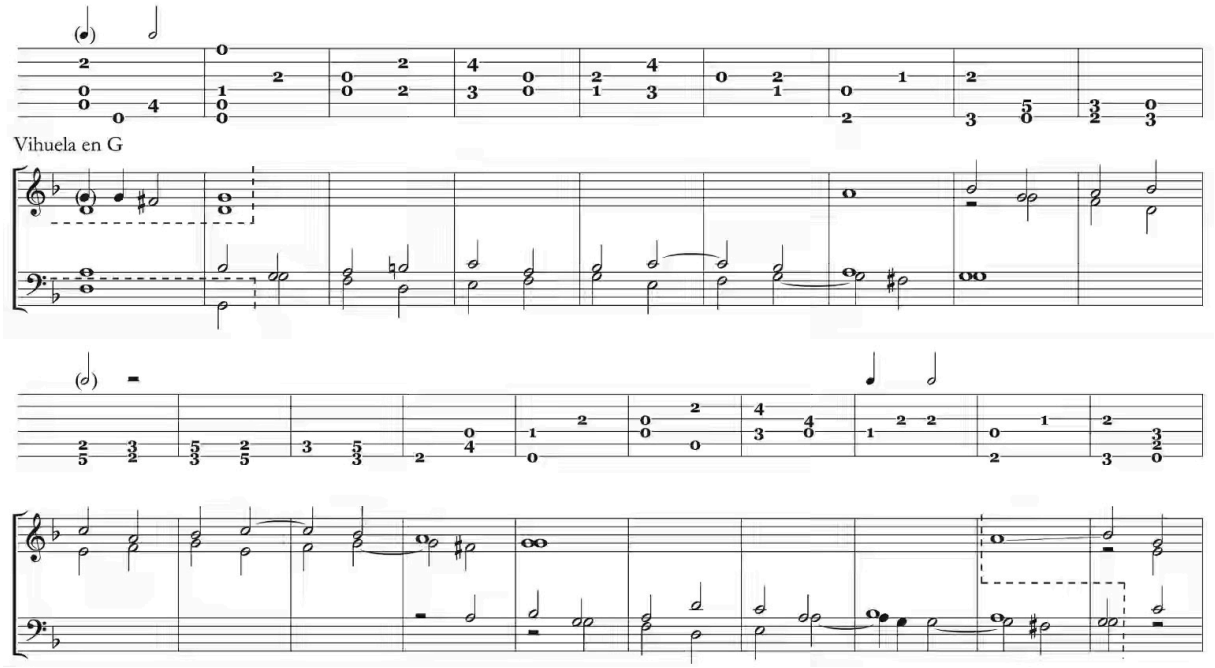
III 3.1.3) Entrée du second duo avec mouvement mélodique d'unisson suivi de tierce ascendante

III 3.1.3a) Cadence réalisée par le premier duo remissa avec septième

III 3.1.4) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de seconde

III 3.1.4a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

ex. ann.8 : *Fantasia del author (Miguel de Fuenllana, 1554)* [n° 21] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 111 à 129*



• Miguel de Fuenllana, *Fantasia del author* [n°11], *Orphenica lyra*, liv. 2, fol. 29v, mesures 35-42

III 3.1.4b) Cadence réalisée par le premier duo avec quarte

III 3.1.4c) Cadence réalisée par le premier duo avec quinte

III 3.1.4d) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

III 3.1.5) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de tierce

III 3.1.5a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

III 3.1.5b) Cadence réalisée par le premier duo avec quarte

III 3.1.5c) Cadence réalisée par le premier duo avec quinte

III 3.2) Premier duo aigu, second duo grave (chap. XLVII, fol. 115r)

III 3.2.1) Entrée du second duo en minimes, avec mouvement mélodique d'unisson

III 3.2.1a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

III 3.2.1b) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

III 3.2.2) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de seconde

III 3.2.2a) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde

• Miguel de Fuenllana, *Fantasia del author* [n°32], *Orphenica lyra*, liv. 4, fol. 103v, mesures 46-51

III 3.2.2b) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

IV) Joindre un duo à l'autre après la cadence réalisée par le premier duo (chap. XLVIII, fol. 116v)

IV 1) Cadence réalisée par le premier duo suivie d'un rodeo
IV 1.1) Premier duo grave, second duo aigu
IV 1.1.1) Fin du rodeo sur intervalle harmonique de tierce
IV 1.1.2) Fin du rodeo sur intervalle harmonique de dixième

IV 1.2) Premier duo aigu, second duo grave
IV 1.2.1) Fin du rodeo sur intervalle harmonique de tierce
IV 1.2.2) Fin du rodeo sur intervalle harmonique de dixième

