ENCYCLOPÉDIE

DE LA MUSIQUE

ET

DICTIONNAIRE DU CONSERVATOIRE

DEUXIÈME PARTIE

TECHNIQUE — ESTHÉTIQUE — PÉDAGOGIE

ENCYCLOPÉDIE

DE LA MUSIQUE

ET

DICTIONNAIRE DU CONSERVATOIRE

Fondateur :
Albert LAVIGNAC
Professeur au Conservatoire
Membre du Conseil supérieur d'Enseignement.

Directeur :
Lionel de la Laurencie
Ancien Président
de la Société française de Musicologie.

DEUXIÈME PARTIE

TECHNIQUE — ESTHÉTIQUE — PÉDAGOGIE

★

TENDANCES DE LA MUSIQUE

TECHNIQUE GÉNÉRALE

RESERVED
FOR
REFERENCE
READING.

NOT TO BE TAKEN
FROM THE LIBRARY

PARIS
LIBRAIRIE DELAGRAVE

Ref.
ML
100
E5
v. 6

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation
réservés pour tous pays.

Copyright by Librairie Delagrave, 1925.

LA GUITARE

Par Emilio PUJOL

APERÇU HISTORIQUE ET CRITIQUE DES ORIGINES ET DE L'ÉVOLUTION DE L'INSTRUMENT

L'homme porte en lui-même
le principe de ses chants...
FÉTIS.

L'univers étant vibration, la nature porte en elle les principes de la musique instrumentale.

L'arc de nos primitifs ancêtres fut peut-être plus qu'un instrument de chasse et de combat, sa corde, une fois mise en vibration, portant en elle la genèse des instruments à cordes pincées. L'instinct auditif humain, devenu plus tard sentiment esthétique, créa sur ces données embryonnaires des principes de musique instrumentale.

Les diverses mythologies trouvent les origines de la lyre dans HERMÈS pour les Grecs, dans THOTH-TRISMÉGISTE pour les Egyptiens, et dans JUBAL pour les Hébreux. Ainsi, l'arc de Diane chasseresse crée le monocorde cher à Apollon.

D'après l'*Odyssée*, Ulysse s'exerçait à l'arc devant les prétendants de Pénélope. La corde, pincée de sa main droite, produisit un son vibrant et clair, « tel la voix d'un oiseau ».

Mais laissons ces mythes aimables.

S'appuyant sur d'incontestables données scientifiques, l'histoire enseigne que les instruments à cordes pincées, connus dans le fond des plus lointaines civilisations de l'Orient, appartiennent à deux familles principales : il y a ceux dont les cordes vibrent librement dans toute leur longueur, et ceux dont la longueur des cordes est susceptible de raccourcissement par la pression des doigts sur un manche.

Les instruments du premier groupe ont un nombre de cordes variant de trois à onze au plus. Ils sont généralement reproduits sur les sculptures et bas-reliefs assyriens, égyptiens[1], représentant des scènes

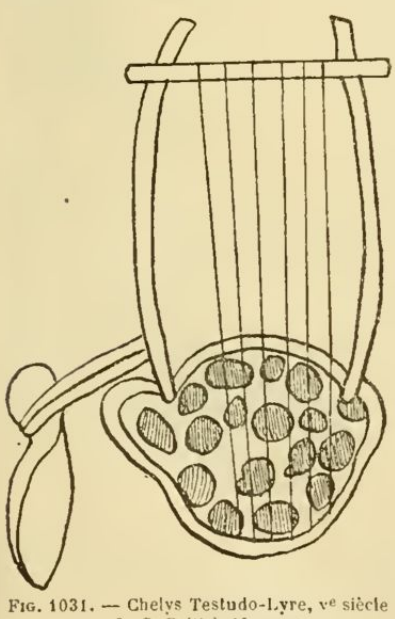


FIG. 1031. — Chelys Testudo-Lyre, ve siècle av. J.-C. British Museum.

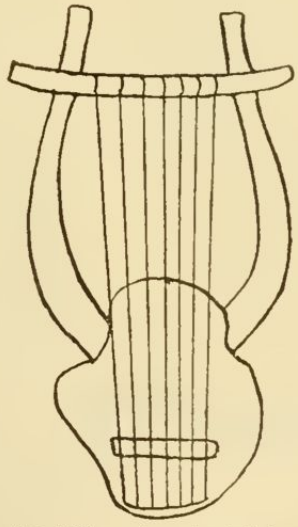


FIG. 1032. — Lyre du ve siècle av. J.-C. British Museum.

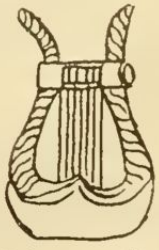


FIG. 1033. — Lyre d'Apollon. Musée Borbonico, Naples.

(*The Precursors of the violin family*, K. SCHLESINGER. — William Reeves, à Londres.)

1. FÉTIS, *Histoire de la Musique*.
Les captifs de Mesopotamie portant des cithares, appartiennent à une epoque anterieure a toute documentation sur l'histoire de la musique. Mais ce genre d'instruments à cordes est très different de ceux qui sont représentes sur les autres monuments de l'Egypte. Parmi les innombrables représentations d'instruments qu'on y voit, il en est qui appartiennent a la civilisation propre de l'Egypte, mais il en est d'autres où l'on reconnaît dans la forme une origine étrangère, et que la conquête introduisit dans le pays.

musicales, ainsi que la lyre ancienne, kithare égyptienne, *chetharah* des Chaldéens ou *ketharah* assy-

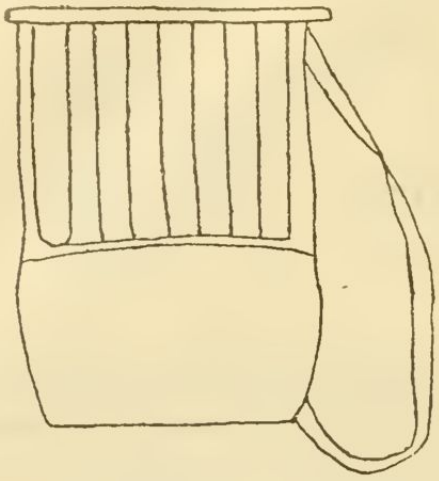


Fig. 1034. — Primitive Ketharah asiatique. Botta, *Monuments de Ninive*, vol. II, pl. 162. (*The Precursors of the violin family*, K. Schlesinger.)

rienne (semblable à la *pectis* ou *magadis*, devenue *kithara* des Grecs en passant par la Thrace, ainsi que le *tanboura*, le *kinnor* et le *nable* des Hébreux, le *trigonon* et la *sambuke* des Syriens, la cithare, la rotte, le psaltérion des Romains, et une grande diversité de harpes de taille et de monture variées.

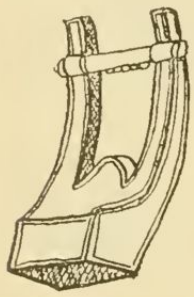


Fig. 1035. — Cithare. Rome, Museo Capitolano. (*The Precursors of the violin family*, K. Schlesinger.)

Ces instruments étaient mis en vibration de deux manières, soit par l'impulsion des doigts, soit au moyen d'un plectre.

Dans les instruments du second type figurent le monocorde, le *nefer* que Champollion appelle luth, ou guitare, puis le *nebel* phénicien à deux cordes, le *tanboura* assyrien et la *ch lys* des Hébreux. Au moyen âge, on trouve la *kuitra* et l'*eoud* des

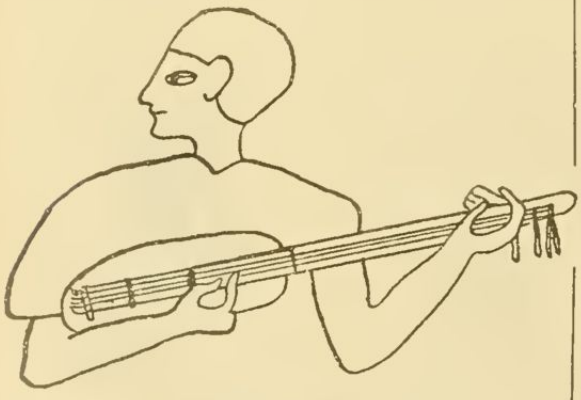


Fig. 1036. — Nefer égyptien. Champollion, tome II, pl. cvii. (*The Precursors of the violin family*, K. Schlesinger.)

Arabes, plus tard, le théorbe, l'archiluth, la mandore, puis la vihuela, la guitare, et finalement tous les instruments modernes à archet.

Les instruments à manche appartenant à la famille de la guitare apparaissent souvent sur les inscriptions égyptiennes de l'Ancien Empire[1], mais certains

Fig. 1037. — Ancienne guitare égyptienne, 1700 à 1200 av. J.-C., *Voyage in Egypt*, Denon, London, 1807, pl. 55. (*The Precursors of the violin family*, K. Schlesinger.)

historiens leur attribuent une origine chaldéo-assyrienne, étant donnée l'influence qu'ils exercèrent sur les autres peuples de l'Asie Mineure et de l'Egypte.

Le musée de Leyde possède un bas-relief, tiré de la tombe du roi de Thèbes, représentant un instrument dont les incurvations extérieures ressemblent à celles de la guitare (3762-3703 av. J.-C.). Il existe aussi un bas-relief hittite d'Euyuk, en Cappadoce, remontant à 1000 ans avant Jésus-Christ. Il y est figuré un instrument de l'ancienne Egypte semblable à la guitare par sa forme, avec éclisses, et manche muni de touches.

La plupart des musicologues basent leurs convictions à l'égard de l'origine de la guitare sur deux hypothèses principales : selon la première, la guitare serait un instrument original, créé de toutes pièces ou dérivé du luth chaldéo-assyrien qui, passant par la Perse et l'Arabie, conquit l'Europe et se fixa spécialement en Espagne sous la domination des Maures de 711 à 1469[2].

La deuxième hypothèse, sans infirmer la première, attribue à la guitare d'autres précédents historiques. Elle dériverait de la cithare romaine d'origine assyrienne et grecque, et aurait été importée en Espagne avant l'invasion musulmane, sous le nom de *fidicula*[3].

Cette théorie, énergiquement défendue par Kathleen Schlesinger dans son ouvrage : *Instruments of*

1. Dans Rambosson, *Les Harmonies du son et l'Histoire des instruments de musique*, Firmin-Didot et Cie, Paris, 1878, nous lisons : « On en trouve la figure sur des monuments égyptiens. Plusieurs voient dans le kinnor des Hébreux une espèce de guitare. »

2. Hugo Riemann, *Dictionnaire de Musique*.

Jacquot, *Dictionnaire pratique et raisonné des instruments de musique*.

