GUIDE APPELLÉ

Quelques aspects interprétatifs choisis de la musique ibérique ancienne pour orgue et clavier: ornementation, inégalité et doigtés d'après les sources d'époque. À travers duquel en peu de temps et de travail on pourrait jouer fantaisie avec le caractère approprié.

Étant, à la demande de l'auteure,
lu et approuvé par l'illustre
maître des maîtres
Jean Ferrard.

~~≈~~

δ *Rédigé par Teresa Hernández Sánchez de l'ordre des hijosdalgos Hernández de Castille, native de la ville de Salamanque* δ

Imprimé à Bruxelles, sans aucun genre de licence royale, avec une nouvelle machine Canon.
MMXIX

©Teresa Hernández Sánchez, 2019
teresahs7@yahoo.es
Ed. 2020

Remerciements

À Jean Ferrard, pour m'avoir guidé dans mon travail, pour le temps qu'il m'a consacré et pour avoir supporté joyeusement mon français « castillanisé » à l'ancienne.

À Benoit Lebeau pour son appui permanent, et pour sa patience au travail de relecture.

Table des matières

Critères d'édition textuelle..... 1

Sigles et abréviations..... 2

Glossaire..... 2

1.Introduction.....3

Justification 4

Objet d'étude et méthodologie..... 4

État de la recherche 5

2.Contexte historique-musical et caractéristiques de l'orgue ibérique.....10

Contexte historique-musical 10

L'orgue ibérique 12

3.Les sources.....16

Descriptions des sources primaires..... 16

La notation des sources..... 23

4.Contenu et analyse des aspects interprétatifs dans les sources primaires.....25

Gonzalo de Baena: *Arte novamente inventada…,* 1540. 25

Ornements 25

Juan Bermudo: *Declaración de instrumentos musicales*…, 1555. 25

Doigtés.....25

Ornements.....26

Luis Venegas de Henestrosa: *Libro de cifra nueva…,* 1557. 27

Doigtés.....27

Ornements.....28

Tomás de Santa María: *El arte de tañer fantasía*…, 1565. 29

Doigtés.....29

Ornements.....33

Inégalité.....38

Hernando de Cabezón: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*…, 1578..... 40

Doigtés.....40

Ornements.....41

Manuel Rodrigues Coelho: *Flores de música*…, 1620..... 41

Francisco Correa de Arauxo: *Facultad orgánica*…, 1626. 41

Doigtés.....42

Ornements.....44

Inégalité.....47
5.Conclusion et dernières questions.....49
6.Bibliographie.....56
Sources d'époque et éditions modernes 57
Publications diverses 58
Webgraphie 59
Annexes.....60
Annexe I: compositions d'orgues ibériques du XVII[e] siècle 60
Annexe II: signes de mesure et proportions dans la *Facultad orgánica* de Correa.....62

Critères d'édition textuelle

L'actualisation des textes tirés des originaux (en castillan et portugais anciens) n'est pas l'objet de cette étude, car elle pourrait supprimer des nuances importantes de la langue originale. Mais ils sont transcrits en modernisant l'orthographe et la ponctuation pour ne pas confronter le lecteur moderne, peut-être pas habitué aux textes anciens, aux problèmes d'ambigüité de l`écriture. Les seuls endroits où l'écriture ancienne est respectée sont les titres des sources dans les sections « Description des sources » et « Bibliographie ».

Les termes propres au langage musical ibérique ancien, dont il n'existe pas une traduction bien précise en français, restent dans la langue originale, en italiques. Pour faciliter la compréhension du texte, je ferai référence aux différents termes qui décrivent l'avant-propos de ces sources (*proemio, prólogo et prefacio et* mêmes les *« advertencias »*) avec le mot « préface ».

Le terme « ibérique » est utilisé avec une signification tant géographique que culturelle. Pendant une grande partie des XVI^{e} et XVII^{e} siècles, en ce qui concerne la culture et la spiritualité, nous pouvons parler de l'Espagne et du Portugal comme un tout, même s'ils ne furent vraiment réunis au niveau dynastique que de 1580 à 1640. Par contre, les termes « Espagne », « espagnol », « Portugal » et « portugais » seront utilisés avec un sens géographique.

La bibliographie et ses raccourcis de citation utilisés dans le corps du travail sont rapportés à la fin du texte, dans la section « bibliographie ». Elle est organisée en deux sections, l'une pour les sources originales et les éditions modernes (éditions partielles, complètes, avec ou sans préface), et l'autre pour les publications diverses en lien avec la thématique ici traitée.

Les noms des notes sont symbolisés par les lettres de l'alphabet suivant la codification anglaise: do, ré, mi, fa, sol, la, si deviennent: C, D, E, F, G, A, B. La hauteur de la note est représentée par un chiffre en indice après le nom de la note. Le premier ut d'un clavier « normal » est C_1, le do du milieu du clavier est C_3, et la note aiguë d'un clavier moderne se situe dans la cinquième octave: G_5. Le cas échéant, les notes du ravalement, sous le do grave usuel, sont indiquées par l'index zéro: B_0.

Sigles et abréviations

éd.	Édition
édit.	Éditeur
EM	Édition moderne
fol.	Folio
p.	Page/pages
M.D.	Main droite
M.G.	Main gauche
r.	Recto
v.	Verso

Glossaire

Arca de ecos: nom du moyen technique pour rendre plus sensible la perception sonore de certains registres. Il s'agit d'un sommier à part, dont les tuyaux sont mis dans une boîte en bois. Ce sommier est situé en-dessous ou au-dessus du sommier principal, ou dans le *cadereta* (le positif ibérique). Un côté ou le couvercle de cette boîte s'ouvre et se ferme par un mécanisme actionné par l'organiste. L'orgue augmente de cette façon sa palette expressive, en permettant de faire des nuances contrastées et intermédiaires.

Camusado: jeu de la famille des nazards qui, selon la conception de chaque orgue, pouvait être utilisé en tant que soliste ou pour renforcer le *lleno.*

Canto llano: chant pré-existant, servant de base pour composer une pièce. Il peut venir du répertoire grégorien, mais aussi de chants populaires.

Carreras et **pasos largos**: façon de nommer, par les auteurs espagnols, les lignes mélodiques d'une certaine longueur, de notes conjointes ascendantes ou descendantes.

Contras: jeu(x) joué(s) avec les pieds, aussi appelés *peanas*, *contrabajos* ou *recontras*. C'est le « pédalier » des orgues ibériques. Il est formé d'un ensemble de deux à huit touches en bois ou rarement en métal appelées *pisas*, qui sont très petites, en forme de carré, de rectangle ou de cercle.

Dulzaina: jeu d'anche à résonateur court.

Lleno: dans l'orgue gothique, synonyme de mixtures: registre de plusieurs rangs de tuyaux ouverts, indépendants des principaux. Une signification plus moderne fait référence au jeu de mixture.

Quiebro y redoble: mots employés dans le langage musical aux XVI^{e}, XVII^{e} et XVIII^{e} siècles dans la péninsule ibérique, pour décrire certains ornements sur une seule note. La configuration ces ornements peut varier chez chaque auteur, et les mots sont parfois utilisés de façon indifférente.

1. Introduction

Tout au long de notre vie, en tant qu'interprètes ou pédagogues, nous sommes confrontés à différentes partitions qui ne contiennent pas elles-mêmes toute l'information nécessaire à les interpréter de façon complète. C'est notamment le cas avec la musique ancienne ibérique des XVI^{e} et XVII^{e} siècles dont la grande partie des aspects interprétatifs qui nous intéressent se trouve dans les traités théorico-pratiques d'époque ou dans les préfaces des éditions originales.

On peut voir que dans ces traités et ces éditions, on prend en compte des sujets musicaux très différents, depuis la problématique purement paléographique du système de notation musicale jusqu'aux normes de la composition en passant par les petits détails d'interprétation, entre autres. Plusieurs de ces aspects sont déjà résolus avec la transcription et l'édition musicale mais, par contre, ceux qui ont une nature plus improvisée — qui ne font pas partie de la structure musicale mais du caractère et du style — ne sont pas souvent écrits dans les partitions. C'est pour cette raison que j'ai décidé de sélectionner et étudier trois sujets que je considère fondamentaux et qui ont une application accessible et « immédiate » pour l'interprète: l'ornementation, l'inégalité et les doigtés.

Pour ce qui est de l'ornementation, il faut préciser que la définition du terme à l'époque était large. Elle faisait référence à « orner quelque chose », et pouvait autant définir la *glosa* (qui servait à orner un intervalle, et dont l'utilisation était assez libre) que les *quiebros* et *redobles* (utilisés pour orner une seule note et dont l'application est systématique). Les ornements que nous étudierons dans ce travail sont ceux qui n'ornent qu'une seule note, du fait que la *glosa* est un agrément déjà écrit dans une grande partie du répertoire et bien transcrit dans les partitions.

L'inégalité, qui fut appelée en castillan ancien *Airecillo* ou *Tañer con buen aire,* est une caractéristique rythmique qui ne peut pas non plus être omise, car elle est vivement conseillée et expliquée dans plusieurs traités de façon suffisamment large et détaillée. De plus, elle fait partie d'une façon ou d'une autre des outils interprétatifs de toutes les écoles d'orgue européennes anciennes, fait pour lequel je trouve nécessaire de l'aborder.

Quant aux doigtés, il est indispensable de connaitre ceux qui sont conseillés par les auteurs, tels qu'ils apparaissent dans les sources. Ils ne sont pas souvent écrits dans les éditions modernes (et encore moins dans les éditions critiques) car ces auteurs ne les écrivaient pas dans les partitions mêmes mais plutôt dans les préfaces. Par contre, leur bon usage (ou au moins leur connaissance) reste primordial pour éclairer toute la conception de l'articulation.

Par conséquent, mon propos est de faire un petit guide ou un compendium en français qui expose ces aspects interprétatifs — tirés des sources pour l'orgue ibérique apparues dans les XVI^{e} et XVII^{e} siècles — qui, soit par leur nature, soit par manque de recherches, ne se trouvent pas dans les partitions originales.

Justification

La plus grande contribution de la péninsule ibérique à l'histoire de la musique ancienne européenne se produit dans le monde de l'orgue où l'héritage est double. D'une part, nous avons reçu les fruits de la création musicale proprement dite (traités et musique) et d'autre part, le patrimoine instrumental et documentaire. Les orgues qui nous sont parvenus dans leur état d'origine et les documents trouvés dans les archives des églises et cathédrales avec de minutieuses annotations nous permettent de comprendre l'anatomie et la conception des instruments et leur évolution.

L'histoire de cet instrument et la production musicale qu'il généra font partie de la grande évolution des arts au cours de ce que l'on appelle le « siècle d'or » espagnol (du début du XVI^{e} siècle jusque la fin du XVII^{e} siècle) et le « siècle d'or » portugais (entre la fin du XIV^{e} siècle et la fin du XVI^{e} siècle). Cela ne doit pas nous étonner si nous prenons en compte qu'un territoire où la religion avait une place dominante, était destiné à promouvoir un rôle plus qu'important pour cet instrument.

Étant donné que ce fait historique et l'information interprétative apparue dans les sources ne sont pas systématiquement connus de tous les organistes – dû sans doute en grande partie au fait de n'avoir la traduction que d'une partie de ces textes (originalement écrits en espagnol ou portugais) — je crois nécessaire d'aborder cette thématique pour promouvoir sa diffusion et son bon usage.

D'ailleurs, la nécessité de ce compendium est justifiée par l'absence d'étude d'ensemble sur le sujet. Son intérêt se trouve dans la présentation d'un seul texte qui expose le traitement de ces aspects, en langue française. De cette façon, je voudrais contribuer à mettre en lumière l'interprétation de la musique ibérique en dehors de son territoire d'origine, pour promouvoir la réflexion et une divulgation positive des musiciens d'aujourd'hui.

Objet d'étude et méthodologie

Le centre d'attention de cette étude est constitué par les sources originales des XVI^{e} et XVII^{e} siècles écrites pour l'orgue dans la péninsule ibérique. Ainsi, en prenant les sources les plus pertinentes, je ferai un parcours, une analyse et une comparaison des aspects interprétatifs choisis.

De cette façon, le corpus principal sur lequel est concentrée cette étude comprend sept sources d'époque, contenant les textes sur l'orgue et son interprétation. J'ai travaillé avec des fac-similés ou des scans des sources originales (le lien vers au moins un des différents endroits où l'on peut consulter la source est donné dans la section « description des sources »).

En dehors de ces sources, j'ai aussi étudié les éditions ou publications modernes qui ont précédé ma recherche, notamment celles écrites dans d'autres langues que le castillan ancien ou le portugais. L'intégration de toutes ces publications est indispensable puisque certaines d'entre elles ont été pionnières en la matière et parce qu'elles mettent en valeur le sujet traité et lui donnent de la perspective.

J'ai également fait une brève approche du contexte historique et musical dans la péninsule ibérique et du style d'orgue de l'époque. Travail sans lequel nous ne pouvons pas comprendre comment cette musique fut conçue, ses caractéristiques d'écriture et d'interprétation ainsi que sa diffusion.

C'est ainsi que le corps de ce travail est structuré en trois parties principales: contexte et style d'orgue, description des sources, exposition et analyse des aspects interprétatifs choisis.

Si je crois judicieux d'avancer dès maintenant l'une des conclusions de ce travail, c'est l'obligation de reconnaître les limites qui s'imposent dans une étude de cette nature: on ne prétend pas offrir un travail exhaustif à travers lequel on éclaire « la » façon d'interpréter cette musique, mais un guide avec un exposé objectif de certains aspects à partir desquels nous pourrons commencer à mettre en pratique des critères interprétatifs d'époque, qui aident à donner à cette musique son caractère juste.

État de la recherche

S'il est bien vrai qu'il y a, surtout à partir des années 1960-70, plus d'intérêt et plus de recherches et éditions en lien avec ce sujet, il est vrai aussi qu'il n'existe aucun ouvrage qui aborde la matière dans son entier, rassemblant toutes les sources d'époque. Nous ferons, ainsi, un parcours dans les travaux liés au sujet, mais il faut savoir que dans ce cas, on est réduit à parler plutôt de travaux dédiés à chaque source ou compositeur en particulier. Je citerai les travaux que l'on considère les plus importants (pour avoir apporté des éclaircissements à son époque, pour leur qualité, pour leur rapport direct avec notre sujet, ou pour être le plus complet possible) mais je ne pourrai sans doute pas faire une description détaillée de leur contenu. Pour une information plus complète sur le sujet, il est vivement conseillé de consulter la thèse d'Andrés Cea sur la *cifra* hispanique[1].

[1] Cea 2014.

Pour ce qui concerne *Arte para aprender a tanger*, de Baena, le musicologue Alejandro Luis Iglesias en localisa l'unique exemplaire connu dans la Bibliothèque du Palais Royal en Espagne. La découverte fut rendue publique lors d'une conférence à *l'Instituto Fernando el Católico* (Saragosse) en 1992. Même si certaines pistes étaient connues, on ne trouve des études complètes que depuis 2012 avec les éditions de Tess Knighton[2] et de Bruno Forst. L'édition de Bruno Forst[3] fait une étude très complète du texte et une transcription de toute la préface ainsi que de toute la musique.

L'œuvre de Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, est l'objet d'attention de plusieurs investigateurs tels que Bartolomé José Gallardo, Marcelino Menéndez Pidal, Otto Kinkeldey ou Gotthold Frotscher[4] depuis le XIX[e] siècle. Par contre, la bonne base pour travailler sur cette œuvre n'arrive qu'en 1955, suite à l'édition fac-similé de Macario Santiago Kastner, chez Bärenreiter en 1957. L'étude en 1960 de Robert Stevenson[5] publiée en anglais permettra une première approche critique de l'œuvre et sa diffusion au niveau international[6]. Viennent ensuite une série d'auteurs qui dédient leurs efforts surtout à l'œuvre théorique de Bermundo, parmi lesquels Louis Jambou en 1982[7], Robert Floyd Judd en 1987[8] ou Maria Teresa Annoni en 1989[9], etc. Quant aux œuvres musicales de Bermudo, l'édition pionnière sera celle de Felipe Pedrell dans *Salterio Sacro Hispánico* en 1905. L'édition moderne qui vient remédier à toutes les autres éditions incomplètes ou défectueuses faites antérieurement, dont celle de Pierre Froidebise (1960), est celle de Javier Artigas, publiée en 2005 (éd. Institución Fernando el Católico).

[2] Cea 2014, p. 238.
[3] Forst 2012.
[4] Cea 2014, p. 270.
[5] Stevenson, Robert: *Juan Bermundo*, La Haye: Martinus Nijhoff, 1960.
[6] Cea 2014, p. 210-271.
[7] Jambou, Louis: *Les origines du tiento*, Paris: Centre National de Recherche Scientifique, Centre Régional de Publication de Bordeaux, 1982.
[8] Judd, Robert Floyd: *The use of notational formats at the keyboard: A study of printed sources of keyboard music in Spain and Italy c.1500-1700, selected manuscript sources including music by Claudio Merulo, and contemporany writings concerning notations* (Thèse de Doctorat), University of Oxford, 1988.
[9] Annoni, Maria Teresa: *Tuning, Temperament and Pedagogy for the Vihuela in Juan Bermudo's Declaracion de instrumentos musicales* (Dissertation), Ohio State University, 1989.

Le premier à transcrire quelques pièces et à étudier l'œuvre de Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva*, fut Felipe Pedrell[10] entre 1898 et 1908. Mais la première transcription complète de ces pièces avec, de plus, une grande étude historique, fut l'édition de Higinio Anglés, terminée en 1925 et publiée en 1944 sous le nom de *La música en la Corte de Carlos V*[11]. À partir de cette édition, les études, apports et éditions sur l'œuvre se multiplieront, et on arrivera à un moment intéressant en 1984, quand François Reynard et Louis Jambou localisent et publient le testament de Venegas. Au niveau des études à caractère plus pratique sur l'interprétation, il faudrait au moins citer celles de Macario Santiago Kastner[12] et Julane Rodgers[13], qui travaillent sur l'interprétation du répertoire ibérique et sur les doigtés historiques[14], ainsi que l'édition d'Andrés Cea[15] des œuvres de Francisco Fernández Palero qui se trouvent dans le *Libro de Cifra Nueva*.

L'*Arte de Tañer Fantasía*, de Tomás de Santa María, n'as pas eu la propagation que l'on attendrait d'un traité si complet et méthodique. Les œuvres musicales (nommées par l'auteur « *ejemplos* » et non « fantaisies ») n'ont été éditées en entier que par Pierre Froidebise[16] et par José et Lupe de Azpiazu[17]. Plusieurs travaux ont fait des études ou des recherches partielles, mais son rayonnement international n'arrive qu'en 1991 avec la traduction du texte en anglais et la transcription de ses pièces, par Almonte C. Howell Jr. et Warren E. Hultberg[18].