IV 2) Cadence réalisée par le premier duo non-suivie d'un rodeo
IV 2.1) Premier duo grave, second duo aigu
IV 2.1.1) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde
• Diego Pisador, *Fantasia del primer tono a quatro* [n°17], *Libro de musica de vihuela*, liv. 3, fol. 25r-25v, mesures 1-20

IV 2.1.1a) Entrée du second duo sur intervalle harmonique d'unisson
IV 2.1.1b) Entrée du second duo sur intervalle harmonique de quinte
IV 2.1.1c) Entrée du second duo sur intervalle harmonique d'octave

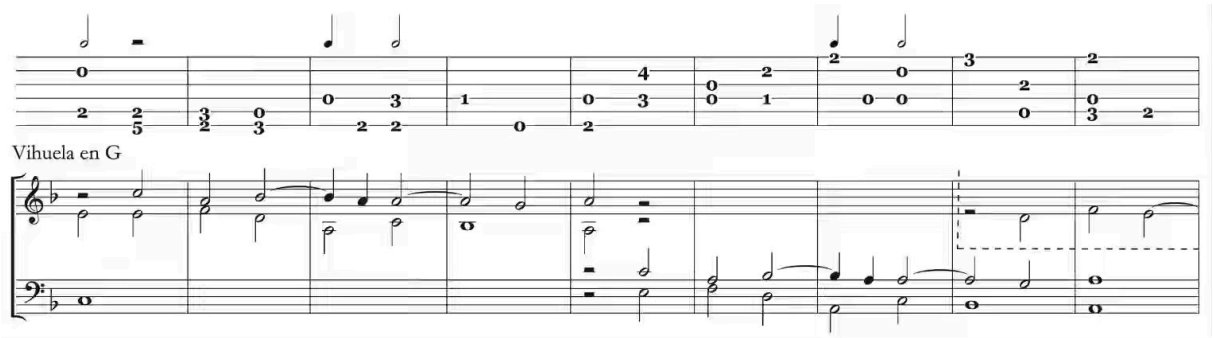
IV 2.1.2) Cadence réalisée par le premier duo avec septième
IV 2.1.2a) Entrée du second duo sur intervalle harmonique d'unisson
IV 2.1.2b) Entrée du second duo sur intervalle harmonique de quinte
IV 2.1.2c) Entrée du second duo sur intervalle harmonique d'octave

IV 2.2) Premier duo aigu, second duo grave
IV 2.2.1) Cadence réalisée par le premier duo avec seconde
IV 2.2.1a) Entrée du second duo sur intervalle harmonique d'unisson
IV 2.2.1b) Entrée du second duo sur intervalle harmonique de quinte
• Enrriquez de Valderrabano, *Fantasia sobre entrada de una baxa. Tono mixto* [n°4], *Silva de sirenas*, liv. 5, fol. 64r, mesures 1-8

IV 2.2.1c) Entrée du second duo sur intervalle harmonique d'octave
• Miguel de Fuenllana, *Fantasia del author* [n°7], *Orphenica lyra*, liv. 2, fol. 17v, mesures 40-48
• Miguel de Fuenllana, *Fantasia del author* [n°20], *Orphenica lyra*, liv. 2, fol. 52r, mesures 46-69
• Miguel de Fuenllana, *Fantasia del author* [n°32], *Orphenica lyra*, liv. 4, fol. 103v-104r, mesures 1-17

IV 2.2.2) Cadence réalisée par le premier duo avec septième

ex. ann.9 : *Fantasia del quinto Tono (Luys de Narvaez, 1538)* [n° 12] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 69 à 77*



IV 2.2.2a) Entrée du second duo sur intervalle harmonique de quinte

IV 2.2.2b) Entrée du second duo sur intervalle harmonique d'octave

• Diego Pisador, *Fantasia del otavo a quatro* [n°26], *Libro de musica de vihuela*, liv. 3, fol. 30r, mesures 1-13