Soranio Feertes, *Historia de la musica española*, vol. IV, chap. xxviii, p. 195 à 217.

Maria-Rita Brondi, *Il Liuto e la Chitarra*.

3. Rambosson, *Op. cit.*

Grillet, *Les Ancêtres du violon*.

Salvador Daniel, *La Musique arabe*.

Schlesinger, *The Instruments of the modern orchestre*.

the modern orchestre and early records of the precursors of the violin family, s'appuie sur l'autorité d'un manuscrit unique, le *Psautier d'Utrecht*, chaque psaume y étant agrémenté par de remarquables illustrations et dessins à la plume et à l'encre de Chine.

Fig. 1038. — Psautier d'Utrecht, IXe siècle. Reproduit du facsimilé autotype qui se trouve au British Museum (*The Precursors of the violin family*, K. Schlesinger).

L'évolution de la cithare, devenant guitare en passant par la rotte, s'y démontre dans ses modifications successives[2].

Fig. 1039. — Cithare ou rotta du XIVe siècle (Bibl. royale, Dresde).

Fig. 1040. — Cithare ou rotta à ses premiers stades.

Fig. 1041. Cithare à quatre cordes.

Fig. 1042. — Cithare comme l'antérieure, différant de la rotta par les incurvations extérieures et par la base soutenant les cordes.

Fig. 1043. — Cithare à laquelle on a ajouté un manche (deuxième transition).

Fig. 1044. — Cithare au deuxième stade. Elle comporte un manche démesurément long, trois cordes et trois chevilles.

Fig. 1045. — David avec une cithare au deuxième stade, un psalterium et une longue épée. La cithare, ici, est munie du chevalet, d'une queue, et de trois chevilles.

Fig. 1046. — Cithare au troisième stade vue de dos. Ses incurvations se rapprochent de celles de la vielle du XIIIe siècle.

Fig. 1047. — Cithare au troisième stade, jouée en position horizontale.

Fig. 1048. — Cithare avec touches ou cases.

D'après la théorie de K. Schlesinger, la généalogie de la guitare se trouverait comprise entre la *kithara* égyptienne, son aïeule, et d'ultérieurs instruments à cordes dont elle serait le précurseur.

Tableau synoptique.

KITHARA ÉGYPTIENNE
KETHARAH ASSYRIENNE
CITHARE GRECQUE

Cithare romaine ou fidicula. Cithare en transition ou rotte.		Kithara persane et arabe. Kinnor.	
Vihuela à archet.	Guitare latine.	Vihuela à plectre.	Kuitra mauresque.
Viole.	Vihuela à main.	Laud.	Guitra ou kuitra.
Violon.	Guitare espagnole.	Bandurria.	Guitare mauresque.

1. Edité par William Reeves, Londres (Bibl. du British Museum).
2. D'après Jacquot, ce serait un instrument d'origine orientale et fort ancien qui aurait donné, à force de perfectionnements, la guitare moderne. Il dérivait de la cithare et de la rotte.

Etymologiquement, le mot *guitare* dérive de *cithara* ou *kithara;* il devient *ketharah* en assyrien, *chetharah* en chaldéen, *kaitra* ou *qaitra* chez les Arabes. En France, la guitare s'appela au moyen âge *guittere, guiterne, guinterne, guitarne, guisterne* et *guistarne;* en Italie, elle s'appelle *chitarra;* en Angleterre et au Danemark, *guitar;* en Allemagne, *gitarre;* en Espagne, *guitarra;* en Hollande, *gitaar;* en Suède, *guitarr;* en Russie, en Pologne et en Serbie, *gitara;* en Bohême et en Tschécoslovaquie, *kitara.*

Les traces de la guitare proprement dite n'apparaissent pas avant les miniatures du célèbre manuscrit espagnol du XIIIe siècle, *Cantigas de santa Maria*, attribué au roi Alphonse X le Sage (Bibliothèque de l'Escurial, J. 6, 21), les miniatures, soigneusement dessinées, déterminent la forme de la guitare mauresque et de la guitare latine auxquelles fait allusion Juan Ruiz, archiprêtre de Hita au XIVe siècle, dans son *Libro del Buen Amor*. Au même siècle, elle est également citée par Guillaume DE MACHAULT dans *Le Temps Pastour :*

> Là je vis tout en un cerne
> Viole, rubabe *guiterne*...

Dans la *Prise d'Alexandrie:*

> Orgues, vielles, micamon,
> Rubebes et psaltérion,
> Leus, moraches et *guiternes*
> Dont on joue par ces tavernes.

Et aussi par Eustache Deschamps dans cette ballade :

> Plourez, harpes et cors sarrazinois,
> La mort machault la noble réthorique
> Rubèbes, leuths, vielle, syphonie,
> Psaltérions, tous instruments coys,
> Rothes, *guiterne*, flaustes, chalemie
> Traversaines et vous nymphes de boys
> Timpane aussi mettez en œuvre dois;
> Et le choro n'y ait nul qui le réplique
> Faictes devoir plourez, gentils galois
> La mort machault la noble réthorique.

La guitare mauresque a une caisse de résonance ovale et le fond convexe (demi-poire) comme les instruments dérivés du luth; un manche long, et à l'extrémité opposée de la caisse de résonance, une pièce en forme de demi-lune où s'amorcent trois cordes[1]. La caisse de la guitare latine présente des incurvations latérales (en forme de 8), une table d'harmonie plate et un fond plat également unis entre eux par ces incurvations; son manche est moins long et porte quatre rangs de cordes.

Fig. 1049. — Guitare mauresque. *Cantigas de Santa Maria*, XIIIe siècle (Bibl. de l'Escurial).

Fig. 1050. — Guitare latine du même manuscrit, XIIIe siècle

Dans la strophe 1251 du *Libro del Buen Amor* de l'archiprêtre de Hita, on lit :

> Alli sale gritando la guitarra morisca
> De las boces agudas é de los puntos arisca
> Et corpudo laud que tyene punto à la trisca
> La guitarra latyna con esos se aprisca.

De la subtilité qui caractérise l'esprit de ce poète, considéré en Espagne comme le premier écrivain de son époque, on déduit que la guitare mauresque avait une sonorité criarde et rebelle aux points (notes). On peut aisément conclure qu'elle était jouée, non pas « punteada » (note par note), mais « rasgueada » (en arpégeant d'un seul trait toutes les cordes avec le dos des doigts).

> Aravigo non quière la vihuela de arco
> Cinfonia, guitarra, non son dé aqueste marco.

C'est pourquoi la guitare (latine sans doute), par opposition à la précédente, ne se prêtait au goût musical du peuple arabe ni par la disposition de ses cordes, ni par sa sonorité intime, ni par l'usage qu'on en faisait.

Ces déductions permettent de croire que la théorie de K. SCHLESINGER, partagée aussi par d'autres auteurs, a toute l'apparence d'un jugement sûr, et que l'existence simultanée de deux aspects dans la guitare depuis le moyen âge, l'un populaire, l'autre musical, s'adapte bien à la supposition d'une guitare d'origine arabe et d'une autre d'origine gréco-romaine.

Guitare et vihuela.

D'après le livre *Declaracion de Instrumentos* du P. Juan BERMUDO (Ossuna, 1555)[2], la guitare ne porte plus au XVIe siècle l'épithète de *mauresque* ou de *latine;* elle est simplement appelée guitare.

Sa forme est celle de la guitare latine des *Cantigas*, comportant quatre rangs de cordes doubles, sauf le premier rang, dont la corde est généralement simple, plus dix touches formées par d'autres bouts de cordes de boyau enroulés autour du manche aux

1. Julian RIBERA, *La Musica de las Cantigas*, Madrid, Real Academia Espanola.
2. Bibl. Nat., Rés., V. 601.

distances correspondantes, pour produire les notes[1]. Certains instrumentistes la jouaient en pinçant, mais elle était principalement réservée à la musique « frappée » (*rasgueada*) servant au peuple pour accompagner ses danses et ses vieilles romances.

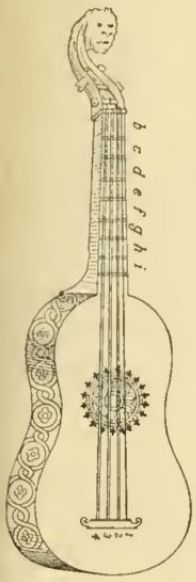


Fig. 1051.

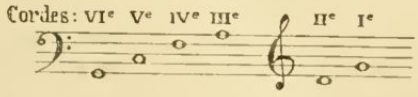
Salvador Daniel[2], décrivant « la guitare de Tunis », que les Maures appellent *kuitra*, affirme qu'elle avait le fond convexe et qu'elle comportait trois rangs de cordes. Puis elle adopta (on ne sait quand) le fond plat, et acquit une corde de plus. D'insuffisants détails dans sa description empêchent de l'assimiler à la guitare décrite par le Père Bermudo : mais on peut supposer que le contact de plusieurs siècles entre Arabes et Espagnols (Mozarabes) mélangea les caractères distinctifs des instruments comme ceux des autres arts. Si les Espagnols « s'arabisèrent » au contact des Maures, ceux-ci subirent l'influence européenne et surent adapter leur goût à la forme et à la sonorité des instruments espagnols.

Ce progrès du peuple se refléta chez les musiciens. Le luth, primitivement à quatre cordes, en prit une cinquième en Espagne pour se perfectionner en Europe. L'influence exercée par la civilisation arabe sur la musique européenne devait avoir une répercussion sur les instruments de l'époque; c'est ainsi que la *vihuela* ou *vigola* comporte une disposition de rangs, techniquement égale à celle du luth, sans renoncer en essence au caractère latin.

La *vihuela* n'est qu'une guitare plus grande dans sa taille, sonorité et étendue. Bermudo dit : « Si vous voulez transformer une *vihuela* en guitare, enlevez-lui la première et la sixième corde, les restantes sont celles de la guitare. Pour transformer une guitare en *vihuela*, ajoutez-y une sixième et une première corde. »

Le nom *vihuela* est la corruption du nom *fidicula*, *fithele*, *vigola*, *vihuela*, *vielle*, *viol* et, selon saint Isidore, équivaut à cithare (Voir son *Etymologiarium*, livre III, chap. xxii). Trois genres de *vihuela* existaient à la même époque : à main, à archet et à plectre, selon qu'on les touchait avec les doigts, avec un archet ou avec un plectre.