Œuvre de grande amplitude et importance, *Flores de música* de Manuel Rodrigues Coelho est presque restée dans l'oubli pendant longtemps. La seule édition complète avec étude introductrice qui existait jusqu'à nos jours était celle de Macario Santiago Kastner publiée pour la *Fundação Calouste Gulbenkian*, entre 1959 et 1961. Certaines pièces sont apparues dans différentes anthologies ces dernières années, et une édition partielle avec 24 *tentos* a été

[10] Pedrell, Felipe: *Hispaniae Schola Musica Sacra*, Barcelona: Juan Bautista Pujol, vol. 8, 1894-1898; Pedrell, Felipe: *Salterio Sacro Hispánico*, Madrid: Ildefonso Alier, 1905; Pedrell, Felipe: *Antología de organistas clásicos españoles (siglos XVI-XVIII),* vol. 2, Madrid: Ildefonso Alier, 1908.
[11] Anglés 1944.
[12] Kastner, Marcario Santiago: "I. Orígenes y evolución del tiento para instrumentos de tecla. II. Interpretación de la música hispana para tecla de los siglos XVI y XVII"*, AnM*, XXVIII-XXIX, 1973-1974, p. 11-154.
[13] Rodgers, Julane: *Early Keyboard Fingering* (Dissertation), University of Oregon, 1971.
[14] Cea 2014, p. 347.
[15] Andrés Cea Galán (édit.): *Fernández Palero, Francisco: Obras para tecla,* Gaus, 2004.
[16] Pierre Frodebise (édit.): *Tomás de Santa María. Œuvres*, Paris: Éditions musicales de la Schola Cantorum et de la Procure générale de musique, 1961.
[17] José et Lupe de Azpiazu, (édits): *T. de Santa María: Veinticinco fantasías del Arte de tañer fantasía*, Madrid, 1965.
[18] Howell Jr., Almonte C. & Warren E. Hultberg (édits.): *The Art of Playing the Fantasia by Fray Thomás de Sancta María,* Latin American Literary Review Press, 1992.

réalisée par Alessandro Bares en 2002[19]. Cette année, une nouvelle édition complète a vu le jour avec une grande étude historique, qui sera publiée en trois volumes, dont le premier vient de sortir (éd. Ut Orpheus, avril 2019). Cette nouvelle édition, publiée dans le cadre de la série ECHOM, qui a comme éditeur général Jean Ferrard, a une importance inégalable. L'organiste et musicologue chargé de ce travail est João Vaz, avec la collaboration de Sérgio Silva et André Ferreira.

Les études et éditions de l'œuvre de Cabezón, éditée par son fils Hernando, *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, ainsi que de l'œuvre de Correa, *Facultad orgánica*, sont très nombreuses et bien connues au niveau international, raison pour laquelle je n'entrerai pas en détail sur ces travaux.

Par rapport aux œuvres de Cabezón, August Gottfried Ritter fut le premier à transcrire quelques pièces, publiées en 1884 dans *Zur Geschichte des Orgelspiels*. Ensuite, l'histoire de l'édition des œuvres de Cabezón ne s'est jamais arrêtée. Pour citer quelques exemples des éditions le plus complètes[20]:

Éditions le plus complètes des œuvres d'Antonio de Cabezón		
Année	**Maison d'édition**	**Éditeur/s**
1895-1898	Juan Baptista Pujol	Felipe Pedrell
1951, 1958	Schott's Soehne	Macario Santiago Kastner
1966	Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)	Higinio Anglés
1967-1986	Institute of Medieval Music	Charles Jacobs
2001	Ut Orpheus	Claudio Astronio
2010	Institución Fernando el Católico	Javier Artigas Pina *et al.*
2010	Bärenreiter	Miguel Bernal Ripoll & Gerhard Doderer

Quant à l'œuvre de Correa, sa diffusion a été plus tardive, mais elle a finalement acquis la même importance que celle de Cabezón. La première publication complète de son œuvre (textes et étude historique incluse) fut celle de Macario Kastner entre 1948 et 1952, qui publie aussi en 1955 un article sur l'orgue hispanique dans la revue *L'Orgue* en favorisant ainsi un regard international vers l'auteur. À partir de ce moment-là, les études sont si nombreuses qu'on voudrait souligner au moins les suivantes: Nelly van Ree-Bernard en 1971[21], Dionisio

[19] Bares, Alessandro (édit.): *Manuel Rodrigues Coelho. Flores de musica*, 4 vols., Albese con Cassano: Musedita, 2002, dans João Vaz 2019.
[20] Cea 2014, p.436-437.
[21] Ree-Bernard, Nelly van: *Vertaling en Bewerking der Advertencias uit Libro de Tientos y*

Preciado en 1973[22], David Dillon Schrader 1987[23], Andrés Cea en 1990[24], Guy Bovet entre 1985 et 1992[25] et en 2008[26], Karita Hakalahti en 2008[27] et Marta Serna Medrano en 2018[28]. Les éditions complètes des œuvres de Correa sont:

Éditions complètes des œuvres de Correa de Arauxo		
Année	**Maison d'édition**	**Éditeur**
1948-1952	Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)	Macario Santiago Kastner
2005	Sociedad española de musicología	Miguel Bernal Ripoll
2007	Ut Orpheus	Guy Bovet

Et pourtant, malgré l'existence d'une quantité énorme de recherches, études et éditions sur des auteurs en particulier, on ne trouve pas un seul texte qui porte sur la construction d'un panorama complet de l'interprétation historique des œuvres du « siècle d'Or ». Nous avons des pistes dans certains livres comme *The history of keyboard music to 1700* de Willy Appel ou *Historical performace practice in Organ playing* de Jon Laukvik, et des approches plus spécifiques comme celles de Nelly van Ree Bernard en 1989[29] et de Charles Jacobs[30]. Le plus complet de tout le matériel trouvé est le livre de l'espagnole María A. Ester Sala, *La ornamentación en la música de tecla ibérica del siglo XVI,* qui ne traite pas du XVII[e] siècle, ainsi que l'article de Clavert Jonnson « La Musique d'orgue espagnol[e] » publié dans la revue *Orgues méridionales* en 1978. Cette dernière étude, tout en étant très complète, n'inclut pas les sources de Baena et Coelho, ni le sujet de l'inégalité.

Discursos, Amsterdam, Broeckmans & van Poppel, 1971.

[22] Preciado, Dionisio: *Quiebros y redobles en F. Correa de Arauxo,* Madrid: Alpuerto, 1973.

[23] Schrader, David Dillon: *A translation of Francisco Correa de Arauxo's treatise in Facultad orgánica and an application of theories and practices found therein to the first twelve tientos in the collection*, DM doc., Indiana University, 1987.

[24] Cea Galán, Andrés: "El ayrecillo de proporción menor en la Facultad Orgánica de Francisco Correa de Arauxo", *NASS*, VI, 2, 1990, p. 9-23.

[25] Bovet, Guy: "Une traduction intégrale de la préface et des remarques de Francisco Correa de Arauxo", *La tribune de l'orgue,* 1985-1992.

[26] Bobet, Guy: *Francisco Correa de Arauxo, Facultad Organica*, vol.I, Bologna: Ut orpheus Edizioni, 2008.

[27] Hakalahti, Iina-Karita: *Maestro Francisco Correa de Arauxo's (1584-1654) Facultad orgánica (1626) as a source of performance practice*, Studia Musica 33, Helsinki University Print, Sibelius Academy, 2008.

[28] Medrano, Marta: *Orden y sentido en los tientos o discursos prácticos de Francisco Correa de Arauxo: la facultad orgánica (Alcalá, 1626) en contexto*, Madrid: SEdeM, 2018.

[29] Ree Bernard, Nelly van: *Interpretation of 16h century Iberian music on the clavichord*, Buren: Frits Knuf Publishers, 1989.

[30] Jacobs, Charles: *Tempo notation in Renaissance Spain*, Brooklyn, New York: Institute of Medieval Music, 1964.

2. Contexte historique-musical et caractéristiques de l'orgue ibérique

Contexte historique-musical

Le mariage en 1469 d'Isabelle I de Castille et Ferdinand II d'Aragon, « Les Rois catholiques », réunit tous les royaumes ibériques sauf le Portugal. Le dernier quart du XV^{e} siècle est marqué par la stabilité et le développement économique et l'Espagne se met au niveau des premières potences étrangères.

Le dynamisme économique de Castille favorise l'explosion de ses arts, surtout aux sièges des cathédrales. La cour des rois catholiques devient le centre de l'activité musicale et attire beaucoup d'instrumentistes, de chanteurs et de compositeurs. Les rois maintiennent deux chapelles musicales séparées, même si occasionnellement, elles se joignent. L'Espagne et les Pays-Bas avaient depuis longtemps des échanges commerciaux, et dans leurs activités de mécénat culturel, les rois s'inspirent alors du style de la cour bourguignonne et engagent des artistes franco-flamands, même si la plupart sont recrutés dans la péninsule. En réalité, la première influence de la musique franco-flamande en Espagne sera la chapelle musicale qui accompagne Philippe le Beau, mari de Jeanne la Folle. Parmi ses intégrants : Pierre de la Rue, Alexander Agricola, Jean Braconnier…

Charles-Quint (qui règne en Espagne sous le nom de Charles I^{er}, de 1516 à 1556), fils de Jeanne la Folle et de Philippe le Beau, arrive en Espagne en 1517, accompagné de sa propre chapelle musicale bourguignonne. Cette chapelle, avec des chanteurs tels que Nicolas Gombert ou Thomas Crécquillon, s'occupe des grandes messes chantées et des autres services sacrés privés. Elle coexiste avec la chapelle espagnole d'Isabelle de Portugal, responsable de la musique instrumentale. La présence simultanée de deux différentes sections de la chapelle royale sous la direction d'un seul maître de chapelle est exceptionnelle en Europe et a un effet très important sur la vie musicale du pays en attirant des musiciens tant étrangers que nationaux. L'éducation musicale des enfants du roi (Philippe, Marie et Jeanne) est raffinée, sous la tutelle de maîtres tels que Francisco de Soto, Mateo Flecha ou Antonio de Cabezón. Ce dernier, claviériste et compositeur, est particulièrement important pour le monde de l'orgue : au service de Charles I^{er} et de Philippe II, il accompagne celui-ci lors de ses voyages européens entre 1548 et 1551, passant par différentes villes des anciens Pays-Bas (dont Namur, Bruxelles, Gand, Tournai, Mons, Amsterdam…). C'est là, entre autres, qu'il a l'opportunité d'écouter différents orgues et musiciens en créant ainsi une influence musicale mutuelle. Un grand développement de la musique, surtout instrumentale, résultera de l'imitation par la noblesse de la grande activité musicale de la cour de Charles I^{er}.

Durant le règne (1556-1598) de Philippe II, malgré tous les problèmes économiques et politiques, les arts et la musique occupent une place très importante. Il avait été éduqué par des maîtres choisis par son père, en science, en art, en architecture, en géographie et en musique. L'ensemble des domestiques de la maison royale est divisé en six sections, dont trois pour la musique: chapelle, écurie et chambre. Le plus remarquable dans l'Espagne de Philippe II est l'union du Portugal à ses territoires (qui perdurera jusqu'en 1640) et la force de la religion. Ainsi, les différents évêchés exercent un rôle très important dans le monde du mécénat de tous les arts et la musique arrête d'être centralisée à la cour. En 1563, Philippe II ordonne de construire le *Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial* où il crée, entre autres, l'une des plus grandes bibliothèques privées du moment, et une basilique dotée de quatre grands orgues, construits par Gilles Brebos, facteur d'orgues flamand. Antonio de Cabezón, étant impliqué dans la conception des orgues, charge Miguel Bock (l'un des organistes royaux) de trouver le facteur pour le projet, qui est finalement – après une négociation infructueuse avec Jean Crinon, facteur montois – Gilles Brebos. Ce dernier fera le voyage d'Anvers jusqu'en Espagne pour commencer à travailler sur ce projet en 1577, et les orgues seront terminés en 1584.

Le XVII^{e} siècle est caractérisé par un déclin social et économique. Mais au niveau des arts, le développement continue car ils sont la consolation et l'emblème des gouverneurs. Philippe III (qui règne de 1598 à 1621) reçoit de son père l'ordre de défendre la religion catholique, mais il est en réalité plus attiré par les fêtes, la chasse, les taureaux et la musique. Il joue de la viole de gambe et est danseur. Il institutionnalise la musique de chambre. Son favori, le duc de Lerma fait venir des violonistes de Milan pour jouer de la musique de danse. Il commande aussi deux orgues pour la Collégiale de Lerma qui seront construits par Diego de Quijano (terminés en 1616 et 1617). Diego de Quijano, gendre de Juan Brebos (fils de Gilles), perpétuait la tradition de la famille Brebos.

Philippe IV (qui règne de 1621-1665) sait chanter, jouer et composer. Avec lui, la monarchie devient une institution plus énergique et pleine de vitalité à travers un programme dans lequel les arts ont un rôle décisif. Les formes populaires typiquement espagnoles sont renforcées et stimulent une indépendance des modèles étrangers.

En résumé, et pour ce qui concerne la musique, la conception esthétique évolue entre les idées de la renaissance et celles du baroque. La musique du XVI^{e} siècle est considérée comme un des quatre arts libéraux, le « quadrivium ». Mais son caractère spéculatif perd de l'importance en faveur des aspects pratiques tels que la composition musicale. Entre gens cultivés, la musique est considérée comme une discipline élevée. Les nobles l'apprennent et les humanistes la considèrent comme un mérite de l'esprit. Un contraste entre théorie et pratique

persiste, bien que moins fort, que l'on peut voir dans les écrits théoriques traitant de la musique avec une approche philosophique et mathématique. Malgré toutes ces considérations, on peut dire finalement en ce que concerne la musique pratique, que l'important était d'accomplir ses fonctions, réduites au nombre de deux dans le monde de l'orgue ibérique: dans les célébrations liturgiques et comme instrument de divertissement dans les fêtes de la cour.

L'école d'orgue ibérique du siècle d'or partage des caractéristiques et des origines avec celles créées dans le reste des pays d'Europe. La naissance de ces musiques est traditionnelle au niveau des modèles de composition pris comme référence, tout comme sur le plan des matériaux musicaux travaillés: le motet, le *canto llano*, et les gloses. S'il est vrai que l'ornementation et la registration vont être développés dans un langage propre à la péninsule, le style du motet sera une structure formelle basique jusqu'à Cabanilles (1644-1712).

L'orgue ibérique

L'orgue ibérique est un instrument en évolution, et par conséquent changeant, au cours des XVI^{e} et XVII^{e} siècles. Loin d'être configuré depuis toujours dans la physionomie connue de nos jours au regard de la communauté internationale et même espagnole – c'est à dire, l'orgue à registres coupés, un seul clavier, trompettes en chamade, *arcas de ecos*, et *contras*, modèle qui ne se répand qu'à partir de la fin du XVII^{e} siècle – on passe par différentes étapes et écoles pour y arriver. Mais, avec 815 facteurs d'orgue castillans, français, flamands et allemands répertoriés, travaillant dans la péninsule entre les XVI^{e} et XVIII^{e} siècles[31], l`histoire de l'orgue ibérique est exceptionnelle et n'importe quel essai de synthèse délaisserait des facteurs déterminants pour la compréhension de sa constitution. C'est ainsi, que je me limiterai à signaler par ordre d'apparition cinq évènements de la facture d'orgues ibérique qui seront présents dans la plupart des orgues de l'époque, en sachant que même comme ça, on devra relativiser : hormis la quantité et les diverses origines de facteurs d'orgues, il y avait en la péninsule ibérique deux écoles d'orgue – la castillane et la catalane-valencienne – qui travaillaient des modèles d'orgues différents, des ateliers qui faisaient des apports en dehors de l'esthétique générale de chaque école et aussi les instruments faits pour des établissements ecclésiastiques aux revenus bas ou moyens, et ceux faites pour des cathédrales, monastères ou églises des grandes villes.

[31] Jambou, 1979, p. [1].

Les grands évènements déterminants dans la configuration de notre orgue sont:

I. Dès la fin du XV[e] siècle et principalement dans la zone castillane: l'évolution de l'orgue *Blockwerk* vers l'orgue basé sur la division du *lleno* en trois ou quatre registres entiers. Ces orgues ressemblaient à un « grand positif » et étaient couramment en 8' et à un seul clavier. Un exemple de ce type d'orgue est le buffet gothique de la *Capilla de Anaya* en la cathédrale de Salamanque, aujourd'hui vidé de ses tuyaux:

Plus on s'approche de la côte méditerranéenne (école catalane-valencienne), plus on trouve des orgues avec plus d'un clavier.

II. Entre les années 1560 et 1570 apparaissent les registres coupés ou plus couramment dit « clavier coupé ». Ces claviers étaient, d'habitude, coupés entre le C_3 et le $C\#_3$. Le premier exemplaire documenté, dont on connaît le nom du facteur d'orgues, est celui de l'église de *Santa Cruz* à Saragosse, fait en 1567 par Guillaume de Lupe[32]. Dans la décade des années 1580 l'utilisation des claviers coupés était généralisée dans l'école castillane, en offrant de cette façon à l'instrument, une gamme de couleurs plus large et des « registres solistes » sans avoir besoin de deux claviers. Dans cette première étape, tous les registres n'étaient pas coupés mais seulement quelques-uns; dans un premier temps, les facteurs avaient une préférence pour diviser les jeux d'anches en basses et dessus.

[32] Jambou, 1967, p. 141.

III. L'orgue à clavier coupé opposait des timbres et des plans sonores. Les musiciens et facteurs d'orgues, dans leur curiosité pour explorer différentes sonorités, commencent bientôt à introduire un sommier à part, plus élevé que le principal. C'est donc, également au XVI^{e} siècle, que l'on commence à parler du *secretillo*, petit sommier placé en hauteur dans le but de donner plus de présence à certains jeux. Il reçoit un seul registre, au début, une petit anche (la *dulzaina)* ou le *camusado*, et finira par accueillir, au XVII^{e} siècle - déjà vers 1620 - le fameux registre de Cornet. Cette invention est arrivée avec quelques années d'avance dans l'école castillane.