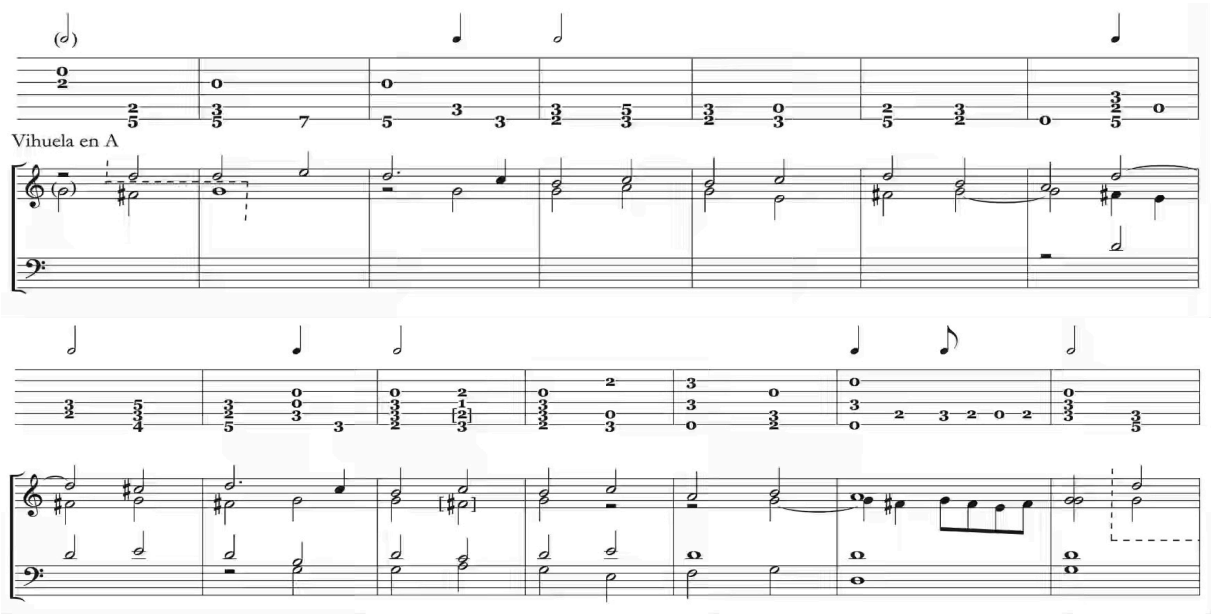
IV 2.2.3) Cadence réalisée par le premier duo avec quinte

V) Joindre un duo à l'autre sur une simulation de cadence réalisée par le premier duo (chap. XLIX, fol. 118r)

V 1) Premier duo aigu, second duo grave

V 1.1) Entrée du second duo avec mouvement mélodique d'unisson

ex. ann.10 : *Fantasia por el septimo tono (Esteban Daça, 1576)* [n° 7] – *Proposition de transcription en portées musicales, mesures 12 à 25*



• Esteban Daça, *Fantasia por el quinto tono* [n°5], *El Parnasso*, liv. 1, fol. 7v, mesures 11-30

V 1.2) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de seconde

V 1.3) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de tierce

V 1.4) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de quarte

V 1.5) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de quinte

• Esteban Daça, *Fantasia por el sexto tono* [n°6], *El Parnasso*, liv. 1, fol. 9r-9v, mesures 21-34

V 1.6) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de seconde

V 1.7) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de tierce

V 1.8) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de quarte

V 1.9) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de quinte

V 2) Premier duo grave, second duo aigu

V 2.1) Entrée du second duo avec mouvement mélodique d'unisson

V 2.2) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de seconde

V 2.3) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de tierce

V 2.4) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de quarte

V 2.5) Entrée du second duo avec mouvement mélodique ascendant de quinte

V 2.6) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de seconde

V 2.7) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de tierce

V 2.8) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de quarte

V 2.9) Entrée du second duo avec mouvement mélodique descendant de quinte

VI) Joindre un duo à l'autre sur une cadence longue réalisée par le premier duo (chap. L, fol. 119v)

• Miguel de Fuenllana, *Fantasia del author* [n°33], *Orphenica lyra*, liv. 4, fol. 104v, mesures 1-17

VI 1) Cadence réalisée par le premier duo avec quarte
VI 2) Cadence réalisée par le premier duo avec quinte

Table des matières

Introduction. ***Así para Tecla como para Vihuela*** 1

Chapitre I. Notation musicale 21

- **Systèmes et formats de notation** 23
- **Tablatures** 28
- **Tablatures de luth et vihuela** 29
- **Tablature de luth allemande** 35
- **La notation rythmique dans les tablatures de luth** 36
- **Tablature et transcription** 39
- **Recours aux lettres de l'alphabet** 43
- **Interchangeabilité des systèmes de notation** 51
- **Universalité** 56
- **L'intelligence musicale** 62
- **La mise en tablature** 68

Chapitre II. Techniques de mise en tablature de luth et vihuelaen usage au XVIe siècle 75