Il y eut simultanément une grande variété de vihuelas à main : la vihuela commune comportait six doubles cordes en boyau et dix touches. On l'accordait par quartes en deux groupes de trois rangs à une distance de tierce majeure. En voici la disposition :



Le Père Bermudo (livre IV, chap. xii) décrit aussi une *vihuela* à sept rangs, avec une corde au-dessus

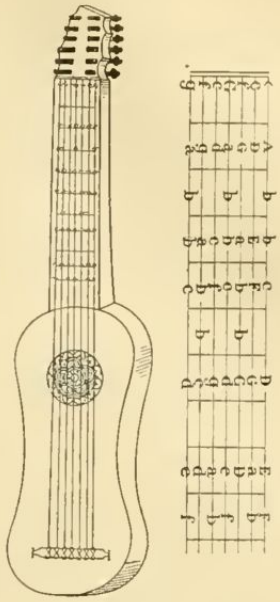
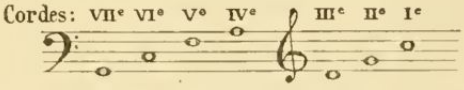
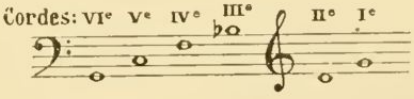


Fig. 1052. — Vihuela de Bermudo et division de son manche.

de la première, c'est-à-dire avant un rang de plus dans le registre aigu que la vihuela commune. Son accord est :

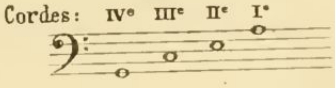


Il cite encore une autre *vihuela* employée en Italie, qui a six rangs de cordes, mais avec l'accord suivant (livre IV, chap. xxx) :

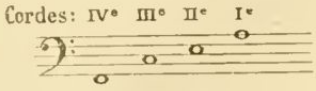


c'est-à-dire qu'on augmente d'un demi-ton la distance entre le 4e et le 3e rang, et qu'on diminue d'autant la distance entre le 3e et le second.

Dans la guitare, la disposition des cordes du grave à l'aigu correspondait aux intervalles suivants :



Cet accord, le plus courant, était appelé *a los nuevos o a los altos* (nouvelle façon), et celui-ci :

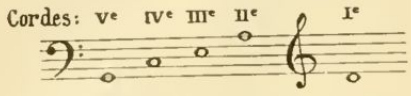


a los viejos o a los bajos (vieille façon). Ce dernier, dit Bermudo, s'emploie plus spécialement dans les vieilles romances et dans la musique *frappée* que dans la musique de son époque : la bonne musique pour guitare devait être chiffrée dans la *nouvelle façon*.

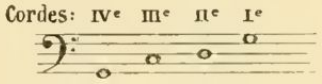
1. Au Musée de Vich (Espagne), on peut voir une vieille guitare à quatre rangs de cordes avec dix touches formées par des cordes de boyau.

2. Salvador Daniel, *La Musique arabe*.

En même temps que la guitare à quatre cordes, il en est décrit une autre à cinq comportant une corde supplémentaire à l'aigu, à distance de quarte, que l'on nomme première dans la vihuela. Voici son accord :



Bermudo parle aussi d'un autre instrument plus ancien, qu'il appelle guitare de Mercure[1]; elle avait quatre cordes ainsi accordées :



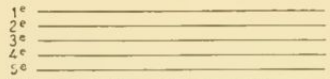
on y remarque l'écart d'octave entre ses cordes extrêmes.

Dans le prologue de son ouvrage, le même auteur s'attribue l'invention d'une disposition calculée des touches ainsi que celle d'une vihuela à sept cordes, avec un accord différent de celui employé par les autres vihuelistes (notamment le célèbre Guzman).

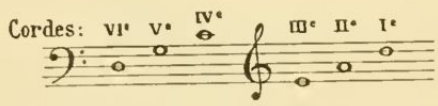
Toute la musique de vihuela et de guitare est écrite en tablature jusqu'au début du XVIIIe siècle.

La tablature de vihuela indique par des nombres les touches où il faut placer les doigts pour obtenir les notes. La portée sur laquelle figurent ces nombres comprend six lignes; les nombres placés sur chacune d'elles indiquent la touche et la corde correspondantes.

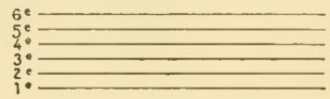
Certains auteurs considèrent la ligne supérieure comme la sixième corde, et la ligne inférieure comme la première[2]. Dans le livre intitulé *El Maestro*, de Luis Milan (le plus ancien), l'ordre des lignes correspondant aux cordes est :



et l'accord est le suivant :

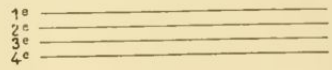


Par contre, dans la *Lyra Orphenica* de Miguel de Fuenllana, et dans le *Libro de Musica de vihuela* de Diego Pisador, l'ordre des lignes correspondant aux cordes est renversé :



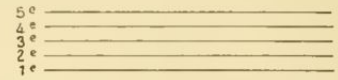
Dans les œuvres pour chant et vihuela, certains auteurs écrivent la mélodie sur une portée séparée, correspondant à l'autre; d'autres la font ressortir au moyen de nombres à l'encre rouge placés parmi ceux qui forment la partie de vihuela.

La tablature de guitare comporta d'abord quatre lignes en raison de ses rangs de cordes :



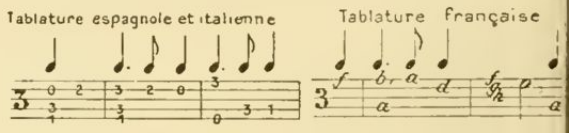
Fuenllana et Mudarra écrivirent, en 1554 et 1546, diverses fantaisies pour guitare de même que pour vihuela à cinq rangs. En 1551, Ballard, imprimeur du roi Henri II, publia cinq *Livres de tabulature de guiterre*, composés par son beau-frère Adrien Le Roy. Les premier, troisième et quatrième de ces livres, écrits en tablature de quatre lignes, comportent plusieurs fantaisies, pavanes, gaillardes, allemandes, branles et psaumes; les deuxième et cinquième contiennent plusieurs mélodies pour chant et guitare[3]. Dès la fin du XVIe siècle, toute la tablature de guitare comporta cinq lignes.

En Espagne comme en Italie, la ligne supérieure de la tablature de guitare correspondait à la corde grave; la ligne inférieure, à la plus aiguë :

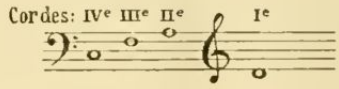


Par contre, en France, la ligne supérieure indique la corde la plus haute; la ligne inférieure, la corde grave.

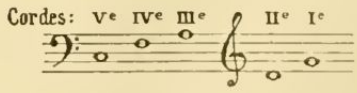
Les tablatures espagnoles et italiennes se distinguent par d'autres particularités de la tablature française : dans les premières, les touches ou notes sont indiquées par des chiffres; dans la seconde, par des lettres, exemple :



Parmi les accords employés pour la guitare à quatre cordes, le plus commun était :



et pour la guitare à cinq cordes :



On attribue à Girolamo Montesardo, guitariste italien du début du XVIIe siècle, l'invention d'un sys-

1. Il faut probablement allusion à la lyre qui était en vogue parmi les Grecs jusqu'au moment où Terpandre arriva de Lesbos, avant la 35e Olympiade.

2. Nous sommes obligé de faire remarquer l'erreur qui se trouve dans le travail du docteur Chilesotti dans la Ire partie de l'*Encyclopédie*, p. 646 et 647, au sujet de la tablature de Luis Milan.

3. A la Bibliothèque du British Museum (K. 2 h. 12), Londres. C'est l'ouvrage le plus ancien que nous connaissions de musique écrite pour la guitare. En voici le titre : *Premier Livre de Tabulature de guiterre, contenant plusieurs chansons, fantaisies, pavanes, gaillardes, allemandes, Branles, tant simples qu'autres : le tout composé par Adrian Le Roy. A Paris. De l'imprimerie d'Adrian Le Roy et Robert Ballard, rue Saint-Jean de Beauvais, a l'ensigne Sainte-Genevieve, 12 septembre 1551. Avec privilège du Roy pour neuf ans.*

tème indiquant en abrégé les accords tonaux. Tout accord, dans ce système, était représenté par une lettre majuscule de l'alphabet. Ce procédé fut vite généralisé; on l'employa surtout dans ce que BERMUDO appelle la musique frappée pour accompagnements *rasgueados* (sorte de brusques arpèges), simplement destinés à marquer les rythmes et les tonalités.

Les rythmes sont indiqués par de petits traits perpendiculaires à une seule ligne horizontale. Si le trait est au-dessus de cette ligne, le coup ou arpège doit se donner de bas en haut ; si au contraire il est au-dessous, le coup se donne de haut en bas. Cela s'appelait en français « relever ou rabattre l'accord », et la prolongation du son par ces deux traits, alternativement répétés, se nommait « chaudronnement ».

Certains musicologues ont confondu et confondent la vihuela et le luth, en raison de leurs affinités communes, erreur qui est admise par le vulgaire. On arriva à croire, et beaucoup le croient de nos jours, que guitare et mandoline[1] sont synonymes. La nature du luth et de la vihuela dérive d'un même principe de physique instrumentale. L'affinité de ces deux instruments se prolonge dans l'histoire et le développement général de la musique. Le contour de leur caisse harmonique établit entre eux une différence marquée. La construction devenue traditionnelle avantagea la vihuela, plus riche en moyens sonores. De cet instrument naquirent les instruments à archet. La vihuela, représentant jadis l'esprit musical de tout un peuple, est à l'actuelle littérature musicale de l'Espagne ce que le luth et le théorbe sont à celles de la France, de l'Italie, des Flandres et de l'Allemagne.

L'œuvre des vihuelistes, qui nous a été conservée, appartient à la période comprise entre 1535 et 1578 ; elle se compose des œuvres suivantes :

Libro de musica de vihuela de mano intitulado El Maestro *compuesto por Don Luys* MILAN. *Dirigido al muy alto é muy poderoso é invictissimo principe Don Juan, por la gracia de Dios, rey de Portugal y de las Yslas.* Valencia, 1535 (Bibl. Nat., Paris)[2].

Los seis libros del Delfin de musica *de cifras para tañer vihuela. Hecho por Luys* DE NARBAEZ. *Dirigido al muy ilustre señor el señor Don Francisco de los Covos.* Valladolid, 1538 (Bibl. Nacional, Madrid)[3].

Los tres libros de musica de cifra para vigüela... Alfonso MUDARRA. Sevilla, 1546 (Bibl. Nacional de Madrid. Legs Barbieri)[4].

Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas. *Compuesto por Enriquez* DE VALDERRABANO. Valladolid, 1547 (Bibl. Nacional, Madrid)[5].

Libro de musica de vihuela agora nuevamente compuesto por Diego PISADOR, *vecino de la ciudad de Salamanca, dirigido al muy alto y muy poderoso señor Don Philippe, principe de España, nuestro señor.* Salamanca, 1552 (Bibl. Nat de Paris)[6].