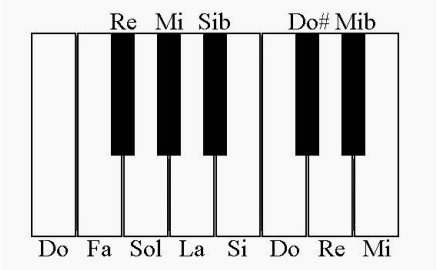
IV. Les musiciens et facteurs continuent au XVII^{e} siècle à chercher des façons de mettre en évidence différents plans sonores. C'est ainsi que, dans la décennie de 1650, on intègre l'*arca de ecos,* ancêtre de la boîte expressive. Cette fois, ils construisent un sommier, différent du *secretillo*, destiné à accueillir un ou plusieurs jeux placés ensemble dans une boîte. Un des côtés ou le couvercle de cette boîte était actionné par le pied ou par le genou, et pouvait s'ouvrir ou se fermer pour créer des nuances. D'après les documents trouvés, c'est au couvent de *San Francisco* à Vitoria, que le fameux facteur *Fray* José de Echevarría introduisit des *clarines en eco*[33].

V. Finalement, au dernier tiers du XVII^{e} siècle apparaissent les anches en chamade, invention qui fait sortir l'orgue ibérique d'une évolution générale similaire à celle de l'orgue européen.

Bien que ces deux dernières caractéristiques soient bien connues de l'orgue ibérique, il faut remarquer que l'on n'a pas pu s'en servir pour le répertoire que nous étudions, qui leur est antérieur. A titre d'exemple, on peut consulter quelques compositions d'orgues du XVII^{e} siècle dans l'annexe I.

En dehors des évènements « clés » cités ci-dessus, il convient d'expliquer deux caractéristiques de base, toujours présentes dans l'orgue ibérique:

I. L'étendue du clavier ibérique commençait au C_1, mais ne comprenait pas l'octave grave en entier. On utilisait l'octave courte, configurée comme suit:



[33] Jambou, 1967, p. 245.

II. Il n'y avait pas de pédalier complet mais des *contras,* qui comprenaient de deux à huit notes. Quand le pédalier était en tirasse permanente, il comprenait évidemment la disposition de l'octave courte. Par ailleurs, il pouvait avoir un ou des jeux propres, et pouvait aussi être conçu en combinant ces possibilités. La typologie la plus courante pendant le XVI^{e} et XVII^{e} siècle fut la tirasse permanente.

3. Les sources

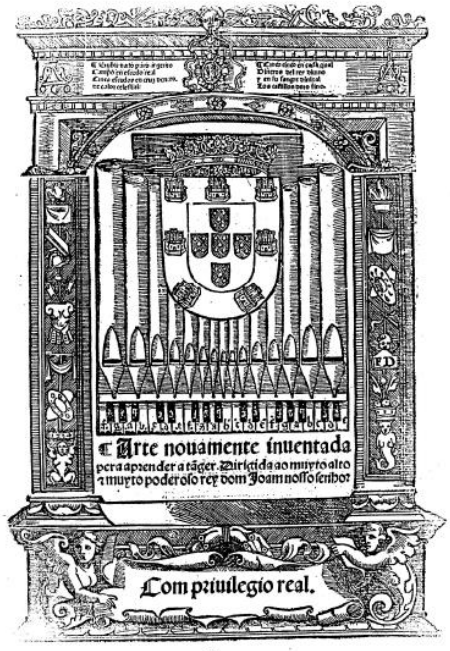
Parmi tous les traités et les éditions musicales imprimées dans la péninsule ibérique, j'en ai trouvé sept avec des informations concernant l'ornementation, les inégalités et les doigtés pour l'orgue. Ce travail a été facilité grâce à la table contenant les sources de musique instrumentale d'époque, figurant dans la thèse d'Andrés Cea[34], où il nous spécifie celles qui sont écrites pour l'orgue. Pour la description résumée des sources (titre, auteur, dédicace, imprimeur, lieu, année et exemplaires), je reprends aussi la plus part de l'information dans ce même travail. Nous commencerons ce parcours de description des sources par le livre de Gonzalo de Baena, édité en 1540. Et en absence du livre *Melodías músicas* de Andrés Lorente, publié normalement entre 1672 et 1677 mais perdu, nous finirons avec celui de Francisco Correa de Arauxo de 1626, le dernier imprimé de musique pour l'orgue du XVIIe siècle.

Descriptions des sources primaires

GONZALO DE BAENA: *Arte novamente inventada*

Titre: *Arte novamente inventada pera aprender a tãger.*

Auteur: Gonzalo de Baena, músico de cámara de João III, rey de Portugal
Dédicace: João III, rey de Portugal
Imprimeur: Germán Galharde
Lieu: Lisbonne
Année: 1540



Exemplaires (1): E: Mpb, VIII-1816

Contenu:

Livre pensé pour une finalité didactique, pour apprendre à jouer de manière autodidacte à travers un nouveau système de tablature. Il est formé d'une préface de quatre pages, et de soixante-six pièces, dont la plupart sont de musique polyphonique *intabulada* et d'un colophon. A propos des auteurs des pièces, Banea dit:

> Así mismo que puedan ver y aprender obras de grandes componedores, Oqueguem, Alixandre, Jusquin, Peñalosa y dotros muchos, aquellos que nunca fueron enseñados.

C'est-à-dire: on apprendra ainsi des pièces de grands compositeurs tels que Johannes Ockegem, Alexander Agricola, Josquin Desprez, Francisco de Peñalosa et d'autres qui ne furent jamais appris. [Juan de Urreda, Jakob Obrecht, Cristobal de Morales, Gonzalo et de Baena,…].

[34] Cea 2014, p. 73-79.

Lien: Exemplaire numérisé par *La Real Biblioteca,*
http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP216087-PMLP359074-gonzalo_de_baena.pdf

JUAN BERMUDO: *Declaración de instrumentos musicales*

Titre: *Comiença el libro llamado de declaraciõ de instrumẽtos musicales dirigido al illustrißimo señor el señor don Francisco de çuniga Conde de Miranda, señor delas casas de auellaneda y baçã &c. cõpuesto por el muy reuerendo padre fray Iuã Bermudo dela ordẽ delos menores: en el qual hallarã todo lo que en musica desseare, y cõtiene seys libros: segũ en la pagina siguiẽte se vera: examinado y aprouado por los egregios musicos Bernardino de figueroa, y Chistoual de morales.*

Auteur: Fray Juan Bermudo
Dédicace: Don Francisco de Zúñiga, conde de Miranda
Imprimeur: Juan de León
Lieu: Osuna
Année: 1555

Exemplaires (7):
E: Mn, R-5256; Mp, I/C/6; Valencia, Biblioteca Municipal Serrano Morales, A/21/34; Bc, M486; Salamanca, Biblioteca de la Universidad, BG/34217; Oviedo, Biblioteca de la Universidad, CEA-362
UK: Lb, MK.1.f.4

Contenu:

Traité de contenu théorico-pratique qui contient cinq livres, le sixième et le septième n'ayant jamais été imprimés. Chacun de ces livres est dédié à un sujet différent. Le premier est une louange de la musique (27 chapitres), le second contient les principes de musique pour ceux qui commencent à chanter ou à jouer (36 chapitres), le troisième approfondit les secrets pour comprendre et chanter la musique (50 chapitres), le quatrième contient les instructions pour apprendre à jouer l'orgue, la harpe et la vihuela ainsi que neuf pièces (93 chapitres). Et le cinquième montre les normes et procédures de la composition musicale (33 chapitres).

Comiença el libro llamado de

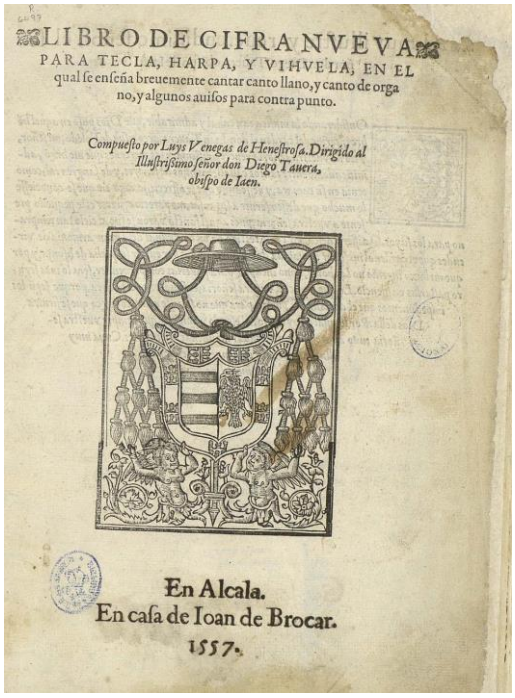
Lien: numérisé par la *Biblioteca Nacional de España,*
http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/206425

LUIS VENEGAS DE HENESTROSA: *Libro de cifra nueva*

Titre: *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela, en el cual fe enfeña breuemente cantar canto llano, y canto de órgano, y algunos auifos para contra punto.*

Auteur: Luis Venegas de Henestrosa
Dédicace: don Diego Tavera, obispo de Jaén
Imprimeur: Juan de Brocar
Lieu: Alcalá de Henares
Année: 1557

Exemplaires (3):
E: Mn R-548; Mn R-6497
Mexico, collection privée.


LIBRO DE CIFRA NVEVA
PARA TECLA, HARPA, Y VIHVELA, EN EL
qual fe enſeña breuemente cantar canto llano, y canto de orga
no, y algunos auiſos para contra punto.

Compueſto por Luys Venegas de Heneſtroſa. Dirigido al Illuſtriſſimo ſeñor don Diego Tauera, obiſpo de Iaen.

En Alcala.
En caſa de Ioan de Brocar.
1557.

Contenu:

Ce livre est formé par une partie de texte et une partie musicale. Dans la préface, on trouve des explications théoriques sur le langage et la composition musicale, la *declaración de la cifra* pour bien comprendre la notation et son usage, et des indications par rapport à l'interprétation à l'orgue, à la vihuela et à la harpe. La partie musicale est composée d'œuvres anonymes et de différents auteurs tels que Francisco Fernandez Palero, Josquin Desprez, Antonio de Cabezón, Cristobal de Morales, Luys Alberto, Gracia Baptista, Thomas Crecquillon, Philippe Verdelot et Jean Mouton, avec un total de 138 pièces.

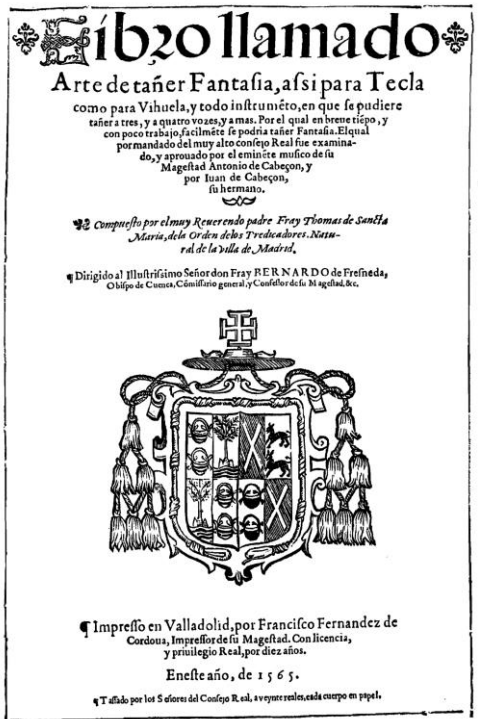
Lien: numérise par la *Biblioteca Nacional de España,*
http://bdh.bne.es/bnesearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=Henestrosa&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=1

TOMÁS DE SANTA MARÍA: ***Libro llamado Arte de tañer fantasía***

Titre: *Libro llamado Arte de tañer fantasía, assi para Tecla como para Vihuela, y todo instrumeto, en que se pudiere tañer a tres y a quatro vozes, y a mas. Por el qual en breue tiempo, y con poco trabajo, fácilmente se podría tañer Fantasia. El qual pormandado del muy alto consejo Real fue examinado, y aprobado por el eminente músico de su Magestad Antonio de Cabeçon, y por Juan de Cabeçon, su hermano.*

Auteur: Tomás de Santa María
Dédicace: Dirigido al Ilustrísimo Señor don Fray Bernardo de Fresneda, Obispo de Cuenca, Comisario general y Confesor de su Majestad.
Imprimeur: Francisco Fernández de Córdoba
Lieu: Valladolid
Année: 1565

Exemplaires (13)**:** RISM A/I:S 891



Libro llamado
Arte de tañer Fantasia, assi para Tecla
como para Vihuela, y todo instrumẽto, en que se pudiere
tañer a tres, y a quatro vozes, y a mas. Por el qual en breue tiẽpo, y
con poco trabajo, facilmẽte se podria tañer Fantasia. El qual
pormandado del muy alto consejo Real fue examina-
do, y aprouado por el eminẽte musico de su
Magestad Antonio de Cabeçon, y
por Iuan de Cabeçon,
su hermano.

Compuesto por el muy Reuerendo padre Fray Thomas de Santa
Maria, dela Orden delos Predicadores. Natu-
ral de la villa de Madrid.

Dirigido al Illustrissimo Señor don Fray BERNARDO de Fresneda,
Obispo de Cuenca, Cõmissario general, y Confessor de su Magestad, &c.

Impresso en Valladolid, por Francisco Fernandez de
Cordoua, Impressor de su Magestad. Con licencia,
y priuilegio Real, por diez años.
En este año, de 1565.

Tassado por los Señores del Consejo Real, a veynte reales, cada cuerpo en papel.

Contenu:

Traité de contenu théorico-pratique, son objectif est double: montrer les connaissances et la technique nécessaires pour jouer les instruments à clavier, ainsi que l'apprentissage des bases pour improviser ou composer au clavier et aux instruments polyphoniques. Il est divisé en deux parties. Sur un total de 124 folios, la première partie compte 26 chapitres et la deuxième 53 ainsi que plusieurs petites pièces, données en tant qu'exemples à ses explications.

Lien: Numérisé par la *Bibioteca Nacional de España,*
http://bdh.bne.es/bnesearch/Search.do?

HERNANDO DE CABEZÓN: ***Obras de música para tecla, arpa y vihuela, de Antonio de Cabeçon***

Titre: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela, de Antonio de Cabeçon, Mufico de la cámara y capilla del Rey Don Philippe nueftro señor, recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabeçón su hijo, ansi mesmo música de cámara y capilla de su magestad.*

Auteur: Hernando de Cabezón
Dédicace: Dirigidas a la S.C.R.M. del rey don Philippe nuestro señor.
Imprimeur: Francisco Sánchez
Lieu: Madrid
Année: 1578

Exemplaires (15):
E: E 14-IV-23 (1º); Mn, R-3891; M Bilbioteca Francisco Zubálburu, IV-207; Biblioteca Jesús de Monasterio (emplacement?); Bu (perdu)
B: Br, Fetis 2.000 C (RP)
D-B, Mus.ant.prac. C 10
I: Nc
MEX: Biblioteca José María Lafragua de la BUAP, BL CB046998
US: Wc, M7.C145 02 (Case)
GB: Lbm (pas complet)
F: Pthibault (emplacement actuel?)
D: Bibliothèque de Edit Pitcht-Axenfel (emplacement?); Rp, collection Carl Proske (inexistant)
D-W, 5. Musica 2º (perdu?)

Contenu:

Livre à caractère pédagogique, composé d'une préface présentée par Hernando, le fils de Antonio de Cabezón, et de pièces de ce dernier qui vont des duos (pièces à deux voix pour débutants) jusqu'à des pièces à cinq et six voix. Bien que l'un de ses buts soit l'apprentissage, il constitue aussi un vrai compendium de musique d'auteur en nous offrant plus de 150 pièces.

OBRAS DE MVSI
CAPARA TECLA ARPA Y
vihuela, de Antonio de Cabeçon, Muſico de
la camara y capilla del Rey Don Phi-
lippe nueſtro Señor.
RECOPILADAS Y PVESTAS EN CIFRA POR HERNANDO
de Cabeçon ſu hijo. Anſi meſmo Muſico de camara y capila de ſu Mgeſtad.
DIRIGIDAS A LA S. C. R. M. DEL REY DON
Philippe nueſtro Señor.
CON PRIVILEGIO.
Impreſſas en Madrid en caſa de Francifco Sanchez. Año de M. D. LXX.

Lien: Numérisé par la *Bibioteca Nacional de España,* http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/202212

MANUEL RODRIGUES COELHO: ***Flores de mvsica pera o instrvmento de Tecla, & Harpa***

Titre: *Flores de mvsica pera o instrvmento de Tecla, & Harpa. Compostas por o padre Manoel Rodrigues Coelho, e tangedor de Tecla de su Real Capella de Lisboa, natural da cidade de Elnas.*

Auteur: Manuel Rodrigues Coelho
Dédicace: Dedicado a S.C.R. Magestade del Rey Pehlippe terceiro das Espanhas.
Imprimeur: Pedro Craesbeeck
Lieu: Lisbonne
Année: 1620

Exemplaires (11)[35]:
P: Ln CIC 95; Ln Res. 583 V.; La 38-XII-26; EVp N-Res 796 ; Lmm MMP/Z14334
GB: Lbl K.7.g.8
US: CA 2296.5.1 v.1 (ML1RB5); CA 2296.5.1 v.1 (ML1RB6); CA 2296.5.1 v.1 (ML1RB7); CA Mus 640.15.475

FLORES
DE MVSICA:
PERA O INSTRVMENTO DE
Tecla, & Harpa.
Compostas por o Padre Manoel Rodrigues Coelho, Capellão do seruiço de sua Magestade, & tangedor de Tecla de sua Real Capella de Lisboa, natural da cidade de Elnas.
DEDICADO A S. C. R. MAGESTA-
de del Rey Phelippe terceiro das Espanhas.
Com licença do S. Officio da Inquisição, Ordinario & Paço.
EM LISBOA:
Na officina de Pedro Craesbeeck.
Anno Dñi M. DC XX.

Contenu:

Formé d'une petit préface de deux pages, des instructions pour bien jouer (2 pages) et d'un grand corpus de musique, dont la plupart sont des *tentos*, mais aussi des pièces basées sur de *canto llano* et des versets, jusqu'à arriver à 464 pages.

Lien: Numérisé par la *Biblioteca Nacional de Portugal,*
http://purl.pt/68

[35] Vaz 2019, p. VIII.