- **Fractionnement, répétition et diminution d'une valeur rythmique trop longue** 82
- **Allègement d'une trame polyphonique trop dense** 83
- **Raccourcissement d'un ambitus trop large** 84
- **Système de transposition des hauteurs musicales sur la vihuela** 84

Chapitre III. Procédés de composition 91

- **Les fantasies de vihuela** 99
- **La *Fantasia* selon Sancta Maria** 107
- **Les procédés de composition dans l'*Arte de Tañer Fantasia*** 110
- ***Tañer a concierto* (jeu contrapuntique)** 120
- ***Tañer a duo* (jeu à deux voix)** 121
- ***Fuga* (imitations)** 122
- ***Passos travados* (imitation à motifs mélodiques imbriqués)** 125
- ***Passos sueltos* (imitation à motifs mélodiques libres)** 132
- ***Fuga a tres vozes* (imitation à trois voix)** 135
- ***Tañer a duo sin fuga* (jeu à deux voix sans imitations)** 138
- ***Tañer a consonancias* (jeu harmonique)** 139
- ***Tañer a tres vozes* (jeu harmonique à troix voix)** 142
- ***Tañer a quatro vozes* (alternance de duos imitatifs)** 146
- **Les deux modèles** 150

Chapitre IV. L'*Arte de tañer Fantasia* confronté au répertoire de la vihuela 159

Variantes de l'agencement de duos polyphoniques décrites par Sancta et Maria identifiées dans les tablatures de vihuela 162

I) Joindre un duo à l'autre en absence de cadence réalisée par le premier duo (chap. XXXVIII, fol. 82v) 162

II) Joindre un duo à l'autre avant la cadence réalisée par le premier duo (chap. XXXIX, fol. 85r) 173

III) Joindre un duo à l'autre sur la cadence réalisée par le premier duo (chap. XLII, fol. 92v) 178

IV) Joindre un duo à l'autre après la cadence réalisée par le premier duo (chap. XLVIII, fol. 116v) 202

V) Joindre un duo à l'autre sur une simulation de cadence réalisée par le premier duo (chap. XLIX, fol. 118r) 212

VI) Joindre un duo à l'autre sur une cadence longue réalisée par le premier duo (chap. L, fol. 119v) 215

Conclusion 219

Bibliographie 223

Liste des exemples 241

Liste des illustrations 251

Liste des tableaux 255

Annexe 257

Table des matières 275

Ronaldo CORREIA DE LIMA LOPES

Así para Tecla como para Vihuela : l'*Arte de tañer Fantasia* de Thomas de Sancta Maria (Valladolid, 1565) et l'improvisation à la vihuela et au luth au XVIe siècle

Résumé

Étude des directives pour l'improvisation de fantaisies données par le musicien et théoricien espagnol Thomas de Sancta Maria (env.1500-env.1570) dans son ouvrage Arte de Tañer Fantasia (Valladolid, 1565) du point de vue des joueurs de vihuela, par le biais de leur confrontation aux fantaisies contenues dans les sept recueils de musique spécialement composée pour cet instrument imprimés au XVIe siècle et connus à ce jour.
Cet important traité a été jusqu'à présent généralement considéré comme un abrégé d'instructions adressées exclusivement aux joueurs d'instruments à clavier, nonobstant l'explicite assertion de l'auteur indiquant que ses écrits intéressaient également la vihuela et tout autre instrument polyphonique en usage à son époque. Notre projet cherche à vérifier la pertinence de cet ouvrage pédagogique majeur à l'égard des instruments anciens à cordes pincées, contribuant à l'éclaircissement de la démarche d'improvisation de fantaisies à la vihuela et au luth (leurs répertoires étant interchangeables) dans l'Europe du XVIe siècle.

Mots clés : improvisation, luth, vihuela, musique Renaissance, musique ancienne

Summary

The aim of this thesis is to examine the instructions for the improvisation of fantasias given by the Spanish musician and theorist Thomas de Sancta Maria (c.1500-c.1570) in his work Arte de Tañer Fantasia (Valladolid, 1565) from the point of view of vihuela players, by comparing these rules with the fantasias contained in the seven collections of music for this instrument published in the sixteenth century and known today. This significant treatise has often been considered a collection of guidelines intended exclusively for keyboard players, despite the author's explicit statement that his writings also concerned the vihuela and any other polyphonic instrument in use at the time. Our project seeks to assess the relevance of this important pedagogical work to ancient plucked string instruments, thereby contributing to a better understanding of the practice of improvisation on the vihuela and the lute (their repertoires being interchangeable) in sixteenth-century Europe.

Keywords : improvisation, lute, vihuela, renaissance music, ancient music