Libro de musica para vihuela intitulado Orphenica Lyra, *compuesto por Miguel* DE FUENLLANA. *Dirigido al muy alto y muy poderoso señor Don Philippe, principe de España, rey de Inglaterra, de Napoles, nuestro señor...* Sevilla, 1554 (Bibl. du Conservatoire de Paris)[7].

El libro llamado Declaracion de instrumentos *del Padre Juan* BERMUDO. Ossuna, 1555 (Bibl. nat., à Paris, et Orfeó Catalá, Barcelona...)[8].

Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela por Luys VENEGAS DE HINESTROSA. Alcala, 1557[9].

Arte de tañer fantasia assi para tecla como para vihuela por Fray Tomás DE SANTA MARIA. Valladolid, 1565[10].

Libro de musica en cifra para vihuela intitulado El Parnasso. *Compuesto por Don Esteban* DAZA, *de Valladolid. Dirijido al muy ilustre señor licenciado Hernando de Havalos de Soto-mayor del Consejo Supremo de S. M. Impreso por Diego Fernando de Cordoba, impresor de S. M.* Valladolid, año de 1576 (Bibl. Nacional de Madrid[11]).

Obras de musica para tecla, harpa y vihuela, por Antonio DE CABEZON. Madrid, 1578[12].

Bien que l'importance de ces ouvrages ait été mise en relief par Raphaël MIRJANA dans son étude sur la musique en Espagne (*Encyclopédie de la Musique*, vol. IV, Espagne-Portugal), nous nous permettons d'ajouter quelques remarques capables de contribuer à affermir leur valeur artistique.

Albert SOUBIES dit, dans son *Histoire de la musique* : « Ils ont, en somme, une très grande importance à trois points de vue. Tout d'abord, c'est là qu'il faut chercher la première ébauche de l'orchestre moderne, fait absolument reconnu par GEVAERT et bien d'autres. Ensuite, ils apportent une contribution considérable pour l'étude du folklore musical. Non contents de s'approprier tout ce qui, dans les œuvres de polyphonie vocale, était à leur convenance, les vihuelistes prenaient, en vue d'amuser les rois et les grands dans l'entourage desquels ils vivaient, des thèmes populaires, toute une musique naïve qui, grâce à eux, nous apparaît claire, charmante, pleine de couleur. Enfin, littérairement, les collections, dans les textes des chansons qu'elles groupent, nous offrent les spécimens d'une poésie fort caractéristique qui, sans cette circonstance, serait demeurée inconnue. »

LÓPEZ CHAVARRI (Eduardo) dit, dans son *Histoire de la musique* : « Bien qu'ils adoptent fréquemment des motifs populaires comme thèmes de leurs com-

1. A. GHILLET. Au Catalogue de l'hôtel de Cluny par E. du SOMMERARD, Paris, 1884, p. 560 : « Mandoline incrustée d'ivoire avec manche orné d'arabesques en incrustations signée par Alexandre Roboam (*sic*) (VOBOAM, fin du XVIIIe siècle, à Paris), en 1862. Donnée par M. Chabaud à Paris, en 1872. » Cet instrument est une guitare française, comme en fait foi la signature mentionnée au catalogue.

2. *Livre de musique pour vihuela à main intitulé « El Maestro » (Le Maître). composé par Don Luis* MILAN, *dédié au très haut, très puissant et invincible prince Don Juan, roi du Portugal et des Iles, par la grâce de Dieu.* Valence, 1535

3. *Les Six Livres du Dauphin de Musique pour vihuela. Écrit par Luys* DE NARBAEZ *et dédié au très illustre señor Don Francisco de los Coros.* Valladolid, 1538.

4. *Les Trois Livres de musique chiffrée pour vihuela. Alphonse* MUDARRA. Séville. 1546.

5. *Livre de musique de vihuela intitulé « Silva de Sirenas » composé par Enriquez* DE VALDERRABANO. Valladolid. 1547.

6. *Livre de musique de vihuela nouvellement composé par Diego* PISADOR *de Salamanque, dédié au très haut et très puissant seigneur Don Philippe, prince d'Espagne, notre seigneur.* Salamanque, 1552.

7. *Livre de musique pour vihuela intitulé « Orphenica Lyra », composé par Miguel* DE FUENLLANA. *Dédié au très haut et très puissant seigneur Don Philippe, prince d'Espagne, roi d'Angleterre, de Naples, notre seigneur..* Séville, 1554.

8. *Le livre appelé Déclaration d'instruments par le Père Juan* BERMUDO. Ossuna, 1555.

9. *Livre de notation nouvelle pour instruments à touches, harpe et vihuela. par Luys* VENEGAS DE HINESTROSA. Alcala, 1557.

10. *Art de jouer la fantaisie sur les instruments à touches et sur la vihuela, par Fray Tomás* DE SANTA MARIA. Valladolid, 1565.

11. *Livre de musique chiffrée pour vihuela intitulé « El Parnasso », composé par Esteban* DAZA. de Valladolid. *Dédié au très illustre seigneur licencié Hernando de Havalos de Soto, président du Conseil suprême de S. M.* Imprimé par Diego Fernandez de Cordoba, imprimeur de S. M. Valladolid 1576.

12. *Œuvres de musique pour instruments à touches, harpe et vihuela, par Antonio* DE CABEZON, Madrid, 1578.

positions, ils appliquent à leur art le contrepoint dans toute sa rigueur et ils recherchent, d'autre part, la prédominance d'une mélodie sur les autres; ils abrègent la polyphonie des autres voix en la ramenant, dans l'écriture et dans la pratique, à de simples accords; ils découvrent ainsi des harmonies caractéristiques, et délivrent des entraves séveres du contrepoint le chant mélodique longtemps avant la *Camerata Florentina*, qui créa l'opéra. »

Ils créent la monodie accompagnée, la fantaisie et les variations. Antonio de Cabezón écrivit des variations bien définies avant le virginaliste anglais Byrd. La forme *variation* procède, non pas des vihuelistes eux-mêmes, mais des guitaristes populaires, leurs prédécesseurs, en raison de la musique qui accompagnait les vieux *romances* hispaniques. Le *romance* consistait en une sorte de poésie populaire où étaient narrées plus ou moins longuement les aventures chevaleresques, les amours, les guerres, les faits religieux ou les aventures comiques. Il se chantait sur une courte mélodie avec accompagnement de guitare ou de vihuela, et la répétition fréquente du chant fit rechercher d'instinct ce qui pouvait éviter la monotonie musicale. Ainsi naquit la variation, d'abord simple morceau instrumental, et qui ouvrit depuis un horizon nouveau et illimité.

Tous les vihuelistes écrivirent de nombreuses variations. Une romance populaire, *El Conde Claros*, fournit à Narvaez le thème de vingt-deux variations, de douze à Mudarra, de trente-sept à Pisador. Dans la romance *Guardame las vacas*, apparaît déjà un effet d'écho.

Le maître Pedrell dit, dans *Musicalerias* : « Le musicographe rencontre dans les livres des vihuelistes les formes natives et originelles de la monodie accompagnée, et, par extension, toutes ou presque toutes les formes de l'orchestre symphonique moderne. »

Le siècle de l'apogée des vihuelistes fut, en général, une période de travail si intense et si décisif pour la musique instrumentale, qu'elle devait forcément marquer de nouvelles orientations. Les instruments à archet et à touches, en se perfectionnant, attirèrent sur eux l'attention des musiciens et des artistes. La vihuela partageait avec le luth et le théorbe la prédominance de la musique profane; elle avait relégué la guitare à l'humble rôle d'accompagnateur routinier aux mains du peuple; mais elle disparaît après la dernière œuvre des vihuelistes (1578).

Fig. 1053. — La guitare.

La chute de la vihuela correspond au relèvement de la guitare. L'instrument est le même, mais il est différemment monté. Comme vihuela, il a un rang en moins; comme guitare, un rang en plus. Ce qui oblige surtout à le considérer comme une guitare, c'est son caractère essentiellement populaire. Tandis que les musiciens limitaient le contrepoint, le peuple s'efforçait de rechercher dans la guitare le sens tonal pour ses chants et ses danses.

Les premiers promoteurs de la guitare furent le génial poète Vicente Espinel et J.-Carlos Amat, docteur en médecine.

Le premier, baptisé à Ronda le 28 décembre 1550, fut l'auteur de la rime appelée *espinela*, le maître de littérature de Lope de Vega et l'ami intime de Cervantes, qui écrivit dans sa *Galatea* :

> Del famoso Espinel cosas diria
> Que escedan al humano entendimiento
> De aquellas ciencias que en su pecho cria
> El divino de Febo sacro aliento,
> Mas pues no puede la lengua mia
> Decir lo menos de lo mas que siento,
> No digo mas sino que al cielo aspira
> Ora tome la pluma, ora la lira.

Et dans le *Viaje al Parnaso* :

> Este aunque tiene parte de Zoïlo
> Es el grande Espinel que en la guitarra
> Tiene la prima y en el raro estilo.

Lope de Vega, dans sa *Dorotea*, et Doizi de Velasco dans son *Nuevo Modo de cifra para tañer la guitarra*, attribuent à Espinel l'addition d'une cinquième corde, faite une quarte au-dessus de la plus aiguë correspondant à la première de la vihuela. On peut croire qu'il n'a fait qu'en adopter et répandre l'usage. Bermudo déclare avoir vu auparavant des guitares à cinq cordes, Fuenllana (*Orphenica Lyra*) et Mudarra (*Trois livres de musique pour vihuela*) ont publié des fantaisies pour guitare ou vihuela de ce genre.

L'instrument ainsi adopté fut nommé, hors d'Espagne, *guitare espagnole*, épithète qui le distinguait de son congénère, la guitare à quatre cordes, employée jusqu'alors dans divers pays.

On attribue aussi à Espinel l'accord *la-ré-sol-si-mi* définitivement adopté et qui subsiste encore pour ces cinq cordes.

En 1586, parut le premier traité pour guitare, publié à Barcelone sous le titre :

Guitarra española y Vandola en dos maneras de guitarra Castellana y Cathalana de cinco ordenes la qual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales y bemolados, con estilo maravilloso. Y para poner en ella qualquier tono, se pone una tabla con la qual podra qualquier sin dificultad cifrar el tono y despues tañer y cantarle por doce modos. Y se haze mencion tambien de la guitarra de quatro ordenes. Gerona por Joseph Bró Impresor (sans date ni nom d'auteur)[1].