FRANCISCO CORREA DE ARAUXO: *La facultad orgánica*

Titre: *Libro de Tientos y Discursos de Música Practica, y Theorica de Organo, intitulado Facultad organica, con el qual, y con moderado estudio y perseverancia, qualquier mediano tañedor puede salir aventajado en ella, sabiendo diestramente cantar canto de Organo, y sobre todo teniendo buen natural.*

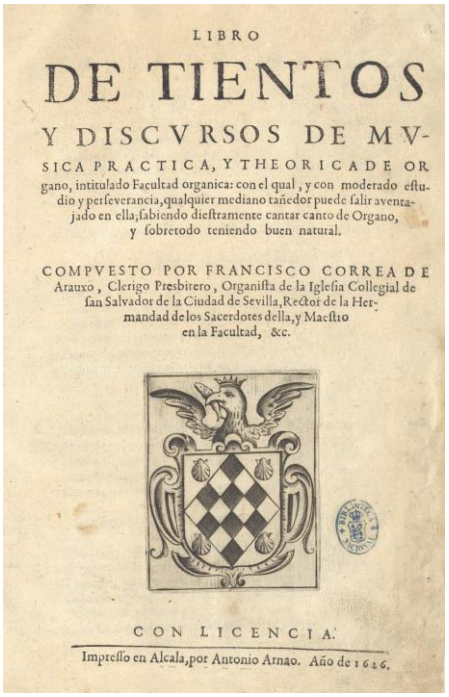
Auteur: Francisco Correa de Arauxo, Clérigo Presbítero, Organista de la Iglesia Colegial de San Salvador de la Ciudad de Sevilla, Rector de la Hermandad de los Sacerdotes de ella, y Maestro en la Facultad**.**

Imprimeur: Antonio Arnao
Lieu: Alcalá
Année: 1626

Exemplaires (19):
E: Mn, R-69297; Mn, R-14069; Sevilla, Bibliothèque privée de Andres Cea; Tenerife, Bibliothèque privée (Lothar Siemens†; propriétaire actuel inconnu); Torre de Juan Abad, église paroissiale (incomplet); Bueu, Museo Masó (inexistant: perdu ou volé?)
P: Ln, Res. 377; Ln, Res. 1508V; La, BA 38-XII-27
F: Pn, RES-355
B: Br, Fétis 2.004 C (RP); Bibliothèque privée de Jean Ferrard
D: Lem, I 2º 99
GB: Ob, Tenury Mus.d.6
NL: Uim, LB-MUZ: Bq Correa 1
US: NYhsa, MT 190.A2.C82 1626; Wc, MT 182.C7 Case
PE: Arequipa, Biblioteca de la Recoleta, Rec Vetr. XXII nº 1
MEX: Bibliothèque privée

Contenu:

Livre à caractère pédagogique, composé d'une grande préface et de 69 pièces. Dans le texte, on trouvera des explications théoriques et pratiques, notamment pour comprendre le langage musical, la tablature, le style et la technique instrumentale. Les pièces, dont la plupart sont des *tientos*, sont ordonnées par rapport au niveau de difficulté dans la table des matières. En plus, chacune est accompagnée d'une brève explication pour bien comprendre sa modalité et son caractère.

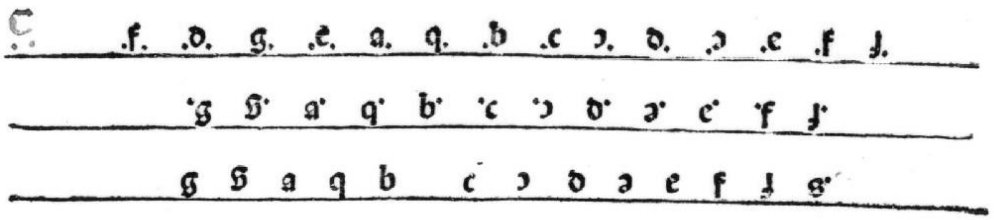

LIBRO
DE TIENTOS
Y DISCVRSOS DE MV-
SICA PRACTICA, Y THEORICA DE OR
gano, intitulado Facultad organica: con el qual, y con moderado estu-
dio y perseverancia, qualquier mediano tañedor puede salir aventa-
jado en ella, sabiendo diestramente cantar canto de Organo,
y sobretodo teniendo buen natural.
COMPVESTO POR FRANCISCO CORREA DE
Arauxo, Clerigo Presbitero, Organista de la Iglesia Collegial de
san Salvador de la Ciudad de Sevilla, Rector de la Her-
mandad de los Sacerdotes della, y Maestro
en la Facultad, &c.
CON LICENCIA.
Impresso en Alcala, por Antonio Arnao. Año de 1626.

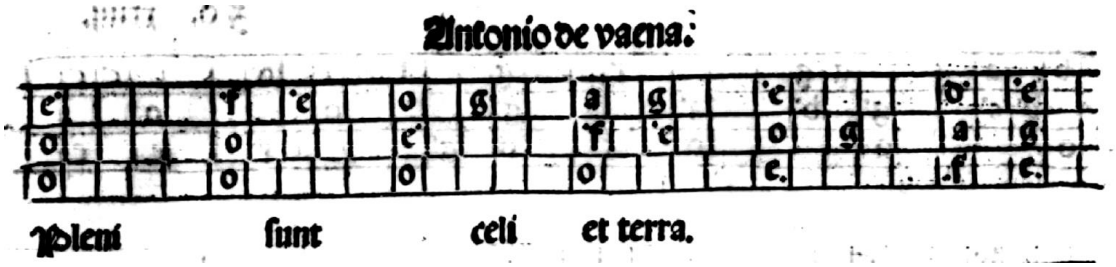
Lien: numérisé par *Biblioteca Nacional de España,* http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000187428&page=1

La notation des sources

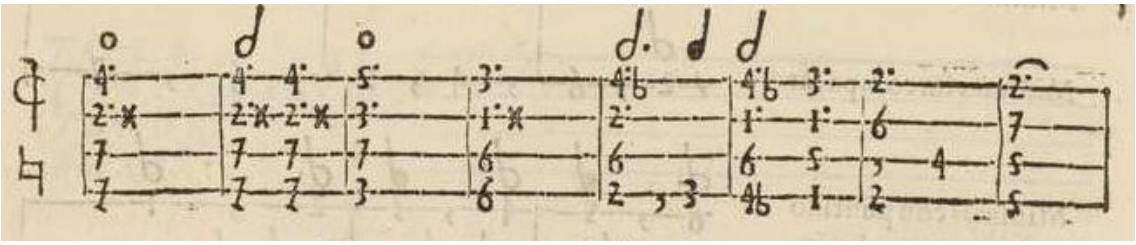
Les sources décrites ci-dessus utilisent différents types de notation musicale. Trois sont écrites « en partition » (une voix sur chaque portée) ou en systèmes de deux portées (toutes les voix partagées sur deux portées, notation très semblable aux actuelles et qu'on peut comprendre sans difficulté); les quatre autres, en tablature.

Les tablatures utilisées sont au nombre de deux. La première dans l'*Arte novamente inventada* de Gonzalo de Baena, représente les sons au moyen de lettres placées dans des cellules groupées par quatre, qui valent une mesure. Une cellule vide est placée entre chaque mesure. Chaque ligne horizontale correspond à une voix. La hauteur des notes est indiquée avec des points situés à côté des notes. Les altérations sont indiquées avec l'inversion de la lettre. Baena donne dans sa préface trois séries de lettres destinées à être coupées et collées sur le clavier pour l'apprentissage, en commençant par le C_1. Je reproduis ici, une série et un extrait d'une pièce (fol. 24v):





La deuxième, appelée **« *cifra* »** et amplement diffusée en Espagne, est utilisée dans les livres de Cabezón, Venegas de Henestrosa et Correa de Arauxo. Plusieurs raisons expliquent la grande diffusion de ce système. L'une, est la facilitation de la tâche des imprimeurs, qui pouvaient réutiliser les types mobiles déjà disponibles pour les publications non musicales, ou qui pouvaient construire d'autres types grâce à une procédure moins compliquée que pour la notation en portée. L'autre est la compréhension plus rapide de ce système de la part des débutants.

Le *cifra,* représente les sons au moyen de chiffres. Le rythme est noté soit par la position des chiffres dans la mesure, soit par la figure rythmique mise au-dessus des chiffres. Les altérations sont placées à côté du chiffre. On n'utilise pas des portées mais chaque voix est écrite sur une ligne. Voici un exemple à quatre voix tiré de la préface d'*Obras de música* de Cabezón (fol. 9v):

4. Contenu et analyse des aspects interprétatifs dans les sources primaires

Gonzalo de Baena: *Arte novamente inventada…*, 1540.

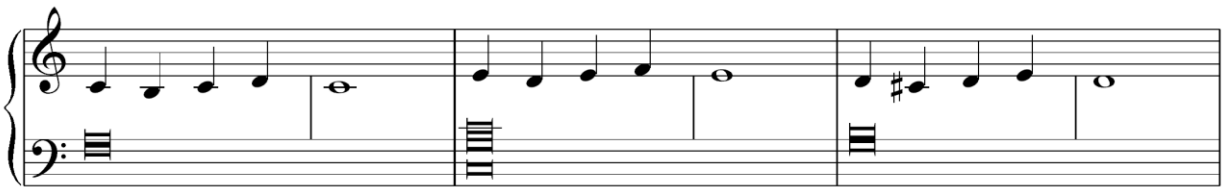
Toute l'information que l'on trouve dans sa préface est réduite à une petite instruction sur l'ornementation (fol. 6v). On n'y trouve rien sur le doigté, ni sur l'inégalité.

Ornements

Baena écrit qu'il est nécessaire de répéter le ***redoble***, ***ceñido*** ou ***quebrado*** jusqu'à ce qu'on soit capable de les réaliser avec beaucoup de souplesse, et que ces ornements sont conçus « pour l'art » et non pour le plaisir:

> Ítem estos compases que se siguen es muy necesario de se tañer infinitas veces, tanto que se haga muy sueltamente. Algunos le llaman redoble/ o zeñido/ o quebrado, como quiere que sea. Alustra grandemente todo lo que se ha de tañer y es hecho por arte y no a beneplácito.

Il donne par la suite, en tablature, les mesures avec les ornements réalisés. En notation actuelle, cela donne ceci:



Juan Bermudo: *Declaración de instrumentos musicales…*, 1555.

Dans le deuxième chapitre *« De los redobles y con que dedos se tomarán las consonancias »*[36] de son quatrième livre, Bermudo indique comment faire les *redobles* et de quel doigté on doit se servir pour certains passages (fol. 60v-61v). Rien n'y est trouvé sur l'inégalité.

Doigtés

Même si Bermudo commence en parlant de la main gauche, j'exposerai ses avis, pour unifier, en commençant toujours par la main droite. Ainsi, le doigté qu'il recommande pour le *pasos largos* (groupe de notes montant ou descendant par degré conjoint) est le suivant:

[36] « les *redobles* et avec quel doigté nous jouerons les consonances »

Avec la main droite, il faut monter en commençant par le premier doigt et arriver jusqu'au quatrième. Et pour descendre avec cette même main il faut faire le contraire. Et si l'on doit continuer à monter ou à descendre, il faut garder cet ordre de doigts jusqu'à l'infini:

M.D. montée: 1234 1234 1234 etc.

M.D. descente: 4321 4321 4321 etc.

Et pour la main gauche, il faut faire exactement le contraire:

M.G. montée : 4321 4321 4321 etc.

M.G. descente: 1234 1234 1234 etc.

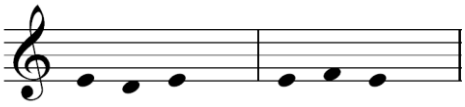
Il précise que, bien entendu, on doit faire ce doigté quand « la mano que el tal paso ha de hacer, estuviere suelta y libertada », c'est-à-dire, quand la main qui fait le passage ne joue que cette voix. Au contraire, quand la main est occupée à faire plus d'une voix, nous ferons les *pasos*, avec les doigts qui restent libres.

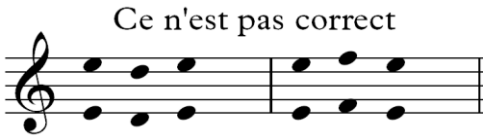
Ornements

Il est assez remarquable que dans 30 folios dédiés à l'orgue, Bermudo mette en premier lieu les instructions dédiées à l'ornementation: juste après quelques conseils généraux préliminaires dans le chapitre premier, il aborde directement les ***redobles***.

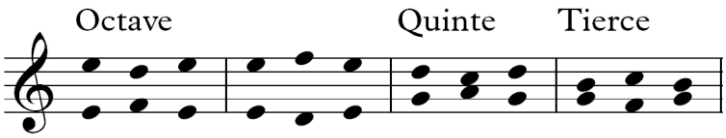
Bermudo dit qu'il faut ajouter tous les *redobles* que l'on peut tant avec la main gauche qu'avec la droite, qu'ils rendent beaucoup de beauté à la musique quand ils sont très bien faits au soprano, et qu'il faudrait une heure de cours [d'études] chaque jour pour bien les apprendre et les maîtriser. Pour lui, il existe deux façons de faire le *redoble:* avec ton et avec demi-ton, qui dépendent du mode dans lequel on est en train de jouer. Il ajoute aussi qu'ils peuvent se faire avec la note supérieure ou inférieure, et à ce sujet, il remarque:

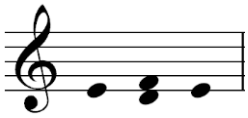
> Algunos redoblan a la parte superior, y no a la inferior. Porque dicen, que el redoble a la parte inferior no es gracioso. Aconsejo a los que quisieren aprender, que en ambos se ejerciten, y faciliten, porque verán golpes donde ambos se puedan con graciosidad dar.

Ce qui veut dire qu'il y a des gens qui ornent seulement avec la note supérieure mais pas avec l'inférieure car ils disent que l'inférieure n'est pas gracieuse. Mais il conseille d'apprendre les deux, car on trouvera des endroits où ils pourront être faits avec gracieuseté. Bermudo n'écrit pas d'exemples musicaux. Les transcriptions qui j'offre ne sont que le mouvement mélodique qu'il décrit:

De plus, il ajoute que si l'on ne sait faire les *redobles* que dans un seul sens, quand on voudra ajouter l'ornement sur deux notes formant une octave, on ne fera pas de la bonne musique, car ce sera la même chose que jouer deux octaves (bien entendu, il fait référence à des octaves parallèles, faute grave du contrepoint):



Après cela, il ajoute que pour éviter ces fautes et pour faire des *redobles* avec les deux mains en même temps, il faut apprendre à *redoblar* avec tous les doigts. Ainsi, on pourrait mettre l'ornement aux deux mains dans des intervalles d'octave, quinte et tierce, comme suit:



Pour finir, il nous montre un *redoble* qui pour lui est très bon car il donne « une très bonne harmonie », surtout quand on le fait dans une voix qui entre seule, sans accompagnement:

Luis Venegas de Henestrosa: *Libro de cifra nueva…*, 1557.

On y trouve dans sa préface, des informations concernant le doigté et les ornements (fol. 7v-8r).

Doigtés

Les instructions se trouvent dans le chapitre « *Para subir y descender por la tecla* » et « *Para la mano izquierda* »[37], en donnant une explication pour chaque main:

> Con la mano derecha, ha de comenzar con el pulgar (que es el primer dedo) porque está mejor puesta la mano, o del segundo, o tercero, y en llegando al cuarto, tornar al de en medio, y subir con estos dedos, tercero, y cuarto, hasta donde quisiere, y para descender con la misma mano, se ha de comenzar con el cuarto, o quinto dedo, y bajar hasta el pulgar, y luego tornar con el del en medio, y tocar la tecla que esta adelante del pulgar. Y luego vaya el segundo dedo, y en llegando al primero (que es el pulgar) tornará cruzando el tercero dedo sobre el pulgar, y así descender hasta donde se quiere. También se puede descender muy bien con el segundo y el tercer dedos.

[37] « Pour monter et descendre sur le clavier » et « pour la main gauche »

Ainsi, pour monter, la main droite doit commencer avec le pouce, le deuxième ou le troisième doigt et en arrivant au quatrième doigt, elle doit retourner au troisième et monter avec les doigts trois et quatre jusqu'où on le veut. Et pour descendre, on doit commencer avec le cinquième ou quatrième doigt, descendre jusqu'au pouce puis on reprend trois, deux, un, en boucle jusqu'où on le veut. En résumé:

M.D. montée: 1234 34 34 etc. / 234 34 34 etc. / 34 34 34 etc.

M.D. descente: 54321 321 321 etc. / 4321 321 321 etc. /32 32 32 etc.

Et il continue:

> Ha de comenzar para subir con la mano izquierda del cuarto dedo, y proseguir hasta el primero (que es el pulgar) y tornar al de en medio, como hizo con la mano derecha, y proseguir con estos tres dedos hasta donde quisiere. Para descender con la misma mano izquierda, ha de comenzar con el pulgar, y llegar hasta el cuarto dedo, y tornar al de en medio, y con estos dos dedos, tercero, y cuarto llegar donde quisiere. También se sube con el primero y segundo dedos.

Ainsi, pour monter avec la main gauche, on commence par le quatrième jusqu'au pouce puis on reprend trois, deux, un. Mais on peut aussi continuer à monter seulement avec le deux et le un. Pour descendre, on doit commencer avec le pouce, et en arrivant au quatrième doigt on repasse au troisième et on continue avec les doigts trois et quatre jusqu'où on le veut. Dit autrement:

M.G. montée: 4321 321 321 etc. / 4321 21 21 etc. / 21 21 21 etc.

M.G. descente: 1234 34 34 etc.

Venegas conseille aux débutants de travailler ces doigtés deux ou trois jours lentement et après vitement, en commençant par des blanches, puis des noires pour arriver à jouer de façon très nette des croches.

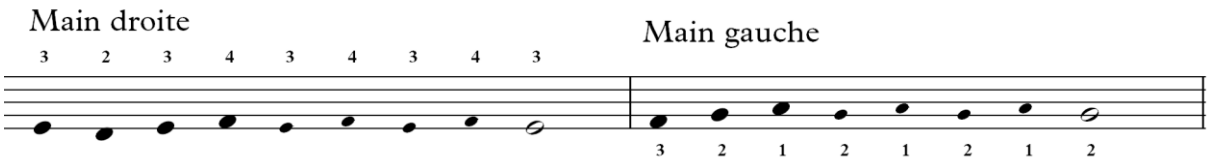
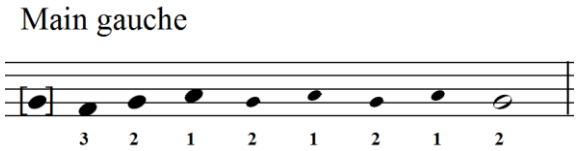
Ornements

Dans le même chapitre, Venegas écrit qu'on doit aussi s'habituer au ***quiebro***, qui sera fait de la façon suivante:

> Con la mano derecha, tocando en la tecla que quisiere con el dedo más largo, y luego con el segundo y tornar al del medio, y dar con el cuarto, y quedar quebrando con los dos dedos, tercero y cuarto. […] El quiebro de la mano izquierda se ha de comenzar con el tercer dedo, y llegar hasta el pulgar y luego quedarse quebrando con el segundo y el primero, hasta que venga otro movimiento del compás que se sigue.

C'est à dire: avec la main droite, on commence par le doigt le plus long, on joue ensuite avec le deuxième, on revient à celui du milieu, on joue avec le quatrième et on continue en répétant

avec le troisième et le quatrième. Pour la main gauche, on commence avec le troisième doigt et on va jusqu'au pouce, et on continue à répéter jusqu'à la prochaine note de la mesure suivante.

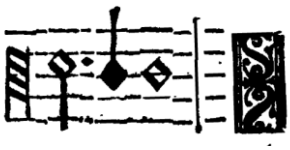
Il n'écrit pas l'exemple musical, mais seulement l'explication qui, transcrite en notation musicale donne ceci:

Il faut signaler que l'ornement n'est pas le même pour la main droite que pour la gauche et qu'il ne dit rien sur les intervalles qui forment l'ornement (à l'inverse de Bermudo, Santa María ou Correa) ni sur le nombre de battements – raison pour laquelle je les ai transcrits en petites notes et la transcription n'as pas de clé –. Je pense que la différence entre l'ornement des mains droite et gauche est plutôt une inexactitude dans l'écrit et je proposerai de le réaliser comme suit:

Tomás de Santa María: *El arte de tañer fantasía…*, 1565.

Santa María écrit dans son traité des instructions interprétatives concernant les ornements, le doigté et l'inégalité. Il écrivit une grande œuvre de technique instrumentale, composition et improvisation, très complète et bien structurée dans son ordre général. Par conséquent, les aspects que l'on cherche sont faciles à trouver et bien détaillés. Ces explications se trouvent dans la première partie, chapitres 18 et 19 (fol. 39r-52r). Il est important de savoir que l'auteur considère ces trois aspects parmi les huit indispensables pour jouer avec perfection et talent.

Doigtés

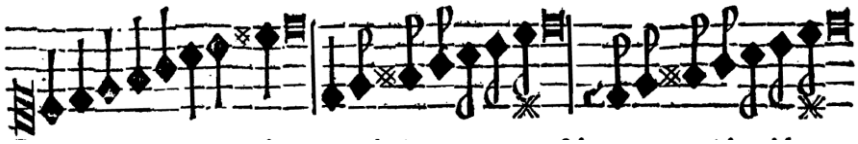
Nous pouvons diviser les doigtés de Santa María en trois sections. La première est dédiée à des remarques générales, la deuxième aux *pasos largos* et la troisième à des propositions pour les « octaves », surtout pour faire la différence entre les *octavas encogidas*, c'est-à-dire l'octave courte, et les *octavas extendidas*, c'est-à-dire celles faites dans le reste du clavier. Clarifions qu'il utilise, à ce moment ci, le terme « octaves » pour désigner une gamme de huit notes. Cette dernière section se termine par des propositions de doigtés pour les intervalles et les accords, dont nous ne parlerons pas car on les utilise encore couramment de nos jours.

Remarques générales

- On ne peut pas jouer les feintes avec le pouce, sauf pour jouer des octaves (accords), ou quand on n'a vraiment pas d'autre option.
- Pour les rondes: avec la main droite, on doit toutes le jouer avec le même doigt, sauf s'il y a d'autres voix qui nous en empêchent. Avec la main gauche on peut jouer l'une avec le deuxième doigt et l'autre avec le troisième ou encore toutes avec le même doigt, sauf s'il y a d'autres voix qui nous en empêchent.
- Pour le blanches: *idem* que pour le rondes, mais on peut aussi jouer en descendant avec la main droite, avec les troisième et deuxième doigts.
- Pour les noires et les croches: on ne doit pas jouer de notes successives avec le même doigt, remarque à respecter surtout dans les croches, sauf si on ne sait pas faire autrement. Quand ce sont des notes répétées, on doit utiliser alternativement deux doigts différents, qui sont les deux et trois pour la main droite, et les premier et deuxième ou les deuxième et troisième pour la main gauche.
- Quand après une blanche pointée il y a deux fois la même note, on doit aussi changer de doigt (même doigté que pour les noires et croches répétées, même si ce n'en sont pas), comme dans cet exemple:

***Pasos largos* de noires et croches**

L'auteur ajoute des exemples musicaux de *pasos largos*. J'en reproduis un ici afin de mieux comprendre le concept.

EXEMPLO



La règle générale est: quand on fait des *pasos largos* ascendants ou descendants en noires ou en croches, avec n'importe quelle main, on doit utiliser des doigts consécutifs « l'un après l'autre », et non le même doigt. Il signale que l'on utilisera rarement tous les doigts, mais plutôt les quatrième, troisième, deuxième et premier doigts.

Ainsi, pour jouer des noires ou des croches avec la main droite, on doit utiliser pour monter, les troisième et quatrième doigts en commençant par le troisième. Mais parfois il

arrive que l'on puisse commencer aussi la première note avec le deuxième, ou les deux premières notes avec les premier et deuxième doigts avant de commencer la succession trois-quatre. Pour descendre, on peut faire trois doigtés différents: 1) Avec les troisième et deuxième doigts successivement, mais on peut aussi commencer avec le quatrième et continuer avec les troisième et deuxième jusqu'à la fin. Cette façon de faire est plus convenable pour les noires. 2) Avec les troisième, deuxième et premier doigts successivement, mais on peut aussi commencer avec le quatrième. Parfois, il arrive qu'après le troisième on utilise successivement le deuxième et le premier. Cette façon de faire est mieux pour les croches. 3) Avec les quatrième, troisième, deuxième et premier doigts consécutivement. Mais parfois on peut mettre le deuxième ou le troisième après le quatrième [on pourrait l'imaginer surtout pour arriver à la nota finale du *paso*]. Ce doigté est le meilleur pour les *pasos* composés d'un nombre impair de notes:

M.D. montée: 34 34 34 etc. / 234 34 34 etc. / 1234 34 34 etc.

M.D. descente:

1) 32 32 32 etc. / 432 32 32 etc.

2) 321 321 321 etc. / 4321 321 321 etc. / 321 21 21 etc. / 4321 21 21 etc.

3) 4321 4321 4321 etc. [ou 4321 4321 3 / 4321 4321 2]

Et il ajoute que pour les deuxième et troisième doigtés de la descente, on pourrait encore varier, en utilisant les troisième et deuxième doigts pour « quelques fragments » des *pasos*.

Pour monter et pour descendre avec la main gauche, on utilise des doigtés différents pour les noires et pour les croches et doubles croches. Ainsi, pour monter:

M.G noires: 21 21 21 etc. / 321 21 21 etc. / 4321 21 21 etc.

M.G. croches et double croches: 4321 4321 4321 etc.

Et pour descendre:

M.G. noires: 34 34 34 etc. / 234 34 34 etc. / 1234 34 34 etc.

M.G. croches et double croches: 1234 1234 1234 etc.

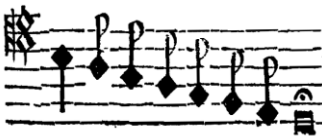
Pour finir, Santa María dit que « souvent les doigts se mélangent autrement, en ne pouvant pas mettre de règles car les différentes façons de mélanger sont nombreuses. C'est pourquoi elles restent à la décision de chacun, selon ses besoins »[38]. Par la suite, il donne différentes possibilités de doigtés pour de nombreuses « octaves », dont nous signalerons au moins quelques exemples d'*octavas encogidas.*

[38] Traduit de Santa María 1565, fol. 41r.

Octavas encogidas

Il existe trois *octavas encogidas*, en fonction de si l'on commence la gamme sur le C_1, D_1 ou E_1 de l'octave courte. Bien que Santa María ait dit que l'on utilisait rarement le cinquième doigt, nous pouvons voir ici des exemples de quand il doit être utilisé. Les doigtés à utiliser sont:

Pour la première:

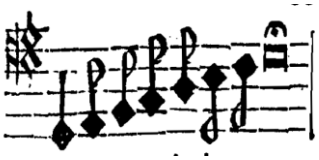
4 3 2 4 3 2 1 2

1 1 2 3 4 3 4 5 qui est le meilleur,
ou 1 2 3 4 3 2 3 4

Pour la deuxième:

4 3 4 3 2 1 2 1

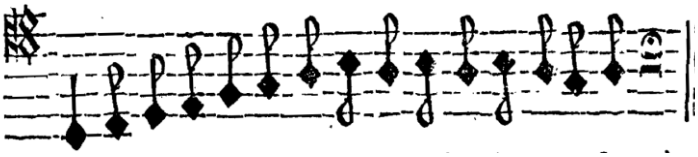
1 1 2 3 4 3 2 3 qui est le meilleur,
ou 1 2 3 4 3 4 3 4

Pour la troisième:



4 5 4 3 2 1 2 1
ou 3 4 3 2 1 3 2 1

1 1 2 3 4 3 4 3 qui est le meilleur,
ou 2 1 2 3 4 3 4 3

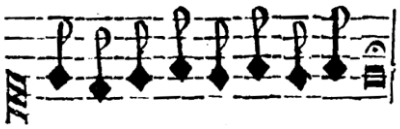
Il est curieux de voir que Santa María complète certains de ses exemples d'*octavas encogidas* avec des gammes qui finissent par un ornement, cette fois appartenant au type gloses. Ceci permet de se faire une idée de la présence récurrente de l'ornementation dans la musique ibérique:

4 3 2 3 2 1 2 1 2 1 2 1 2 3 2 1
4 3 2 5 4 3 2 1 2 1 2 1 2 3 2 1

Ornements

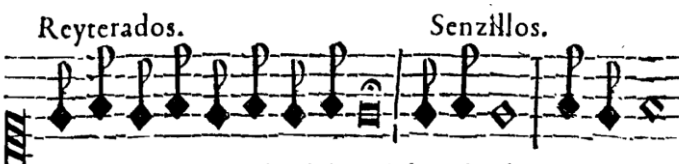
L'œuvre de Santa María est le texte fondamental pour approcher les ***quiebros*** et ***redobles*** au XVI[e] siècle. Alors que les autres auteurs de cette période ne nous parlent que d'un seul ornement, Santa María spécifie qu'il y a en fait deux ornements différents, et nous donne une définition de chacun, ainsi qu'une explication très détaillée de sa construction. Voici la définition qu'il nous offre au début du chapitre:

> Redoble quiere decir, puntos doblados, o reiterados, los cuales solamente se doblan, o reiteran con dos puntos inmediatos, así como mi, re, mi, fa, mi, fa, mi, fa, mi.

EXEMPLO

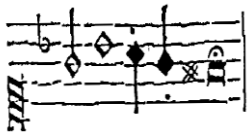


> Así mismo, quiebro, quiere decir puntos doblados, o reiterados, así como mi, fa, mi, fa, mi, fa, mi, aunque muchos quiebros hay, que no son reiterados, sino sencillos, así como mi, fa, mi, o fa, mi, fa. Y así los quiebros se dividen en dos miembros, es a saber, en reiterados y sencillos.

EXEMPLO

Le *redoble,* comme on peut le voir dans son exemple musical, est un ornement où l'on utilise trois sons différents: on commence par la note réelle, on l'orne vers le bas d'abord, on revient à la note réelle, on l'orne vers le haut, toujours avec des notes conjointes, et à ce mouvement on ajoute des battements avec la note supérieure. Les *quiebros,* par contre, ne sont construits qu'avec deux sons. Il existe le ***quiebro reiterado***, où on fait, en commençant par la note réelle, plusieurs battues avec la note conjointe supérieure, et le ***quiebro sencillo***, où on ne fait qu'un seul battement avec la note conjointe, soit la supérieure, soit l'inférieure.

Après ces définitions, Santa María se plonge dans huit pages d'explications parfois « répétitives », ordonnées en fonction des aspects constitutifs des ornements et non des ornements eux-mêmes. Pour aider à une transmission claire et directe, j'exposerai ci-dessous chaque ornement avec ses caractéristiques.

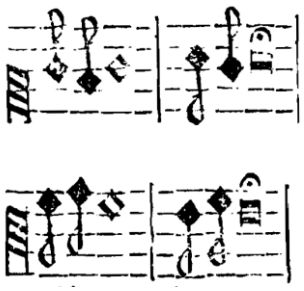
Quiebro sencillo

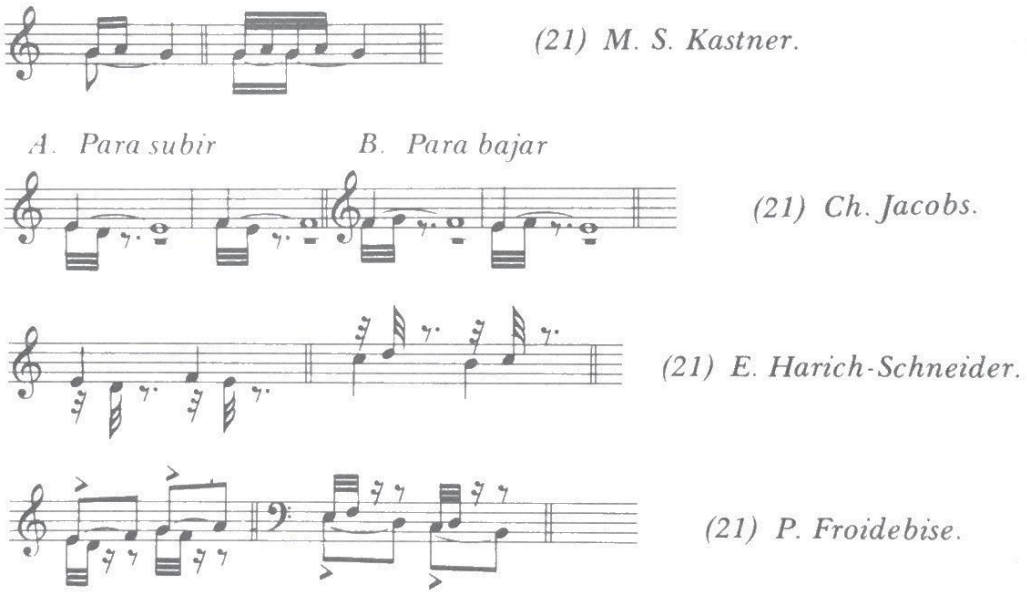
- Il commence et finit par la même note.
- Il peut se faire avec ton ou demi-ton.
- Il faut le faire alternativement sur les noires: une noire oui, l'autre non. On peut commencer sur le temps fort et par conséquent faire le *quiebro* sur le premier et le troisième temps, ou l'on peut les faire sur le deuxième et le quatrième temps, option plus galante selon Santa María.
- On pourra faire deux *quiebros* de suite sur deux noires qui descendent et qui viennent après une ronde commençant en anacrouse. Voici l'exemple de ce passage, dont les points indiquent l'endroit où il faut mettre le *quiebro*:

- On devra aussi faire un *quiebro* sur les noires qui viennent après des blanches pointées, quand le passage descend:

- Exceptionnellement on peut les faire dans les croches: « Los quiebros se hacen en mínimas, y en semínimas, y por maravilla en Corcheas »[39], en laissant les blanches (*míminas*) pour les *quiebros reiterados*.
- On fera les *quiebros* vers le bas quand le passage monte. On fera les *quiebros* vers le haut quand le passage descend.
- Quand le passage monte et redescend de suite, on fera le *quiebro* ascendant sur la note la plus aigüe.
- Quand le passage descend et remonte de suite, on fera le *quiebro* descendant sur la note la plus grave.
- Mais quand le passage monte et que l'on peut y faire un *quiebro* ascendant formé d'un demi-ton, car l'armure l'exige, on pourra le faire. Il donne cet exemple (où les points indiquent l'endroit où on peut faire l'ornement):

[39] Traduit de Santa María 1565, fol. 48.

- Il y a une façon de faire les *quiebros,* avec trois notes, pour monter et descendre:



- Il existe une autre façon de faire les *quiebros*, avec deux notes, pour monter et pour descendre. Il faut remarquer qu'ici, le doigt qui joue la première note, ne doit pas se lever de la touche pendant qu'on fait la deuxième note de l'ornement. Une fois la deuxième note de l'ornement jouée, on doit retirer le doigt en le glissant sur la touche de la deuxième note. Il faudrait faire la deuxième note de cet ornement le plus vite possible, presque en même temps que la première note. Dans ces *quiebros*, celui qui orne vers la partie inférieure est moins « gracieux », et par conséquent on devra moins s'en servir. Pour le reste des situations, on peut faire indifféremment ce *quiebro* ou celui de trois sons. Mais ce genre de *quiebro*, des mots de Santa María, « ne peut pas se noter, et donc, on ne peut pas mettre d'exemple »[40]. Ci-dessous, je mets la transcription de cet ornement faite par plusieurs auteurs, tirée du livre d'Ester Sala[41]:

[40] Traduit de Santa María 1565, fol. 49r.
[41] Ester Sala, 1980, p. 108.

- Pour faire le *quiebro* descendant, il faut utiliser le doigté suivant:

M.D.: 323

M.G.: 232

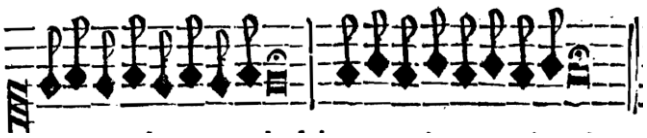
- Pour faire le *quiebro* ascendant, il faut utiliser le doigté suivant:

M.D.: 343

M.G.: 323 ou « parfois » 212.

J'écris « parfois » car Santa María dit: « Algunas veces acontece, que al bajar se hacen con los dos dedos, que son primero y segundos, comenzando y acabando con el segundo »[42], c'est à dire: quelques fois, il se passe que pour descendre on les fait avec les premier et deuxième doigts, en commençant et finissant par le deuxième.

Quiebro reiterado

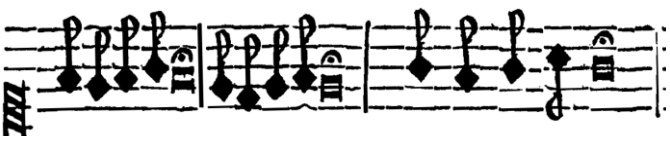
- Il commence et finit par la même note.
- Il peut se faire avec ton et demi-ton.
- Santa María nous parle seulement de *quiebro reiterado* avec la note supérieure:

- Il doit se faire sur toutes les blanches où l'on aura des doigts libres pour pouvoir l'y mettre.
- Pour faire le *quiebro reiterado* il faut utiliser le doigté suivant:

M.D.: 343 ou « parfois » avec 232

M.G.: 212 / 323

Redoble

- Il commence et finit par la même note.
- Il doit se faire avec ton et demi-ton, en pouvant mettre le ton vers le bas et le demi-ton vers le haut ou vice-versa. Mais jamais en combinant deux tons.

BON BON MAUVAIS

[42] Santa María 1565, fol. 49.

Dans cet exemple, Santa María ne montre que la tête du *redoble*, car c'est le sujet qu'il traite à cet endroit, mais il faudrait évidement ajouter par la suite les battues avec la note supérieure, comme montré au début de la section.