L'édition de ce traité que nous avons sous les yeux contient une lettre du P. Leonardo de San Martin datée de Saragosse, le 30 avril 1639, adressée à l'auteur, Juan Carlos Amat, docteur en médecine; elle nous apprend que la première édition parut à Barcelone en 1586, que l'auteur est âgé de soixante-sept ans, qu'à l'âge de sept ans il chantait et jouait de belle manière, qu'il avait publié divers petits traités sur la musique, l'arithmétique, l'astrologie, la poésie (*Quatre cents Aphorismes catalans* imprimés plus de vingt fois), un *Traité sur la peste* imprimé à

1. *Guitare espagnole et vandola (mandore?) d'après les deux modes de la guitare castillane et catalane à cinq rangs de cordes, où l'on apprend à accorder et à jouer « rasgado », tous les tons naturels et bémolisés avec un style merveilleux. Et pour qu'on puisse jouer tous les tons, il y a un tableau avec lequel on peut sans difficulté chiffrer le ton et après le jouer et le chanter de douze façons différentes. On traite aussi de la guitare à quatre cordes*, Gérone, imprimé par Joseph Bro.

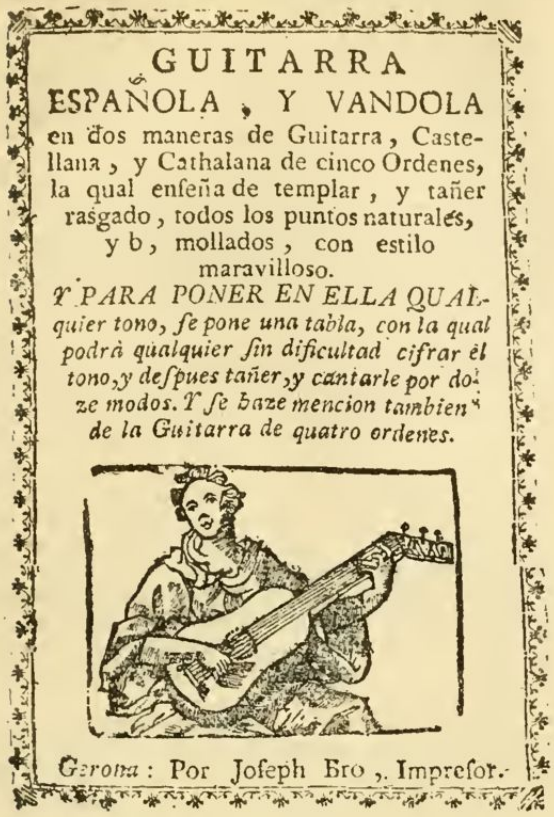
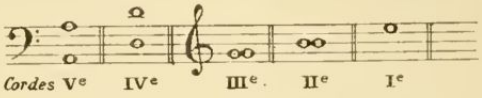


Fig. 1054.

Barcelone, et un *Fructus Medicinæ*, édité à Lyon (France), trois fois depuis 1623.

Ce traité, comme l'expose l'auteur, n'a d'autre but que d'enseigner la manière de jouer et de toucher en *rasgueado* la guitare à cinq cordes, appelée espagnole parce quelle est plus répandue dans ce pays que dans les autres; il enseigne aussi la manière de s'en servir dans n'importe quel ton. Suivent trois sonnets célébrant la guitare et l'auteur, puis le traité commence; il comprend neuf chapitres.

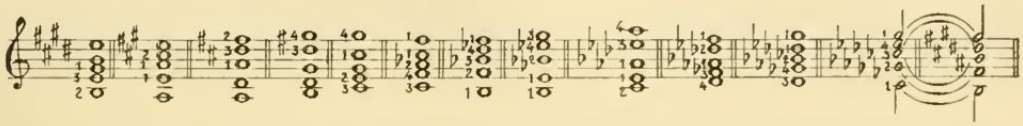
Le premier dit que la guitare est montée de neuf cordes, une au premier rang et deux aux autres rangs; les cordes des deuxième et troisieme rangs sont accordées à l'unisson, celles des quatrième et cinquième rangs, à l'octave :



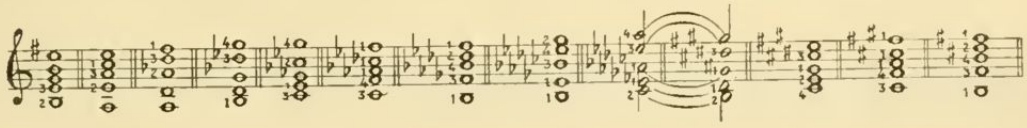
Cet accord montre un intervalle de quarte entre le cinquième et le quatrième rang, le même intervalle entre le quatrième et le troisième, entre le deuxième et le premier, puis une tierce majeure entre le troisième et le deuxième rang.

Dans le deuxième chapitre, il explique la formation des accords qu'il appelle *puntos*, constitués par trois voix, *bajete, alto y tiple* (basse, baryton, ténor). Il explique la différence entre les accords majeurs et mineurs (naturels et bémolisés), le nombre qu'on en peut former (douze de chaque manière) et la désignation de chacun d'eux par un chiffre.

Le troisième chapitre expose tous les accords majeurs en précisant les cordes, les touches et les doigts au moyen desquels on les obtient :



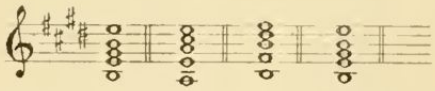
Le quatrième chapitre décrit de la même manière les accords mineurs ou bémolisés :



Le cinquième présente un tableau très ingénieux sur lequel figurent tous les accords disposés de façon facilement transposable. Les numéros 1, 2, 3 et 4 servent à indiquer les seules touches employées pour la formation des accords; les lettres *a, e, i, o* indiquent les doigts de la main gauche, index, médius, annulaire, auriculaire.

Le chapitre VI montre comment les accords précédents renferment toutes les tonalités, et la maniere de s'en servir pour passer à des tonalités différentes.

Le chapitre VII explique la façon d'appliquer ces accords à des airs connus, tels que *vacas, paseos, gallardas, villancicos, italianas, pavanillas*, etc., et comment, par transposition, ces accords peuvent s'adapter au ton le plus convenable. Il donne comme modèle un *paseo* (espèce de petit prélude tonal) formé par la succession des accords majeurs, tonique, sous-dominante, dominante et tonique :



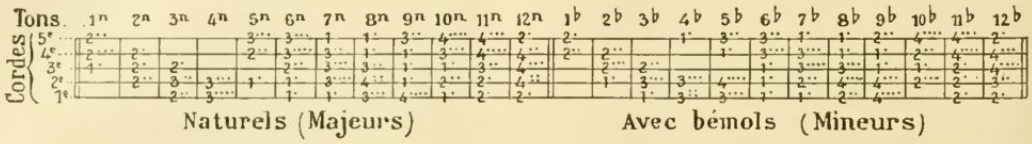
Il indique aussi, en se servant du tableau précédent, la façon de transposer facilement le même *paseo* dans des tons différents par progression de quarte ascendante. Il justifie l'utilité de la transposition en disant que « les voix humaines ne peuvent pas s'accommoder à toutes les notes, que les guitares sont d'ordinaire très hautes ou très basses, et que ceux qui ne peuvent jouer que d'une seule manière un morceau le chanteront forcément tres haut ou très bas »; enfin, connaissant ces règles, on peut, en même temps, jouer de douze guitares, chacune dans sa tonalité, et toutes auront une même consonance.

Le chapitre VIII donne une table permettant à

quiconque de chiffrer le ton et de chanter de douze manières. Ce système ingénieux prouve les facultés didactiques de l'auteur et concourt au développement de la théorie exposée dans le chapitre précédent.

Le chapitre IX traite de la guitare à quatre rangs, avec le même accord; celle-ci possède le même nombre d'accords naturels et bémolisés, et peut être jouée en n'importe quel ton. On peut déduire, d'après les indications, que le mouvement à donner aux airs découle du ton lui-même.

En guise de suite, un autre traité plus court, en catalan, expose les accords en chiffres, et indique les doigts au moyen de points :



Une page de vingt-quatre dessins, appelés *Manechs y Mans* (manches et mains), représente les positions des doigts sur les cordes pour chaque accord. Bien qu'il y ait douze accords, on n'y voit figurer que dix manches : les accords de *sol bémol* ou *fa dièse*, en majeur et mineur, se forment comme leurs accords respectifs naturels, sur une touche plus avancée, donnant un demi-ton plus haut.

Chacun de ces dessins porte une lettre majuscule indiquant la façon de réaliser les divers accords sur l'ensemble des cordes. En 1606, Montesardo emploie le même alphabet, qu'il altère légèrement.

Le dernier chapitre est consacré à la manière d'accorder la vandola, instrument à six rangs de cordes, dont la position et la tessiture donnent du grave à l'aigu *la, ré, sol, si, mi, la*.

Cet ouvrage, plagié par Andrès de Sojo (ou Soto) en 1764, et imité par Minguet è Irol en 1752 à Madrid, contribua grandement à la diffusion de la guitare dans toute l'Espagne.

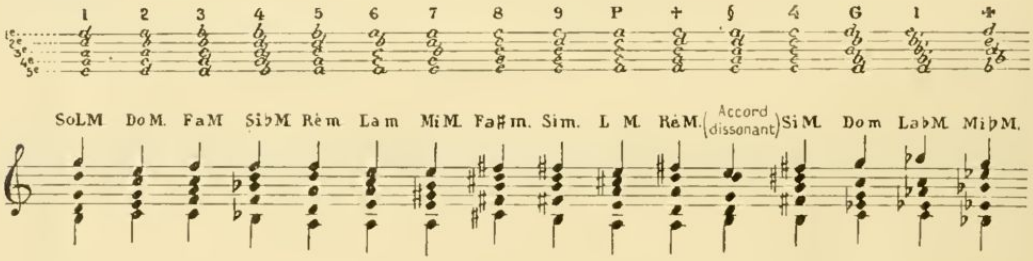
Dix-septième siècle.

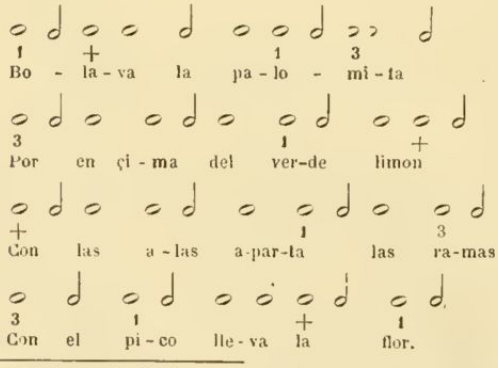
Le premier ouvrage paru au XVIIe siècle est celui de Girolamo Montesardo intitulé : *Nuova Inventione d'Intavolatura per sonare li balleti sopra la chitarra Spagnola senza numeri e note*, 1606, Bologna (Lic. Mus. Bibl. Musikfreund. à Vienne). Quoique l'on attribue à cet auteur l'invention de l'alphabet italien, le fait qu'un alphabet figure dans l'ouvrage de J. Carlos Amat, publié vingt ans auparavant, diminue l'importance de son invention. D'ailleurs, dans l'alphabet de Montesardo, tous les tons ne sont pas indiqués; par contre, on y trouve l'inversion d'un même accord, et les valeurs indiquées au moyen de majuscules et de minuscules précisent bien mieux les rythmes.

Tous les guitaristes italiens postérieurs à Montesardo, et même certains guitaristes espagnols, ont adopté son alphabet.

En 1626, parut à Paris une *Méthode très facile pour apprendre à jouer de la guitare espagnole*, composée par Luis de Briceño, et dédiée à Mme de Chales; on y trouve des choses curieuses sur les *romances* et les séguedilles, une soixantaine de chansons différentes, une méthode pour jouer, le tout dans un ordre facile et agréable. Imprimé à Paris par Pierre Ballard, imprimeur du roi, 1626[1].

L'auteur, cité avec éloge par le P. Mersenne[2], dans son *Harmonie Universelle*, présente les accords suivants comme les plus nécessaires :





Arrojome las mançanitas
Por ençima del mançanar,
Arrójomelas y arrojeselas
Y tornómelas a arrojar.

Si jamás duermen mis ojos,
Madre mia que harán
Que como amor los desvela
Pienso que se morirán.

Quien dixo muerte al amor
Libre de pesares era
Mejor dixera dolor
Y más natural le fuera.

Una mora me enamora
Por ser mora de nacion,
Mas no es mora, porque mora
Dentro de mi coraçón

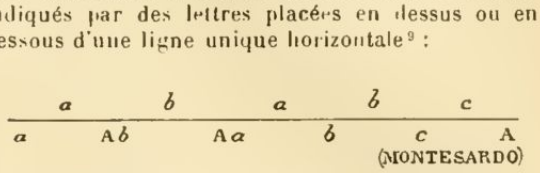
1. *Meto lo muy facilissimo para aprender à tañer la guitarra à lo Español compuesto por Luis de* Briçneo *y presentado à Madama de Chales en el qual se halluran cosas curiosas de Romances y Seguidillas. Juntamente sesenta liçiones diferentes, un Metodo para templar, otro para conoçer los acuerdos, todo por una horden agradable y façilissima. Impreso en Paris por Pedro Ballard, impresor del Rey.* 1626.

2. A la Bib. Nat., V. 2802.

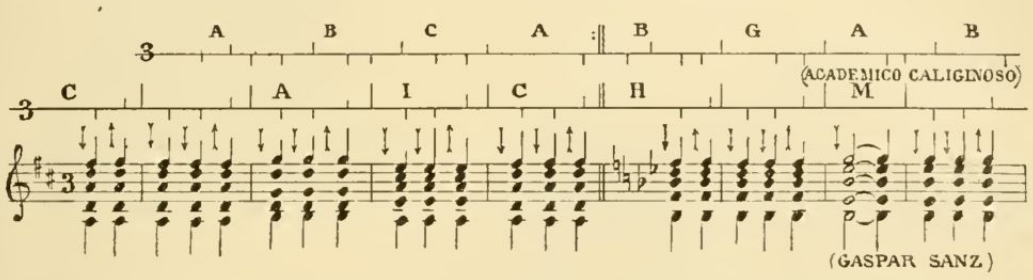
3. La note grave du 7e accord est *si* et non *la*; 8e accord, lire *do♯ fa♯, la, do♯, fa♯*; 15e accord, la note supérieure est *la♭* et non *sol♭*

Vers la même époque, Nicolas Doizi de Velasco, d'origine portugaise, élevé en Espagne, musicien du roi et du cardinal don Fernando, adjoint au duc de Medina de las Torres, agissant dans le même sens en Italie, fit paraître à Naples sa *Nouvelle Méthode chiffrée pour guitare* (1630)[1].

Antérieurement à lui (quoique après l'œuvre de Montesardo), parurent en Italie divers ouvrages de Orazio Giaccio (Naples, 1618), Giovanni Ambrosio Colonna (Milan, 1620 et 1637)[2], Milanuzzi et Benedetto Sanseverino[3] (1622), Ludovico Monte (1620), Pietro Milioni[4], Fabrizio Constanzi et G.-B. Abatessa (Venise, 1617)[5], Fortiano Pico, Bartolotti[6], Roncalli[7] et autres[8], ainsi que des ouvrages spécialement écrits pour *chitarriglia*, mot qui n'indique pas un instrument, mais plutôt une façon de jouer équivalente au *rasgueado* de nos jours. Lesdites œuvres spécifiant la *chitarriglia* sont basées sur des accords à tonique rudimentaire, sans indication de temps. Les cordes étaient toutes frappées à la fois sans pincement, en mouvements alternatifs, vers le haut ou le bas, suivant l'indication des mouvements. Ceux-ci étaient indiqués par des lettres placées en dessus ou en dessous d'une ligne unique horizontale[9] :

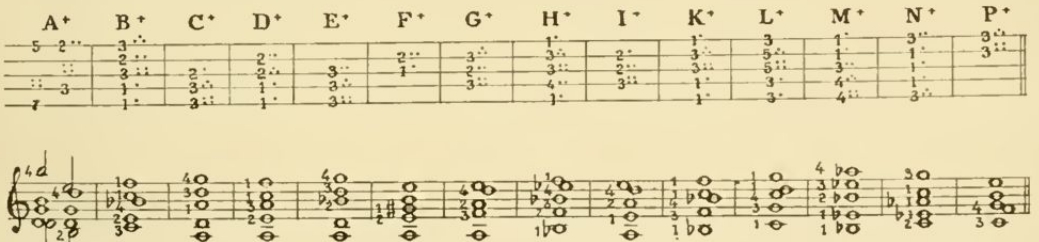


Quelques auteurs indiquent les accords par de petits traits verticaux, au lieu d'employer des lettres :



Sous le titre de *I Quatro Libri d lla Chitarra spagnuola nelli qualli si contengono tutte le Sonate ordinarie*, Foscarini (l'*Academico Caliginoso, detto il furioso*) publie, en 1629, un volume employant, pour la première fois, le procédé du pincement (*punteado*) ajouté à l'ancien *rasgueado*[10].

Ce volume contient la première tablature comportant des accords dissonants, et, où, d'ailleurs, le doigté de a main gauche est indiqué comme dans le traité de J.-C. Amat :



Cet ouvrage et ceux d'Antonio Carbonchi[11], Lorenzo Fardino, Domenico Pellegrini[12], Coriandolli, Acioli, Pesori, Granata[13], ainsi que ceux du fameux Corbetta ou Corbera, donnent une grande impulsion à la valeur musicale de la guitare, améliorent

1. *Nuevo Modo de cifrar para tañer la guitarra con variedad y perfeccion y se muestra ser instrumento perfecto y abundante por Nicolas* Doizi de Velasco, *musico de S. M. y del Sr. Infante Cardenal y al presente del Duque de Medina de las Torres, virrey de Napoles. Napoles* por Egidio Longo, 1645 (Bibl. Nacional Madrid). Cet auteur déclare, dans son ouvrage, que la guitare était appelée espagnole en France et en Italie depuis qu'Espinel lui avait ajouté la 5e corde.

2. *Intavolatura di chitarra alla spagnola.* Giovanni Ambrosio Colonna (Bibl. du British Museum).

3. *Il Primo Libro d'intavolatura per la chitarra* (British Museum, K. 1. g. 13).

4. *Vero e facil modo d'imparare a sonare et accordare da se medesimo La Chitarra Spagnuola non sala con l'Alfabetto et accordatura ordinaria ma anco con un altro Alfabetto et accordatura straordinaria nuovamente inventate da* Pietro Milioni e Ludovico Monte. *Compagni con una regola per imparare il modo d'accordare sei chitarre, per poterle suonare insieme in concerto, ciascuna per differente chiave. In Venetia* MDCXXXVII per *Domenico Lovisa à Rialto* (Bibl. du Conservatoire et au Musée historique de musique de D.-W. Scheuneer à la Haye).

5. *Corona di vaghi fiori... Venetia, 1617* (British Museum, K. 1. a. 7.)

6. Angiolo-Michele Bartolotti. *Libro primo di chitarra spagnuola.* Florence, 1610 (Au British Museum K. 8. i. 2).

7. Ludovico Roncalli. *Capricci armonici sopra la chitarra spagnuola.* Bergame, 1692 (Bristish Museum. K. 2 c. 12).

8. Voir Johannes Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1919.

9. Maria-Rita Brondi, *op. cit.* Oscar Chilesotti, *Rivista musicale Italiana.* Vol. XIV, fasc. 4e, Fratelli Bocca editori, Torino.

10. A la Bibl. Nat., Res. Vm 8-u, 2.

11. *Le Dodici Chitarre spostate inventate del cavaliere Antonio* Carbonchi. Firenze, 1639, réédité en 1643 sous le titre *Libro Secondo di chitarra spagnuola con due alfabetti uno alla francese e l'altro alla spagnuola, dedicato alla Ilustriss. Sig. Marchese Bartolomeo Corsini.* L'auteur, né à Florence, fut nommé chevalier de l'ordre de Toscane, en hommage à ses actions héroïques pendant la guerre contre les Turcs. Il fut le premier guitariste qui donna plusieurs harmonisations à une même mélodie. (Philip-J. Bone, *Guitar and Mandolin*, Augener, Londres.)

12. *Armoniosi Concerti sopra la Chitarra spagnuola di Damenico* Pellegrini *Bolognese, Accademico Filomuso.* In Bologna, per Giacomo Monti, 1650 (Bibl. du Conservatoire).

13. *Capricci armonici sopra la chitarriglia spagnuola di Gio Battista* Granata *da Torino da lui co tempi musicali composti e dedicati al Serenissimo. Principe D. Lorenzo di Toscana*, Bologna, 1646 (Bibl. Nat. Res. : Vm7, 590) et *Armoniosi toni di varie sonate musicali*, Bologna, 1664 (Bristish Museum K. 4. b. 3).

sa technique, augmentent le nombre de ses effets instrumentaux et les indiquent par les signes suivants :

martèlements (trilles continus) ff

miotements (vibratos) T.

tremblements (mordants) ⟶ vers la note.

cheutes (liés montants) ⌒, *tirades* (liés descendants) ⌣

arpèges en sens double ⟡.