- Il doit se faire dans les mesures complètes, soit sur les rondes.
- Il ne doit pas être trop long car « il ajouterait de la laideur à la musique et parce que ce fait serait malheureux et fade pour l'oreille »:
- Pour faire le *redoble* il faut utiliser le doigté suivant:

M.D.: 32343434…3

M.G.: 23212121…2 / 34323232…3

De nouveaux ornements

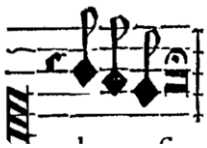
À ces ornements, Santa María ajoute les dernières nouvelles formes de son époque. Il recommande de toujours les utiliser, car elles sont très galantes et mélodieuses, et qu'elles donnent beaucoup de gracieuseté à la musique:

> Estas maneras de redobles y quiebros, y la otra manera de quiebro de mínimas, que se hacen juntamente con tono y semitono, son muy nuevos y muy galanos, los cuales causan tanta gracia y melodía en la música, que la levantan en tantos grados, y a tanto contentamiento par los oídos, que parece otras cosa distinta de lo que se tañe sin ellos. Y por tanto, con mucha razón se debe usar siempre de ellos, y no de los otros, por cuanto son antiguos y no graciosos.

Ces nouvelles formes sont:

I. Le ***redoble*** et le ***quiebro reiterado*** mais en commençant par la note supérieure et non par la note réelle. Dans ce cas, il faut jouer la note supérieure avant le temps, pour ne pas faire de dissonance sur le temps.

II. Le ***quiebro de mínimas***

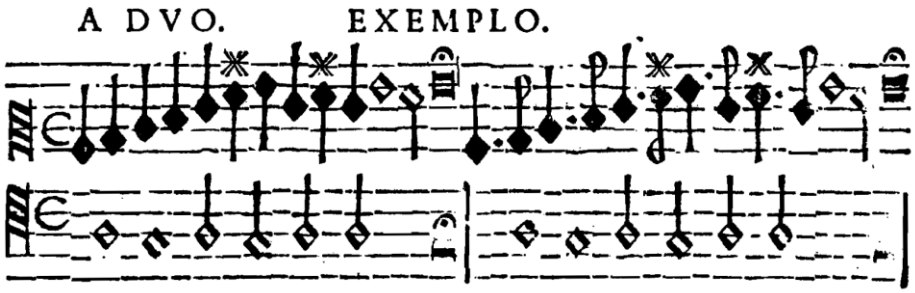


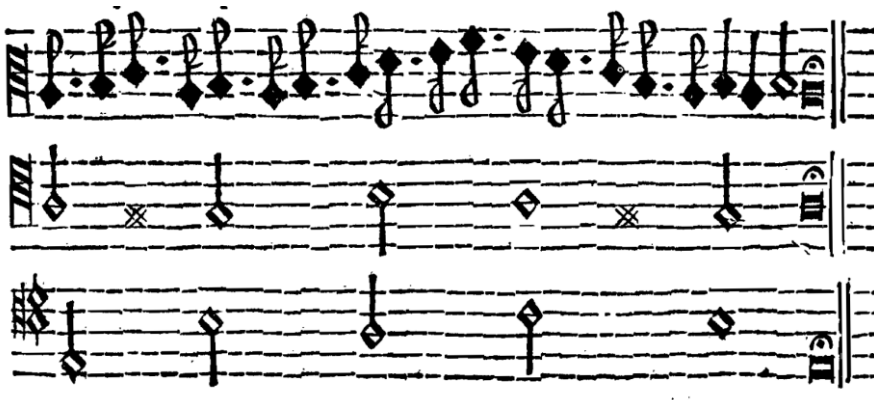
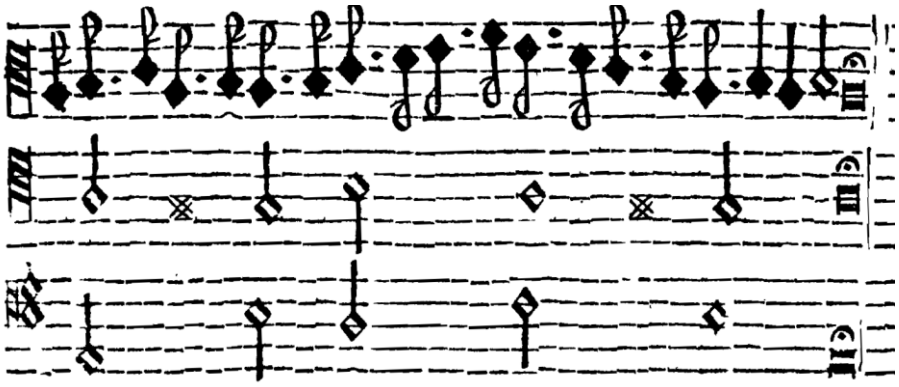
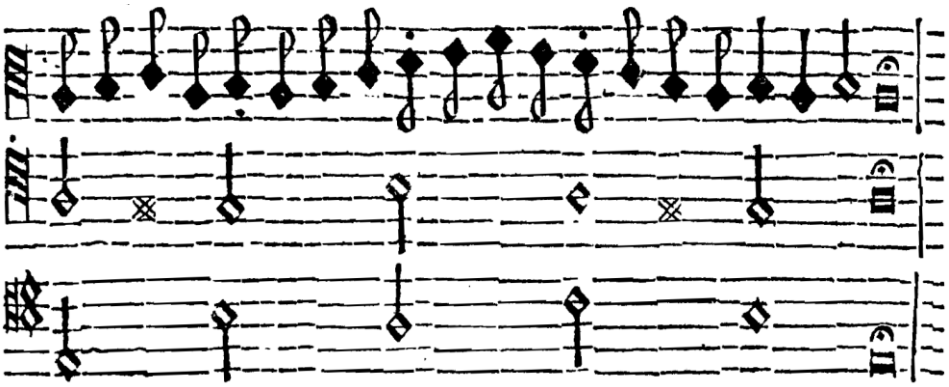
- Il est composé de trois sons différents.
- Il doit se faire avec ton et demi-ton, en mettant toujours le demi-ton à la partie inférieure. On ne pourra donc pas le faire sur les mi, mais bien sur le ut, re, fa, sol, la. Notons que je conserve la nomenclature originale des notes, car ces syllabes ne font pas référence à la valeur absolue des notes, mais à la valeur relative dérivée de la solmisation ancienne.
- Il se fait sur les blanches – c'est l'origine de son nom.
- On doit utiliser le même doigté que pour le *redoble.*

Inégalité

Santa María appelle l'inégalité « *Del modo de tañer con buen aire* », qui littéralement veut dire, « de la façon de jouer avec le bon air [le bon goût] ». Il écrit que pour y arriver, il faut jouer les noires d'une seule façon et les croches de trois façons différentes.

Les noires

Il faut jouer la première plus longue et la deuxième plus courte, comme si la première noire était pointée, et continuer ainsi avec toutes les noires. Il est nécessaire de ne pas faire trop courte la deuxième, mais modérément. Et pour bien comprendre ceci, il montre l'exemple suivant:

Les croches

I. Il faut jouer la première plus longue et la deuxième plus courte, comme si la première croche était pointée et la deuxième était une double croche, et continuer ainsi pour tout le passage. Cette façon de faire est indiquée pour les pièces de contrepoint et pour les *pasos largos y cortos* de gloses. Et son exemple:

II. Il faut jouer la première plus courte et la deuxième plus longue, comme si la première croche était une double croche et la deuxième était une croche pointée, et continuer ainsi pour tout le passage. Cette façon de faire est indiquée pour les gloses courtes des fantaisies et elle est plus élégante que la première façon. Santa María remarque, même si l'imprimerie de l'époque n'a pas pu le montrer, que la double croche doit être faite sur le temps et pas en anticipation:

III. Et la troisième façon de faire, est de jouer plus vite, mais de façon modéré, les trois premières croches et prendre le temps sur la quatrième et ainsi de suite sur toutes les croches du passage. Il faut rester sur la quatrième croche tout le temps que nécessaire pour que la quinte soit jouée sur le temps et pas en avance. On fera « comme si les trois premières croches sont de doubles croches et la quatrième croche deviendra pointée. Cette façon utilisée pour les gloses courtes et longues est la plus élégante des trois »[43]. L'exemple de Santa María ne montre pas le rythme, mais ajoute un point sur les croches qui doivent être placées sur le temps:

Comme commentaire à cette dernière façon de faire, il faut dire « qu'elle semble ne pas trouver de parallélisme dans la pratique musicale de l'époque, ni dans la péninsule ibérique ni en-dehors […] »[44], et que nous ferions plus souvent un allongement de la première note sur le temps et un raccourcissement des trois dernières comme anticipation de la prochaine partie.

[43] Traduit de Santa María 1565, fol. 46r.
[44] Cea 1997, p. 170.

Hernando de Cabezón: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela…*, 1578.

Hernando de Cabezón, dans la préface de sa « *Declaración de la cifra que en este libro se usa* »[45], à la section « *El orden que se ha de tener para subir y bajar en la tecla* »[46], écrit des instructions par rapport aux doigtés et aux ornements, mais rien sur l'inégalité (fol. 10v-11r).

Doigtés

L'explication est brève:

> Con la mano derecha han de subir con el tercero y cuarto dedo, y bajar con el tercero y segundo, contando desde el pulgar que es el primero. Con la izquierda han de subir con el cuarto, e ir consecutivamente hasta el primero, y luego tornar al cuarto, y así vaya subiendo todo lo que quisiere. Ha de bajar desde el pulgar hasta el cuarto, y después bajando con tercero y cuarto hasta donde quisiere.

L'auteur propose pour la main droite [bien entendu, pour les passages de type « gamme »], de monter avec le troisième et le quatrième et de descendre avec le troisième et le deuxième:

M.D. montée: 34 34 etc.

M.D. descente: 32 32 etc.

Mais je pense qu'il faut faire attention à utiliser ces doigtés tels qu'ils sont écrits, car il ne dit pas si l'on doit commencer directement avec le troisième doigt ou si l'on a le droit de commencer avec le pouce ou le deuxième (en montant) ou avec le cinquième ou le quatrième (en descendant) pour arriver au troisième. Cette idée offrirait d'autres possibilités de doigtés:

M. D. montée: 1234 34 34 etc. / 234 34 34 etc.

M. D. descente: 5432 32 32 etc. / 432 32 32 etc.

Pour la main gauche, il propose de monter en commençant avec le quatrième pour arriver au pouce et continuer de cette façon jusqu'où on le veut, et pour descendre, aller du pouce au quatrième, puis continuer avec les trois et quatre:

M. G. montée: 4321 4321 etc.

M. G. descente: 1234 34 34 etc.

[45] « La déclaration de la *cifra* qui est utilisée dans ce livre »
[46] « l'ordre pour monter et descendre sur le clavier »

Ornements

Il n'y pas d'exemple musical noté, mais une brève explication:

> Los quiebros se han de hacer con la mano derecha, con tercero y cuarto, y con segundo y tercero dedos, y con la mano izquierda, con tercero y segundo, y con segundo y primero dedos, y quiebren de la parte de arriba lo más aprisa que pudieren, y no ha de ser largo, si no lo más corto que pudiere, haciendo siempre fuerza en la tecla que la figura de la cifra demostrare, donde a él le pareciere hacer quiebro.

Hernando écrit qu'il faut faire les ***quiebros*** avec le troisième et le quatrième doigt, ou le deuxième et le troisième doigt, à la main droite, et à la main gauche avec le troisième et le deuxième ou le deuxième et le premier doigt. Donc:

Quiebro M.D.: 343 / 232

Quiebro M.G.: 323 /212

Et il remarque qu'il faut les jouer le plus vitement et le plus court possible, avec la note supérieure.

Nous observons qu'Hernando décrit le *quiebro* de la même façon que le faisait Santa María, c'est-à-dire en utilisant seulement deux notes - il ne faut pas oublier que le livre de Santa María avait été révisé et publié avec l'accord d'Antonio de Cabezón, père d'Hernando de Cabezón – mais ne spécifie pas s'il l'ornement peut aussi être descendant [peut être car il le prenait pour acquis].

Manuel Rodrigues Coelho: *Flores de música*..., 1620.

Dans toute la préface de Coelho, à la section « *Advertencias* »[47], on ne trouve qu'une indication sur l'ornementation. Rien sur les doigtés et l'inégalité.

« O segundo que advirto seja, que se ha de quebrar com a mao esquerda, e direita, todas as vezes que sor possivel. ». Cette indication dit qu'il faut orner [*quebrar*] avec la main gauche et la main droite autant de fois que possible.

Francisco Correa de Arauxo: *Facultad orgánica*..., 1626.

On trouve dans la préface à la section « *Advertencias* », (fol. 6r) des indications par rapport à l'inégalité. Au chapitre cinq de la section « *El arte de poner por cifra* »[48] on trouve l'explication des ornements (fol.15v-16v) et aux chapitres huit, neuf et dix de la même section, on trouve les doigtés (fol. 18v-24v).

[47] « Avertissements »
[48] « L'art de jouer avec la *cifra* »

Doigtés

En dehors des doigtés pour les *posturas* (intervalles ou accords) — que l'on peut considérer comme des instructions adressées aux débutants et que l'on utilise couramment encore de nos jours — l'auteur nous donne le doigté pour jouer quatre types de *carreras*. L'un appelé *carrera* ordinaire, deux autres appelés *carreras* extraordinaires et enfin la *carrera* mixte. Ces *carreras* sont adressés à ceux qui maîtrisent déjà l'instrument.

C*arrera* ordinaire

Pour monter avec la main droite, on doit utiliser successivement les troisième et quatrième doigts. Et pour descendre, on utilise les troisième et deuxième doigts:

M.D. montée: 34 34 34 etc.

M.D. descente: 32 32 32 etc.

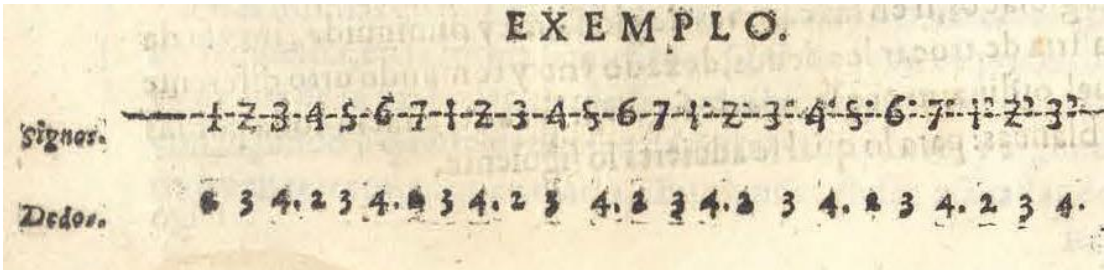
Pour monter avec la main gauche, on doit utiliser successivement les deuxième et premier doigts. Et pour descendre, on utilise les deuxième et troisième doigts:

M.G. montée: 21 21 21 etc.

M.D. descente: 23 23 23 etc.

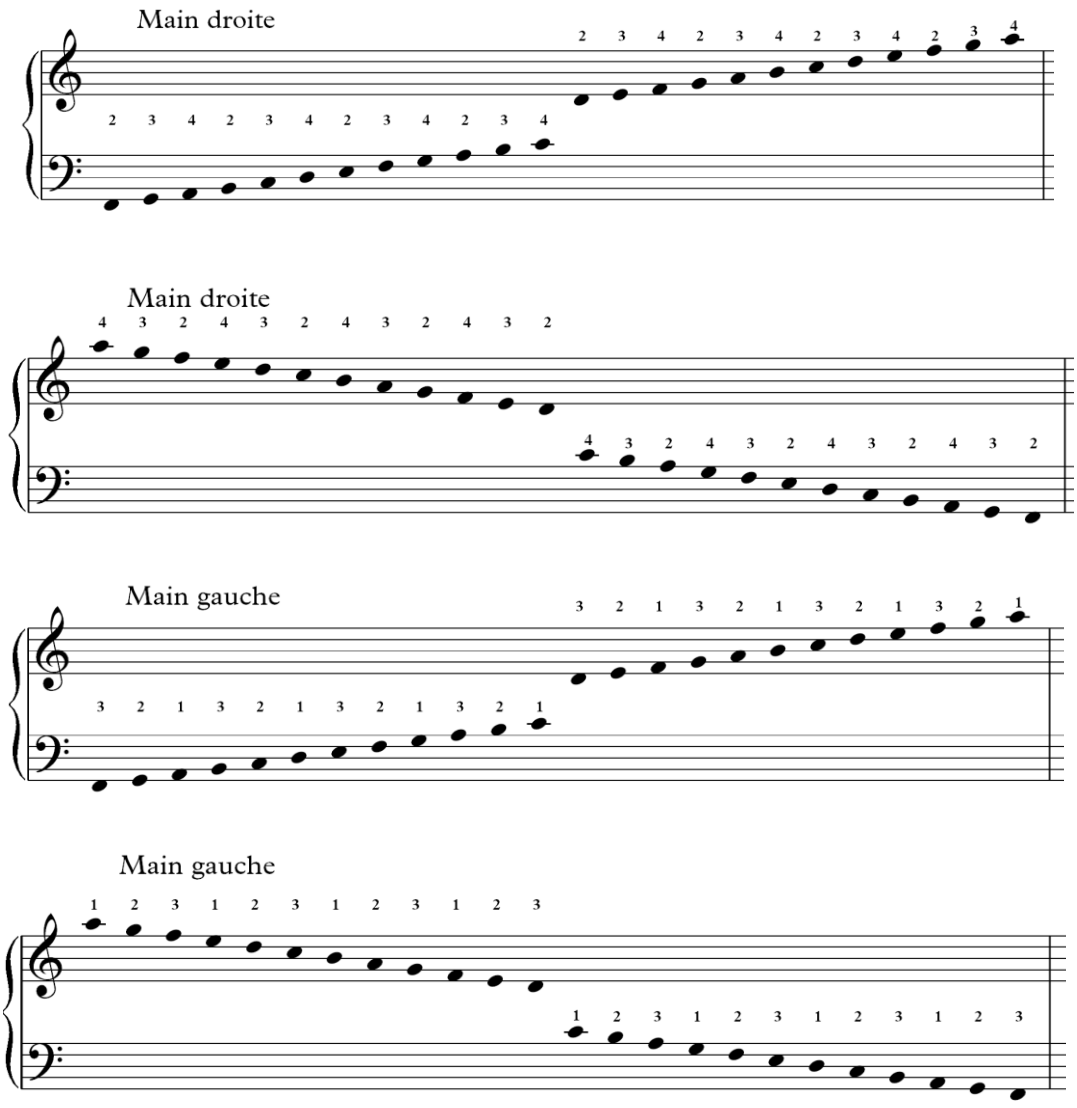
***Carrera*s extraordinaires**

Les doigtés de ces *carreras* ont comme but d'arriver à jouer des gloses avec des altérations ou des passages plus chromatiques, mais Correa demande de les répéter en premier sur les touches blanches du clavier. Il note ces *carreras* en *cifra*, avec le doigté en-dessous. Voyons un exemple (fol.21r):



Voici la transcription des indications qu'il donne pour ces carreras:

Carrera extraordinaire de trois doigts



Carrera extraordinaire de quatre doigts

L'exemple musical proposé est le même, et à cette occasion, il indique plusieurs doigtés pour chaque main:

M.D. montée: 1234 1234 1234 etc. / 2345 2345 2345 etc.