L'apogée de cette époque si intéressante pour la guitare est marqué par Francisco CORBERA, musicien espagnol selon LICHTENTAL, qui lui attribue le traité *Guitarra española y sus diferentes sones, dedicado à Felipe IV;* d'autres musicologues soutiennent qu'il est né à Pavie, en 1615, et s'appelait CORBETTA[1]. Très jeune encore, on le tenait pour le meilleur guitariste de son temps. Après avoir été pendant quelques années musicien à la cour d'Espagne, il voyagea en Allemagne et en France, où la protection du duc de Mantoue le fit nommer musicien de la chambre du roi Louis XIV, charge qu'il occupa pendant plusieurs années. Durant cette période, il publia *La Guitare Royale*[2] (Paris, H. Bonneuil, 1671, Bibl. du Musée Historique de Musique de D.-W. SCHEURLEER, à la Have, et British Museum, K. 7. i 4), précédée d'un discours aux amateurs de cet instrument. Il leur dit qu'il a publié divers autres ouvrages composés dans le style propre aux pays visités par lui. Il fait allusion à un travail paru deux années auparavant, et enseignant les différentes manieres de jouer de la guitare. Dans ce même ouvrage, il se plaint de son collègue GRANATA, qui fut quelque temps son élève, et qui publia plus tard, sous son propre nom, plusieurs de ses compositions. De la cour de France, CORBETTA passe à celle d'Angleterre, où il est nommé musicien de la reine par le roi Charles II, lors de son avènement au trône. L'enthousiasme qu'il suscita dans ce pays fut si extraordinaire qu'il obtint non seulement la faveur du roi, mais celle de toute la cour, où il devint du meilleur ton d'apprendre la guitare. Il eut pour élèves le duc d'York, lord Arran, lady Closterfield; parmi ceux qui furent ses meilleurs disciples, figurent VABRAY, MÉDARD et Robert de VISÉE, l'un des plus grands maîtres de cet instrument à la fin du XVIIe siècle et au commencement du XVIIIe.

Son œuvre de précurseur est transcendante. Il est sûrement le premier de son temps à annoncer les ultérieures polyphonies des guitaristes. Son style est personnel et puissant. Sa musique, de coupe populaire et surtout galante, soutient aisément la comparaison avec celle de ses meilleurs contemporains, LULLY et autres.

CORBETTA mourut à Paris durant l'été de 1681, ainsi que l'annonce le *Mercure* dans son numéro d'août 1681, page 132.

On attribue à MÉDARD cette épitaphe, dédiée à son maître :

Ci-gît l'Amphion de nos jours,
Francisque cet homme si rare
Qui fit parler à la guitare
Le vrai langage des amours.
Il gagna par son harmonie
Le cœur des princes et des rois,
Et plusieurs ont cru qu'un génie
Prenait le soin de conduire ses doigts.
Passant, si tu n'as pas entendu ses merveilles,
Apprends qu'il ne devait jamais finir son sort,
Et qu'il aurait charmé la mort.
Mais, hélas! par malheur, elle n'a point d'oreilles.

Le succès de CORBETTA contraste avec le fait rapporté par Jacques BONNET dans son *Histoire de la Musique*. Un mathématicien, ayant inventé le moyen de faire jouer automatiquement une guitare placée dans les mains d'un squelette, fut accusé de sortilège, puis pendu et brûlé avec l'instrument en 1664, sur une place publique d'Aix-en-Provence.

De tous les traités parus au XVIIe siècle, le plus important fut certainement celui de Gaspar SANZ : *Instruccion de musica sobre la guitarra española y metodo desde sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza*. Il comprend deux labyrinthes ingénieux, plusieurs airs et quelques danses en arpèges (*rasgueado*) et en pincé (*punteado*) dans les styles espagnol, italien, français ou anglais, plus un court traité d'accompagnement pour guitare, harpe et orgue. Ce traité d'accompagnement se résume en douze règles avec les principaux exemples du contrepoint et de la composition. On l'édita à Saragosse chez les héritiers de Diego Dormes, en 1674 (Bibl. Nationale de Madrid; Bibl. du Conservatoire de Paris et Musée hist. de musique de D. W. SCHEURLEER à La Have). Les airs espagnols et italiens qu'il renferme sont des *folias, gallardas, marianas, pasacalles, pavanas, jacaras, españoletas, marizapalas, granduques*, etc. En dehors de sa valeur artistique, il présente le plus grand intérêt didactique.

SANZ emploie l'abécédaire italien, le meilleur de tous selon lui, et donne un tableau, qu'il nomme *labyrinthe*, pour transposer les passacailles et les autres airs *rasgueados* dans n'importe quel ton. Huit règles suffisent, d'après lui, pour apprendre à jouer de l'instrument dans la manière populaire.

La première règle enseigne à choisir les cordes et à les placer sur la guitare selon leurs diverses grosseurs.

La seconde : Comment il faut les accorder.

La troisième : Disposition des notes sur leurs touches respectives.

La quatrième : Explication de l'alphabet italien.

La cinquième : Maniere de s'en servir.

La sixième : Transposition.

La septième : « Barré » (*Ceja*).

1. Philip-J. BONE, *Guitar and Mandolin*, Londres, édit. Augener.

2. *La Guitarre Royalle, dédiée au Roy de la Grande-Bretagne, composée par Francisque Corbett, gravée par H. Bonneüil, rue au Lard, proche la Boucherie de Beauvais, au-dessus de la halle aux cuirs. Avec privilège du Roy, 1671.* Cet ouvrage contient plus d'une centaine de compositions, parmi lesquelles plusieurs Préludes, Sarabandes, Allemandes, Gavottes, Gigues, Courantes, Doubles, Rondos, Menuets, Passacailles, Folies, Chaconnes, dont une Allemande a été faite lors de l'emprisonnement du duc de Buckingham, une autre sur la mort du duc de Glocester; une troisième composition est intitulée : *Le Tombeau de madame d'Orléans.*

Un autre ouvrage antérieur a celui-ci : *Varii caprici per la ghittara spagnuola di Francesco Corbetta Pavese, Milano, 1643*, existe à la Bibl. du British Museum, K. 10. a. 4. Il contient un portrait de l'auteur, plusieurs passacailles et différents airs de danses traités en « rasgueado » et « punteado », à la maniere des guitaristes italiens de l'époque.

La huitième : Explication du labyrinthe des accords dissonants, avec des modèles pour s'exercer dans les arpeges (*rasgueados*), *sonadas* (airs) français et italiens.

Pour ceux qui désireraient pousser plus loin leurs études, il donne « les règles essentielles dont se servent les maîtres de Rome ». C'est après avoir fréquenté ceux-ci et concouru avec eux dans de nombreuses académies, qu'il prit le meilleur de chacun d'eux, surtout de Lelio Colista, qu'il nomme l'Orphée de son temps.

Ces règles sont les suivantes :

I. — Manière de produire le son ; doigts à employer pour les différents accords ; mouvement alterné des doigts de la main droite pour les notes consécutives.

II. — Manière d'employer le pouce de la main droite.

III. — Conseils pour le mécanisme de la main gauche.

IV. — Manière de faire le trille (indiqué par T)).

V. — Manière de faire le mordant (indiqué par ⊥) ;).

VI. — Manière de faire le *vibrato* (indiqué par ✶)).

VII. — Manière d'exécuter le *extrasino* (plusieurs notes liées par un seul trait).

VIII. — Manière de lier une note donnée sur une corde avec une autre donnée sur une touche quelconque de la même corde. Ce procédé s'appelle *apoyamento* ou *esmorsata*.

IX. — Explication de l'arpège de trois ou de quatre doigts. On l'indique par le signe —÷— ou ⌒ ; il est conseillé de placer tous les doigts de la main gauche qui forment une même position[1] comme on les placerait pour produire des accords.

X. — Sanz recommande la simultanéité d'action des deux mains ; les doigts de la main gauche ne doivent pas quitter les notes tant que les suivantes ne sont pas préparées par d'autres doigts : le contraire choque l'oreille.

XI. — Les mesures binaire et ternaire expliquent les valeurs des notes indiquées par les chiffres et le mouvement approximatif. L'ouvrage contient, en outre, une grande quantité de commentaires, une série de règles pour le contrepoint et la composition.

Gaspar Sanz naquit à Calanda (Aragon), on ne sait à quelle date. Dans sa jeunesse, il étudia à l'Université de Salamanque, où il obtint successivement le grade de bachelier en théologie et de licencié en philosophie. Il cultiva à Naples ses facultés musicales. Outre ses succès comme organiste, il acquit une grande virtuosité sur la guitare. De retour dans sa patrie, il fut nommé professeur de guitare de Don Juan d'Autriche, fils naturel de Philippe IV et de la célèbre artiste Maria Calderon. Son œuvre fut dédiée à son royal élève. Il mourut à Madrid, en 1710.

Ce volume renferme toute l'œuvre connue de Gaspar Sanz, comportant des airs de cour et populaires, des plus simples aux plus compliqués, tous du plus pur caractère national, richement varié. Leur caractère instrumental s'y marie à la construction artistique. Ces morceaux subissent l'influence des qualités austères inhérentes aux polyphonies liturgiques d'œuvres vocales ou pour orgue. L'appoint instrumental donné à la guitare par Gaspar Sanz revêt, pour ces raisons, une austérité insolite pour l'époque.

Pendant que Gaspar Sanz recueillait, dans son œuvre, l'esprit du peuple, Robert de Visée, successeur de son maître Corbetta dans la charge de guitariste de la cour de Louis XIV et renommé théorbiste, produisait d'autres œuvres reflétant toute la grâce courtoise de son temps et de son milieu.

La biographie de cet illustre artiste est encore bien incomplète. Son *Livre de guitare*, dédié à Louis XIV (Bibl. Nat.), parut à Paris en 1682, et fut réédité en 1686[2]. Il contient une grande profusion de danses, menuets, allemandes, gigues, sarabandes, courantes, passacailles, bourrées, gavottes, etc. En outre, il renferme divers préludes et une allemande en *do* mineur, appelée *Tombeau de monsieur Francisque*, morceau sans doute dédié à son maître Corbetta. Le docteur Chilesotti met en relief la curieuse analogie qui existe entre les premières mesures de cette œuvre et celles du second temps de la marche funèbre de la *Symphonie héroïque* de Beethoven.

Dans son prologue, de Visée déclare s'inspirer de Lully, auteur qu'il affectionne grandement. Il affirme, en outre, avoir composé une suite basée sur un accord nouvellement découvert par lui (*si, ré, sol, ré, sol*)[3].

L'œuvre de Robert de Visée reflète une aristocratie spirituelle digne de son haut rang social. Ayant été attaché à la personne du dauphin, il approcha le roi plus tard, ne manquant jamais aucune des brillantes réunions privées de Mme de Maintenon et de la cour.