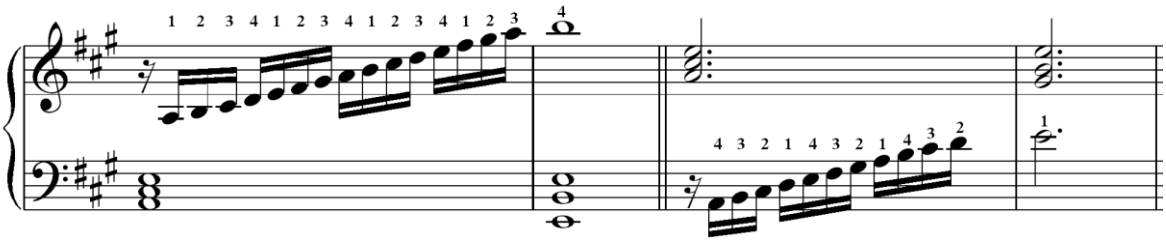
M.D. descente: 4321 4321 4321 etc. / 5432 5432 5432 etc.

M.G. montée: 4321 4321 4321 etc./ 5432 5432 5432 etc.

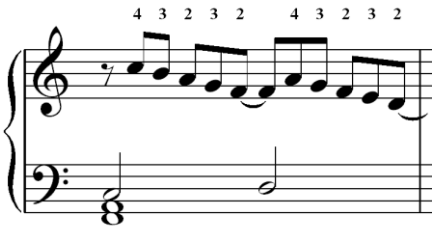
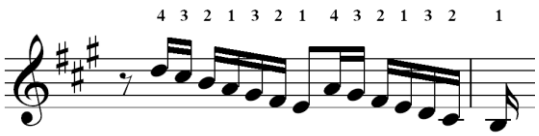
M.G. descente: 1234 1234 1234 etc. / 2345 2345 2345 etc.

Les doigtés qui utilisent le cinquième doigt doivent s'utiliser quand ce dernier doigt reste enfoncé, avec le but de tenir cette note et libérer les autres doigts pour pouvoir faire des gloses.

Pour finir ce chapitre, Correa nous donne ces exemples de *carreras* extraordinaires dans une mode avec trois dièses:



***Carrera* mixte**

Elles mélangent les groupes de deux doigts avec ceux de trois ou les groupes de trois doigts avec ceux de quatre doigts:

Ornements

Correa fait aussi la différence entre *quiebro* et *redoble*, et écrit une description précise de leur composition et de leur utilisation.

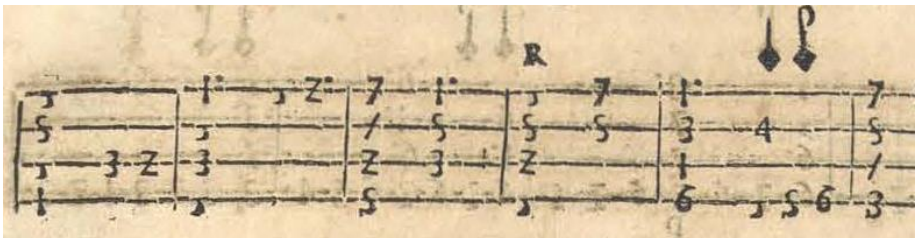
Il commence par faire une description générale du *quiebro* : « una bajada y subida hecha con velocidad en dos o tres signos, esto es quiebro », c'est à dire, une descente et une montée faites avec vitesse, et composé de deux ou trois notes différentes. Ensuite, il fait la différence entre le *quiebro sencillo* y *quiebro reiterado*.

Quiebro sencillo

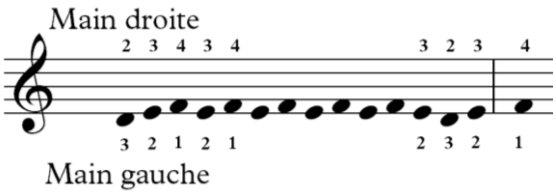
- Il se compose de deux sons différents, et commence et se termine sur une même note.
- À la main droite, on le joue avec les deuxième et troisième doigts: 323.
- À la main gauche, on le joue avec les deuxième et troisième doigts: 232.
- Sa solmisation est*: re ut re, mi re mi, fa mi fa, sol fa sol*, et « dernièrement » *la sol la*. Par conséquent il peut se faire avec un ton ou un demi-ton.
- Il doit se jouer au début de tous les versets ou petites pièces.
- Pendant ces pièces, il doit se jouer sur les rondes et les blanches quand les mains sont libres des gloses et la mesure est légère (« *compás ligero o compás mayor* »).
- Il peut se jouer sur les noires alternativement (une noire sur deux), quand la mesure est lente.

Quiebro reiterado

- Il se compose de trois sons différents et commence une note au-dessus de la note réelle.
- Avec la main droite, on le joue avec les doigts deux, trois et quatre: 4323.
- Avec la main gauche, on le joue avec les premier, deuxième et troisième doigts: 1232.
- Sa solmisation est: *mi re ut re, fa mi re mi, sol fa mi fa, la sol fa sol*. Par conséquent, il peut y avoir le ton en-dessous ou au-dessus de la note réelle [et il peut être formé de deux tons].
- Il doit se jouer au début de *discurso* ou pièce longue, quand la mesure est grave (16 double croches ou plus par mesure).
- Pendant ces pièces, il doit se jouer sur les rondes et parfois les blanches quand les mains sont libres de gloses.

Correa fait aussi la différence entre *redoble sencillo* y *redoble reiterado*. Dans sa préface, il note ces ornements en *cifra*. Il explique aussi que parfois, dans ses pièces, il les note avec un « R » pour éviter de devoir les écrire en *cifra*, comme ceci, extrait du *Tiento de noveno tono* (fol. 28r du corpus musical):

Redoble sencillo

- Il se compose de trois sons différents et commence une note en-dessous de la note réelle.
- Avec la main droite, on le joue avec les deuxième, troisième et quatrième doigts. Avec la main gauche, on le joue avec les troisième, deuxième et première doigts:



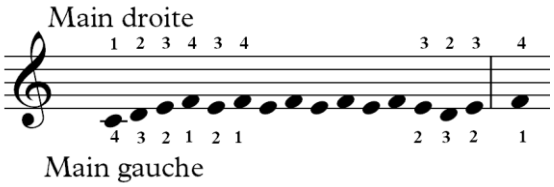
- Il doit se jouer sur les demi-tons des cadences qui durent une mesure complète. Par conséquent, il ne peut pas être formé de deux tons. Correa déclare:

> Redoble se ha de usar en el sostenido de toda clausula llana, que dure un compás, o más, y en todos los mies para acabar en los faes inmediatos más arriba, por vía de cláusula. En conclusión en todo semitono mayor llano que dure un compás. […] y nunca uséis redoble (de mi consejo) entre dos tonos […].

- Il doit se jouer au début des œuvres longues, quand une voix commence en solo et les premières notes de la mélodie forment un demi-ton. On le jouera sur le *monocordio* [clavicorde], mais pas à l'orgue.

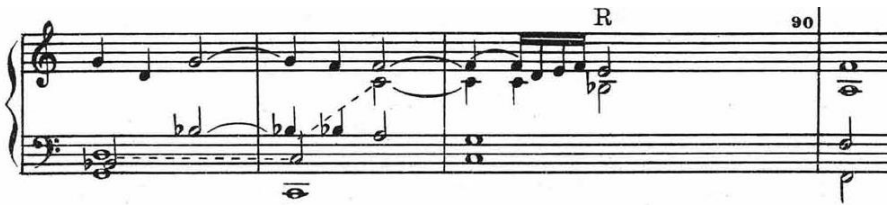
Redoble reiterado

- Il se compose de quatre sons différents et commence deux notes en-dessous de la note réelle.
- Avec la main droite, on le joue avec les premier, deuxième, troisième et quatrième doigts:



- Il doit se jouer sur les demi-tons [les sensibles] des cadences qui durent une mesure complète. Par conséquent, il ne peut pas être formé de deux tons.
- Il doit se jouer au début des œuvres longues, quand une voix commence en solo et les premières notes de la mélodie forment un demi-ton. On le jouera sur le *monocordio*, mais pas à l'orgue.

Correa n'explique pas si les *redobles* doivent être commencés sur le temps ou non, mais nous pouvons observer une des façons dont ils sont écrits dans ses partitions. Je mets comme exemple quelques mesures du *Tiento de medio registro de tiple de séptimo tono*, en transcription de Santiago Kastner[49]:



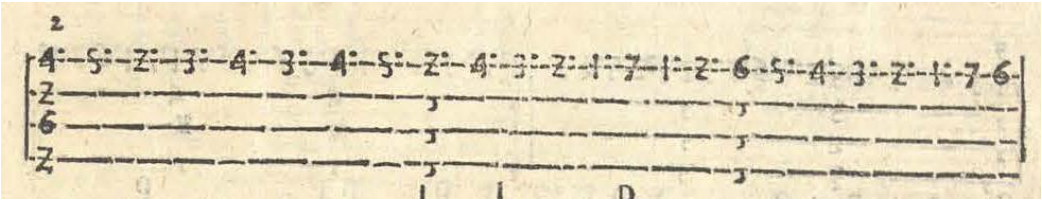
Nous observons que, dans cette façon de noter les *redobles*, « la tête » de l'ornement semble être écrite avant la note qui porte le signe « R », en laissant pour cette dernière note les battements avec la note supérieure et la fin de d'ornement, et qu'il y aurait alors une consonance sur le temps. Cette écriture apparait souvent dans ses partitions, et est en accord avec les usages de la musique européenne de cette époque qui n'utilisait pas les ornements pour créer une dissonance sur le temps. [Imaginer d'autres façons de l'interpréter reste possible pour le lecteur].

Inégalité

Pour expliquer l'inégalité, l'auteur fait référence aux mesures et proportions. Je donne dans l'annexe II un tableau[50] rappelant les signes de mesure et de proportions utilisés par Correa.

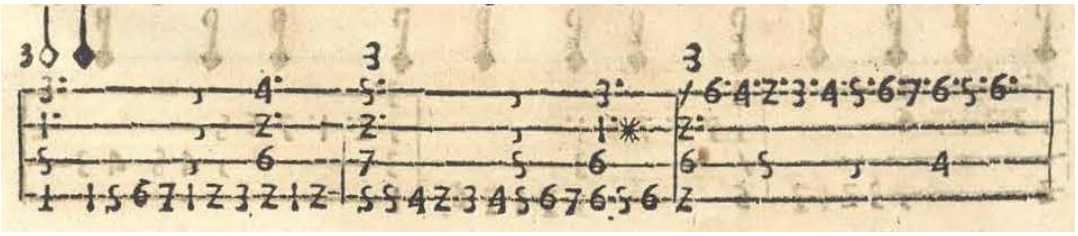
Correa appelle l'inégalité « *airecillo* ». Il dit qu'il y a deux façons de jouer les figures qui se trouvent dans la proportion sesquialtère (6 ou 12 figures par mesure) ou dans les mesures de neuf ou dix-huit figures.

I. La première façon de les jouer est de les faire toutes égales. Cette façon est utilisée dans les mesures de proportion majeure, c'est-à-dire celles de trois rondes, six blanches ou douze noires. Pour nous indiquer que l'on doit jouer égal, Correa ajoute un « 2 » au-dessus des notes au début de la mesure. Voici un exemple, extrait du *Tiento de medio registro de tiple de sexto tono* (fol. 181r du corpus musical)*:*



[49] Kastner 1948, vol.1, p. 144.
[50] Traduit et adapté de Cea 1990, p. 12-13.

II. La deuxième façon est de les jouer en faisant les notes inégales. Cette façon appartient au caractère de la proportion mineure : « même si elle est difficile, elle est la plus utilisée par les organistes »[51]. Il s'agit de rester plus de temps sur la première note de chaque groupe de trois. « C'est (presque) faire la première comme une blanche et la deuxième et la troisième comme des noires » ou « c'est comme faire une noire et deux croches »[52]. Pour nous indiquer que l'on doit jouer inégal, Correa ajoute un « 3 » au début de la mesure. Évidemment, il serait fautif de lire ce « 3 » comme une indication de triolet. Voici un exemple, extrait du *Tiento de cuarto tono* (fol. 13r du corpus musical)*:*



[51] Traduit de Correa 1626, fol. 6r.
[52] Traduit de Correa 1626, fol. 6r et 6v.

5. Conclusion et dernières questions

Nous pouvons confirmer, à travers les sources étudiées, la présence récurrente d'instructions concernant les aspects interprétatifs qui l'on avait choisis, et l'importance qu'ils avaient à l'époque, en concluant que:

- Il existe du matériel suffisant pour élaborer un guide qui rassemble et expose les instructions données par les auteurs ibériques des XVI^{e} et XVII^{e} siècles. Pour présenter ce guide d'une façon ordonnée et qui serve à sa finalité, il a été nécessaire de réorganiser et de rédiger autrement les textes originaux, écrits au départ dans un langage ancien très orné et peut-être peu compréhensible pour le lecteur actuel.

- Par rapport aux sujets sélectionnés:

Nous trouvons des informations sur le doigté dans cinq des sept sources étudiées. L'information n'est pas traitée de la même façon pour tous les auteurs. Ces derniers ne parlent pas des mêmes usages et endroits pour les doigtés. Ainsi, on peut trouver des doigtés très basiques et identiques à l'usage actuel pour les accords, des doigtés pour les ornements, et des doigtés pour les passages de type gamme (mais sans toujours spécifier les figures sur lesquelles ils doivent être réalisés). On pourrait difficilement parler d'unification dans les doigtés, mais plutôt de deux points de coïncidence: le choix d'une courte séquence qui se répète, et la présence récurrente des doigts 3 et 4 pour monter avec la main droite et plutôt l'utilisation de trois ou quatre doigts, pour fonctionner avec la main gauche. Je donne un tableau comparatif des séquences des doigts utilisés pour les passages de type gamme, qui sont les plus caractéristiques de la musique ancienne ibérique (tableau 1, p. 53). En voyant ce tableau, on peut se poser la question de si les doigtés ont été pensés pour avoir une conséquence directe sur l'articulation ou tout simplement pour créer un geste confortable, naturel pour l'époque, et facilement mémorisable. Évidemment, les doigtés par deux et par quatre vont favoriser la création des articulations par deux et par quatre, et une certaine hiérarchie d'accents sur les noires, croches, ou double croches dans les mesures avec un dénominateur 4 ou 2 (ex. 4/4), mais ça ne sera pas le cas dans les mesures avec un dénominateur huit (ex. 6/8) ou dans les triolets**.** Donc, doigtés anciens ibériques et articulation du motif ou de la gamme ne vont pas toujours de pair… il faudrait plutôt partir d'un jeu basé sur l'idée de « lever toujours le doigt qui joue avant de descendre immédiatement le doigt suivant »[53] pour y ajouter, si l'on veut, des articulations plus détaillées qui, parfois, seront en rapport direct avec les doigtés.

[53] Traduit de Santa María 1565, fol. 38v.

Nous trouvons des informations sur l'ornementation dans les sept sources étudiées. Les auteurs ne précisent pas systématiquement les paramètres pour la réalisation de ces ornements: construction mélodique, vitesse et longueur, doigté requis et endroit précis pour les jouer. Les points en commun que l'on peut voir chez les auteurs sont: la demande d'une utilisation très abondante de l'ornementation, et jusqu'à Correa de Arauxo (à l'exception « des nouveaux ornements » de Santa María), les ornements commencent par la note réelle. Ces nouveaux ornements dont parle Santa María commencent sur le temps par la note supérieure, chose qui pourrait nous étonner si l'on se souvient que son traité date de 1565. Je donne un tableau comparatif avec ces différents ornements (tableau 2, p. 54).

Nous trouvons des informations explicites sur l'inégalité dans deux de sept sources étudiées. Sans vouloir trop entrer dans des hypothèses qui ne font pas partie de l'objet de ce travail, on peut dire que le fait de ne pas voir d'indication ne veut pas dire que les autres auteurs ne l'utilisent pas: l'inégalité pouvait être déjà notée dans les partitions ou elle pouvait se faire sans rien noter car elle appartenait à l'imaginaire rythmique et esthétique de l'époque.

- Nous devons connaître tout ceci pour donner à la musique ibérique ancienne le caractère qui lui appartient, car nous avons pu prouver, à partir de différentes sources, que c'est une partie constitutive de cette musique.

- Étant donné le caractère pédagogique de ces sources et l'existence de musique en-dehors de ces textes (qui montrent des exceptions), il faudrait réfléchir à l'usage correct de ces instructions, en faisant des valorisations contextuelles, avant de se mettre à les utiliser comme écrit de façon systématique.

Comme réflexion personnelle, il reste à dire que nous devrions toujours prendre en compte les textes rédigés par les auteurs dont on joue la musique, et la raison n'est pas uniquement le fait de s'approcher de l'interprétation historique: pour une grande partie des interprètes actuels, la musique de ces compositeurs est habituelle dans notre répertoire. Et ces textes représentent le choix que les musiciens anciens firent par eux-mêmes, dans un effort de présenter la musique à la manière dont elle était conçue, et qu'elle sonnait le mieux pour eux. C'est ainsi que l'on arrivera à une nouvelle perspective musicale et un critère mieux construit, pour les intégrer à notre vie artistique.

D'autre part, il pourrait rester comme question ouverte la possibilité d'intégrer plusieurs de ces consignes interprétatives à la musique des anciens pays bas espagnols. En effet, l'échange commercial entre l'Espagne et la Flandre, présent déjà dès le XV^{e} siècle; le déplacement de Charles Quint en Espagne avec sa chapelle bourguignonne, et bien entendu les influences que cela a occasionné entre musiciens; les voyages d'Antonio de Cabezón accompagnant Philipe II, entre 1548 et 1551, en Flandre (Namur, Mons, Bruxelles….) où il connut des orgues et des organistes du territoire; les facteurs d'orgue flamands venus en Espagne (pas moins de 17 entre 1500 et 1550); la demande concrète de la part de Philippe II de faire venir Jean Crinon ou Gilles Brebos pour construire les orgues dans son palais; la présence dans la bibliothèque *Colombina* de Séville d'un exemplaire du *Livre Plaisant* (Amberes, 1529) acheté à Bruxelles en 1531… Ces événements seraient-ils suffisants pour justifier une possible utilisation des éléments interprétatifs ibériques dans cette musique? Serait-il possible de commencer une Fantaisie de Peeter Cornet avec un *quiebro* à la manière de Venegas de Henestrosa ? Le sujet reste à étudier en profondeur…

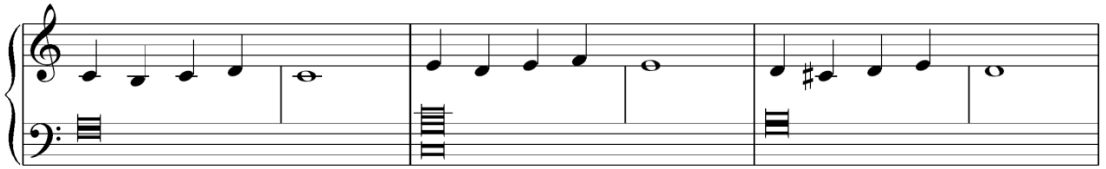
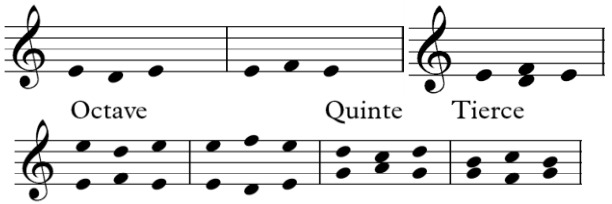
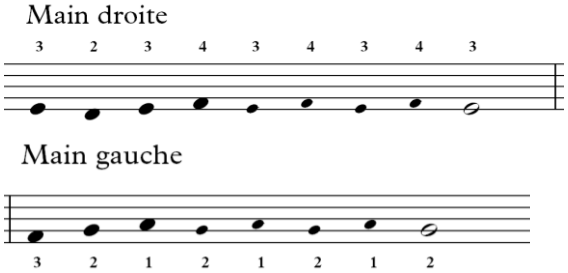
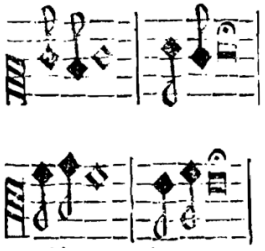
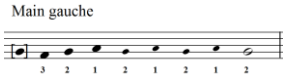
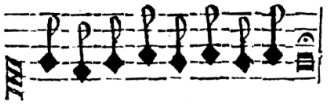
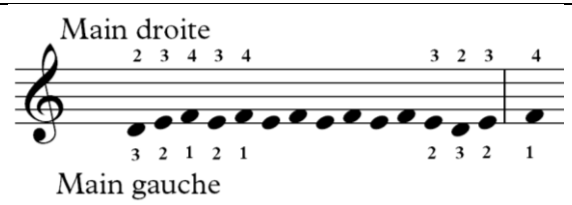
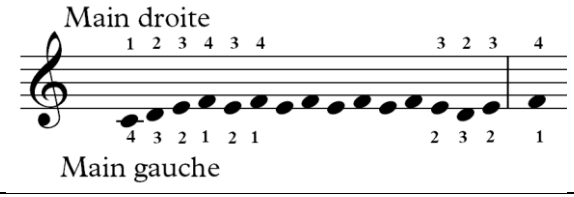
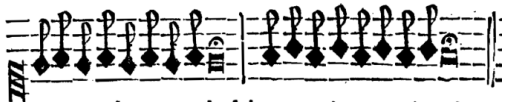
(page blanche)

Tableau 1: séquences de doigts pour les *pasos largos* ou *carreras*

Source	Doigtés				Figures sur lesquelles se font les doigtés	Observations
	Main droite		Main gauche			
	Montée	Descente	Montée	Descente		
Juan Bermudo 1555	1234…*	4321…	4321…	1234…	Dans les *pasos largos*	• Quand la main est occupée avec plus d'une voix, on devra utiliser pour ces passages, les doigts qui restent libres.
Luis Venegas de Henestrosa 1557	1234 34… 234 34… 34 34…	54321 321… 4321 321…	4321 321… 4321 21… 21 21…	1234 34…		• Venegas conseille aux débutants de commencer à travailler leurs doigtés sur les blanches, puis les noires pour finalement arriver à jouer des croches de façon très nette.
Tomás de Santa María 1565	34… 2 34… 12 34…	32… 4 32…	21… 3 21… 43 21…	34… 2 34… 12 34…	Noires	• « souvent les doigts se mélangent autrement, en ne pouvant pas mettre de règles car les différentes façons de mélanger sont nombreuses. C'est pourquoi elles restent à la décision de chacun, selon ses besoins ». • [nous ne mettons pas dans ce tableau les différents doigtés pour l'octave courte.]
	34… 2 34… 12 34…	321… 4 321… 3 21… 43 21…	4321…	1234….	Croches	
	[1234…]	[4321…]	4321…	1234….	Double croches	
		4321… [ou 4321… 3 / 4321…2]			*Pasos* avec nombre impair de notes	
Hernando de Cabezón 1578	34… [2 34…] [12 34…]	32… [4 32…] [54 32…]	4321…	12 34…	?	
Francisco Correa de Arauxo 1626	34…	32…	21…	23…	*Carreras* ordinaires	• Les *carreras* mixtes mélangent plusieurs modèles: 43232… / 4321321…
	234… 1234…/ 2345…	432… 4321…/5432…	321… 4321…/5432…	123… 1234…/2345…	*Carreras* extraordinaires	

*Les points de suspension sont placés à côté de la séquence à répéter.

Tableau 2: les ornements pour la musique d'orgue dans les sources ibériques

Source	Quiebro	Redoble	Observations
Gonzalo de Baena 1540			Baena appelle cet ornement « ***redoble, ceñido*** ou ***quebrado*** ».
Juan Bermudo 1555	----------		Il faut ajouter tous les *redobles* que l'on peut tant avec la main gauche qu'avec la droite.
Luis Venegas de Henestrosa 1557		----------	[Possibilité]
Tomás de Santa María 1565	**Sencillo**  **De mínimas**		Plus les autres nouvelles formes qui sont: Le ***redoble*** et le ***quiebro reiterado*** mais en commençant par la note supérieure et non par la note réelle.

<table>
<tr><td></td><td colspan="2">Reiterado
 </td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>Hernando de Cabezón
1578</td><td colspan="2">Il faut faire les quiebros avec le troisième et le quatrième doigt, ou le deuxième et le troisième doigt, à la main droite, et à la main gauche avec le troisième et le deuxième ou le deuxième et le premier doigt. Donc:
Quiebro M.D.: 343 / 232
Quiebro M.G.: 323 /212</td><td>----------</td><td>Et il remarque qu’il faut les jouer le plus vitement et le plus court possible, avec la note supérieure.</td></tr>
<tr><td>Manuel Rodrigues Coelho
1620</td><td colspan="2">Il faut orner [quebrar] avec la main gauche et la main droite autant de fois que possible.</td><td>----------</td><td></td></tr>
<tr><td>Francisco Correa de Arauxo
1626</td><td>Sencillo
Il se compose de deux sons différents, et commence et se termine sur une même note.
• À la main droite: 323.
• À la main gauche: 232.
Il peut se faire avec un ton ou un demi-ton.</td><td>Reiterado
Il se compose de trois sons différents et commence une note au-dessus de la note réelle.
• Avec la main droite: 4323.
• Avec la main gauche: 1232.
Il peut avoir le ton en-dessous ou au-dessus, [et il peut être formé de deux tons].</td><td>Sencillo
 
Reiterado
  </td><td>Il existe des règles très précises en ce qui concerne l’endroit où l’on doit utiliser ces ornements.</td></tr>
</table>

(Page blanche)

6. Bibliographie

Sources d'époque et éditions modernes

Sources

Baena 1540 Baena, Gonzalo de: *Arte novamente inventada pera aprender a tager,* Lisboa: 1540.
(EM: Forst 2012)

Bermudo 1555 Bermudo, Juan: *Comiença el libro llamado de declaraciõ de instrumẽtos musicales dirigido al illustrißimo señor el señor don Francisco de çuniga Conde de Miranda, señor delas casas de casas de auellaneda y baçã &c. cõpuesto por el muy reuerendo padre fray Iuã Bermudo dela ordẽ delos menores: en el qual hallarã todo lo que en musica dessearẽ, y cõtiene seys libros: segũ en la pagina siguiẽte se vera: examinado y aprouado por los egregios musicos Bernardino de figueroa, y Chistoual de morales,* Osuna: 1555.
(EM: Froidebise 1960)

de Henestrosa 1557 Venegas de Henestrosa, Luis: *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela, en el cual fe enfeña breuemente cantar canto llano , y canto de órgano, y algunos auifos para contra punto,* Alcalá de Henares: 1557.
(EM: Anglés 1944)

Santa María 1565 Santa María, Tomás de: *Libro llamado Arte de tañer fantasía, afi para Tecla como par vihuela, y todo inftrumeto, en que fe pudiere tañer a tres y a quatro vozes, y a mas*. Valladolid: 1565.
(EM: Froidebise 1961)

Cabezón 1578 Cabezón, Hernando de (édit.): *Obras de música para tecla, arpa y vihuela, de Antonio de Cabeçon, Mufico de la cámara y capilla del Rey Don Philippe nueftro señor*, Madrid: 1578.
(EM: Kastner 1948)

Coelho 1620 Coelho, Manuel Rodrigues: *Flores de música pera o instrvmento de Tecla, & Harpa,* Lisbonne: 1620.
(EM: Vaz 2019)

Correa 1626 Correa de Arauxo, Francisco: *Libro de Tientos y Discursos de Música Practica, y Theorica de Organo, intitulado Facultad organica…,* Alcalá: 1626.
(EM: Bovet 2008; Bovet 1985-1990)

Éditions modernes

Anglés 1944 Aglés, Higinio: *LA MÚSICA EN LA CORTE DE CARLOS V, Con la transcripción del "Libro de cifra nueva, para tecla, harpa y vihuela" de Luys Venegas de Henestrosa*, Barcelone: CSIC, 1944.

Kastner 1948 Kastner, Santiago (édit.): *Libro de tientos y discursos de musica practica, y theorica de organo intitulado facultad organica, compuesto por Francisco Correa de Arauxo,* vol. 1, Barcelona: CSIC, 1948.

Froidebise 1960 Froidebise, Pierre (édit.): *Oeuvres d'orgue de Juan Bermudo (1555), publiées d'après la Declaracion de Instrumentos musicales,* Paris: Éditions musicales de la Schola Cantorum et de la Procure générale de musique, 1960.

Froidebise 1961 Froidebise, Pierre (édit.): *Tomás de Santa María. Oeuvres*, Paris: Éditions musicales de la Schola Cantorum et de la Procure générale de musique, 1961.

Bovet 2008 Bovet, Guy (édit.): *Francisco Correa de Arauxo, Facultad Organica*, vol. I, Bologna: Ut orpheus Edizioni, 2008.

Forst 2012 Forst, Bruno (édit.): *Arte novamente inventada pera aprender a taner, Lisboa 1540*, Madrid: Dairea ediciones, 2012.

Vaz 2019 João Vaz (édit.): *Manuel Rodrigues Coehlo. Flores de música (1620)*, vol. 1, Ut Orpheus, 2019.

Publications diverses

Almonte 2002 Almonte, Howell & Miguel A. Roig-Francoli: « Santa María, Tomás de », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* vol. 22, 2ème ed., 2002.

Bovet 1985-1990 Bobet, Guy: « Une traduction intégrale de la préface et des remarques de Francisco Correa de Arauxo », *La tribune de l'orgue,* 1985-1990.

García-Bernalt 2010 García-Bernalt Alonso, Bernardo: « El ayre del tañer. Notas en torno a la interpretación de la música de Cabezón », *Scherzo. Revista de Música*, n° 253, p. 118-121, 2010.

Cea 1990 Cea Galán, Andrés: « El ayrecillo de proporción menor en la Facultad Orgánica de Francisco Correa de Arauxo », *Nassarre: revista aragonesa de musicología* 6 (2), p. 9-23, 1990.

Cea 1997 Cea Galán, Andrés: « Diferencias sobre el "tañer con buen ayre": Aproximación a un problema en la interpretación de la música ibérica de tecla del siglo XVI», *Los instrumentos musicales en el siglo XVI*. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, p. 165-176, 1997.

Cea 2004 Cea Galán, Andrés: « Les orgues en Espagne: XVIe au XVIIe siècles », *ISO Journal*, n° 23, July 2006.

Cea 2014 Cea Galán, Andrés: *La cifra hispana: música, tañedores e instrumentos (siglos XVI-XVIII)* (Thèse de Doctorat), Madrid: 2014. Disponible en: https://eprints.ucm.es/27767/https://eprints.ucm.es/27767/

Cea 2014b Cea Galán, Andrés: « *Audire, tangere, mirari***.** Notas sobre el *instrumentarium* de los Cabezón », *Anuario musical* n° 69, 2014.

Ester Sala 1980 Ester Sala, María A.: *La ornamentación en la música de tecla ibérica del siglo XVI,* Madrid: Sociedad española de musicología, 1980.

Jambou 1967 Jambou, Louis: *Evolución del órgano español, Siglos XVI-XVIII*, vol. 2, Asturies: Universidad de Oviedo, 1967; (Colección Ethos -música Serie académica, 2).

Jambou 1979 Jambou, Louis: «El órgano en la península ibérica entre los siglos XVI y XVII. Historia y estética », *Revista de Musicología*, vol. 2, n° 1, p. 19-46, Madrid: Sociedad española de musicología, 1979.

Jambou 2011 Jambou, Louis**:** «El órgano europeo en tiempos de Cabezón », *Revista de Musicología*, vol. 34, n° 2, p. 11-42, Madrid: Sociedad española de musicología, 2011.

Johnson 1978 Johnson, Calvert: "La musique d'orgue espagnol », *Orgues méridionales*, nº 2/3, p. 38, 1978.

Lama 1995 Lama, Jesús Ángel de la: *El órgano barroco español*, vol. I-IV, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1995.

Pajares 2014a Pajares Alonso, Roberto L.: « Ética y Estética », *Historia de la música en 6 bloques*, vol. 6, Madrid: Visión Libros, 2014.

Pajares 2014b Pajares Alonso, Roberto L.: « Contexto e instrumentistas », *Historia de la música en 6 bloques*, vol. 1, Madrid: Visión Libros, 2014.

Pajares 2014c Pajares Alonso, Roberto L.: « Difusión y Notación », *Historia de la música en 6 bloques*, vol. 3, Madrid: Visión Libros, 2014.

Saura 2001 Saura Bull, Joaquín: *Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España*, Barcelona: CSIC, 2001.

Thistlethweaite 1998 Thistlethwaite, Nicholas & Geoffrey Webber (Ed.): *The Cambridge Companion to the Organ*, New York: Cambridge University Press, 1998.

Wyly & Tattershall Wyly, James & Susan Tattershall: *The Brebos Organs at El Escorial*, Richmond, Virginia: Organ Historical Society Press, 2007.

Webgraphie

Lois, s.d. Lois Cabello, Joaquín: « Òrganos Lerma, Burgos », *Taller de organería Joaquín Lois Cabello*, s.d. Disponible en: https://www.joaquinlois.com/organos/restauracion-organos-historicos/organos-lerma-burgos/

Annexes

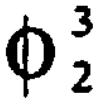
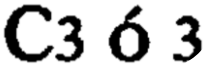
Annexe I: compositions d'orgues ibériques du XVII^{e} siècle

Orgue Diego Quijano de 1616, Collégiale de San Pedro, Lerma.

Lerma: Collégiale de *San Pedro*, orgue de Diego de Quijano, 1616	
Main gauche	**Main droite**
Flautado abierto	
Octava	
Quincena	
Lleno III-IV	
Címbala IV	Címbala IV
Flautado tapado	
Octava tapada	
Quincena Nasarte	
Orlo	Orlo

Alcalá de Henares: Couvent de *San Diego*, orgue de Fray Joseph de Echevarría, c. 1674-5 (composition basée sur des documents)	
Main gauche	**Main droite**
Flautado de 26	Flautado de 26
Flautado de 13	Flautado de 13
Octava	Octava
Docena clara	Docena clara
Quincena	Quincena
Decinovena	Decinovena
Compuestas de lleno IV	Compuestas de lleno IV
Zímbala IV con 3ª	Zímbala IV con 3ª
Sobrezímbala III con 3ª	Sobrezímbala III con 3ª
Cascabeles « de cañutería » III	Cascabeles « de cañutería » III
Flautado tapado	Flautado tapado
Flautado en quinta « muy suave »	Flautado en quinta « muy suave »
Nasarte mayor en 12ª	Nasarte mayor en 12ª
Nasarte mediano en 15ª	Nasarte mediano en 15ª
Nasarte menor en 19ª	Nasarte menor en 19ª
Tolosana o churumbela	Tolosana o churumbela
Clarón (IV?)	Clarón (IV?)
Flautado en eco « muy suspenso »	Flautado en eco « muy suspenso »
	Corneta Real y Corneta en eco
	Clarines en eco
Trompetas reales	Trompetas reales
Dulzainas en fachada	Dulzainas en fachada
Orlos « dulces,… como zítara o clavicordio »	Orlos « dulces,… como zítara o clavicordio »
Bajoncillo	Trompeta mayor (de 26)
Voz humana	Voz humana
	Clarín en fachada
Atabales	
Tambores	
Gaita	
Cascabeles de rueda	
Ocho contras enganchadas al manual	

Annexe II: signes de mesure et proportions dans la *Facultad orgánica* de Correa

Signe	Signification
	Mesure binaire. Pour des pièces de 8 figures [des croches] par mesure. Tempo rapide.
	Mesure binaire. Pour de pièces de 8 figures par mesure avec de gloses plus difficiles. Tempo entre rapide et modéré.
	Mesure binaire. Pour de pièces de 16 figures [doubles croches] par mesure. Tempo modéré ou *a espacio* [lent].
	Mesure binaire. Pour des pièces de 32 figures par mesure. Tempo lent, le plus grave de tous.
	Mesure ternaire ou de « proportion majeure ». Jusqu'á 24 figures par mesure et tempo plus ou moins rapide, en rapport au nombre de figures.
 **[ou]**	« Proportion mineure » ou sesquialtère de 6, 9, 12, 18, ou 24 figures par mesure, avec *airecillo.*
	Proportion sesquialtère sans *airecillo*.
	Proportion quintuple, sans inégalité.
	Proportion septuple, sans inégalité.

Finis rei dat esse rei.