Trois ans après l'ouvrage de Sanz, parut en Espagne le livre : *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y harpa*, etc., composé par le prêtre don Lucas Ruiz de Ribayaz, Madrid, Melchor Alvarez, 1677 (Bibl. Nacional Madrid et Bibl. Royale de Bruxelles), renfermant des *pavanas, gallardas, danza del hacha* (danse de la hache), *chaconas, rugeros, paradetas, sarabandas, españoletas, folias, jacaras, torneos, galeria de amor, marionas, musetas, matachines, turdiones, pasacalles, vacas, villanos, canarios, zambeques*, etc.

Ruiz de Ribayaz naquit à Santa-Maria de Ribarredonda, dans les montagnes de Burgos ; il fut prébendier de l'église collégiale de Villafranca del Bierzo. Son œuvre est consacrée à la reine des anges, Maria Santissima de Curiñego.

Le dernier des traités espagnols du XVIIe siècle a pour titre : *Poema harmonico compuesto de varias*

1. Sur le sens du mot « position », voir plus loin, p. 2022 (Main gauche). Il s'agit ici de l'arrangement, de la disposition des doigts, nécessaire pour produire un accord.

2. *Livre de pièces pour la guitarre, dédié au Roy, composé par R. de Visée, Gravé par Bonneuil. Et se vend à Paris chez le dit Bonneuil, proche la halle aux cuirs, vers les SS. Innocens, et chez A. Letteguine, rue Dauphine, à la Pucelle, vis-à-vis la rue d'Anjou.*

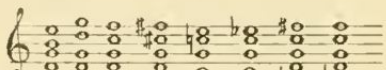
3. D'après le Dr Oscar Chilesotti, *Rivista Musicale Italiana*, vol. XIV, fasc. 4 (Fratelli Bocca, editori, Torino).

cifras por el temple de la guitarra española, dedicado à la sacra catolica y real Majestad del rey nuestro señor don Carlos II, que Dios guarde, por su mejor capellan y mas afecto vasallo, Franscisco GUERAU, *presbistero musico de su Real Capilla.* Madrid. Imprenta de Manuel Ruiz de Murgia, 1684 (British Museum). Cet ouvrage présente dans son contenu une grande analogie avec celui de RUIZ DE RIBAYAZ.

En 1699, Nicolas DEROZIER publiait à Paris ses *Nouveaux Principes pour la guitare* (édition Ballard). Il est le premier à traiter la guitare comme instrument d'ensemble. Trois ans auparavant, nommé, à La Haye, musicien de chambre de l'Electrice Palatine, il édite douze ouvertures pour guitare seule (Bibl. Nat., Paris, et Musée de D.-W. SCHEURLEER, La Haye).

Dix-huitième siècle.

Les *Nouvelles Découvertes sur la guitare* de François CAMPION, maître de théorbe et de guitare à l'Académie royale de musique, parurent à Paris en 1705; l'ouvrage expose les accords infiniment variés que l'on pratiquait à cette époque :



La même année CAMPION donnait : *Version de tablature en musique de pièces de guitare*, et en 1716, *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique.*

Sous le titre : *Resumen de acompañar la parte con guitarra por Santiago* DE MURCIA, fut éditée, en 1714, la dernière œuvre en tablature (British Museum).

Une période de décadence succède à ce livre. Les sonorités éminemment délicates de la guitare sont sacrifiées à celles plus bruyantes d'autres instruments; la guitare en arrive à être désavantagée et traitée souvent inhabilement en instrument d'ensemble par les BOCCHERINI, ROMBERG, HUMMEL, PLEYEL, J.-Baptiste BÉRARD, etc.

En cette lointaine époque, les vraies ressources et l'extraordinaire potentiel de la guitare restaient insoupçonnés.

Des musiciens de grand talent, manifestement attirés vers elle, n'arrivent pas à percer son mystère, faute d'une compréhension adéquate et de moyens techniques.

Ses richesses demeurent inopérantes, puisque ignorées; on écrit pour elle d'une façon sommaire, empirique et souvent maladroite. Et cet instrument si riche est traité en parent pauvre.

Il s'éclipse bientôt.

Vers le dernier tiers du même siècle, paraît, en Espagne, la figure la plus marquante dans la renaissance de la guitare : c'est celle de don Miguel GARCIA, devenu plus tard le Père BASILE, moine de l'ordre de Saint-Basile (de Cîteaux), organiste du couvent de Madrid et auteur de nombreuses œuvres de caractère religieux. Il fut le maître de MORETTI et d'AGUADO, qui, avec SOR, activèrent la renaissance guitaristique du XVIIIe siècle.

Cette période engendra dans tous les pays de l'Europe des guitaristes de plus ou moins grande valeur. Les plus fameux, fixés à Paris, firent de cette capitale le centre guitaristique le plus important de l'époque.

Citons : en France, BÉRARD, GUICHARD, GOUGLET, LABARRE, DOCHE, AIMON, GATAYES, GILLES, BUTTIGNOT, BAILLON, MAGNIEN, BOULLEY, etc.

En Italie, CARULLI, CARCASSI et GIULIANI prédominaient; à côté d'eux, LEGNANI, GRAGNANI, MOLINO, ALBANEZE, GIARDINI, BEVILAQUA, BOCCOMINI, MERCHI, DRAGONETTI, MUSSINI, CALEGARI, GEMINIANI, ROLLA, FERRANTI (Zani di), etc.; même le grand PAGANINI composa douze sonates, op. 2 et op. 3, en deux séries pour guitare et violon, publiées par Ricordi de Milan et Richault de Paris, en plus de nombreux morceaux pour guitare seule.

En Allemagne, CHRYSANDER, CAMERLOHER, BAUMBACH, AMON, ARNOLD, EHLERS, CALL, BLUM, BENZON, DIABELLI, DOTZAUER, KUNZE, KUFFNER, GANDE, KORNER, KRAUS, HAUPTMANN, LINCKE, HENKEL, KOHLER, GLAESER, HELD, GOLLMICK, PRATTEN, STRAUBE, etc.

En Autriche, Ignace PLEYEL, ERNST, AMBROSCHE, HELD (Theobald), KLINGENBRUNNER, GRURER, BAYER, GANSBACHER, KNIZE, LEIDESDORF, MERK, JANSA, GRAEFFER, CORNET, LICKL, PETZMAYER et MERTZ, le plus célèbre d'entre eux.

En Angleterre, HARDER, LORENZ, MARCHSNER, CALL, MOUNSEY, MERRIK, PELZER et ELLIS.

En Hollande, BOOM, RUDERSDORFF, PRAGER, DROUET, CRAEIJVANGER.

En Belgique, SCHINDLOCKER et MOLITOR.

En Danemark, BERGGREEN et Wilhelm GADE.

En Russie, SYKRA, SCZOPANOWSKI, WYSSOTZKI, SOKOLOWSKI, LEREDEFF, etc.[1].

Des musiciens susnommés, Fernando CARULLI, né à Naples en 1770, apprit seul la guitare et parvint à une grande virtuosité. Fixé en 1797 à Paris, il donna de nombreux concerts. Intimement lié avec les musiciens les plus éminents de son temps, il eut pour disciples Filippo GRAGNANI et le célèbre organiste GUILMANT.

Ses œuvres, nombreuses et variées, sont écrites soit pour guitare seule ou sous forme de concerto pour guitare et orchestre, quintettes, quatuors, trios, duos, etc. (ensembles d'instruments divers toujours avec guitare). On en fit l'édition à Vienne chez Haslinger; à Bonn chez Simrok; à Mayence chez Schott; à Leipzig chez Hoffmeister et chez Breitkopf et Härtel.

Ces œuvres, d'un classicisme strict, témoignent d'une grande habileté technique et instrumentale. Malgré ces enviables qualités, des idées trop ameuisées y poussent la mièvrerie jusqu'à l'indigence.

Sur la fin de sa vie, CARULLI écrivit pour son fils une méthode dans laquelle se trouve un traité d'harmonie appliqué à la guitare. CARULLI est mort à Paris, en 1841.

Matheo CARCASSI (Florence, 1792) fut un des plus célèbres guitaristes de l'école italienne. Son nom est familier aux amateurs, en raison de la popularité de sa *Méthode* et de ses *Etudes*. Il vécut à Paris, donnant des concerts et voué à l'enseignement; il voyagea souvent à Londres et en Allemagne. Malgré le prestige de son compatriote CARULLI, les Parisiens firent de CARCASSI leur enfant gâté. Sa *Méthode*, publiée d'abord par la maison Schott de Mayence, fut traduite en allemand, en français, en espagnol et en anglais. Cet ouvrage, en dehors de ses nombreux exercices, a comme partie saillante vingt-cinq études récemment doigtées par Miguel LLORET (édition Rowies, Paris).

1. Pour les biographies et bibliographies se référant à ces artistes, voir le volume de Philip-J. BONE, *Guitar and Mandolin*, Augener, Londres.

On attribue à Carcassi environ quatre-vingts compositions, sans ordre de classement. Il écrivit aussi de nombreuses transcriptions d'airs d'opéras alors en vogue, mais qui sont tombées dans un juste oubli.

Mauro Giuliani naquit à Bologne vers 1790. C'est une des plus importantes figures des guitaristes de son époque. A la fin de 1807, il s'installa à Vienne, où, en dehors de nombreux concerts, il se voua à la composition et à l'enseignement. Parmi ses disciples, figurerent l'archiduchesse d'Autriche, la princesse de Hohenzollern, le duc de Sermonetta, le comte Georges de Waldstein, ainsi que les virtuoses polonais Borrowicz et Horetzki. De 1807 à 1821, la presse viennoise commenta ses fréquents succes, ne lui ménageant pas les eloges. Il fut l'ami intime de Hummel, Moscheles et Mayseder. Il attira l'attention de nombreux musiciens de valeur, ignorants de l'importance que peut acquérir la guitare dans les mains d'un véritable artiste. A l'admiration de ces musiciens de talent, s'ajouta celle d'autres musiciens portés à écrire de nouvelles œuvres pour guitare. Les commentateurs de Giuliani disent qu'il acquit l'estime de Haydn, de Beethoven et de Spohr. On doit aussi à Giuliani l'invention d'une *terz guitare*, plus petite que les autres, de cordes plus courtes, accordée une tierce majeure plus haut. Il composa pour cet instrument des œuvres avec accompagnement de quatuor à cordes et d'orchestre.

Le style de ses compositions primait dans le goût douteux d'un public alors plus friand de virtuosité audacieuse que d'interprétations austères.

Giuliani prit part aux Concerts Dukaten simultanément avec Hummel et Mayseder. Son succès fut très grand. On l'entendit ensuite aux concerts du Jardin Botanique Royal de Schoenbrunn, donnés devant la famille royale. Puis, il parcourut l'Italie, la Hollande et la Russie; dans ce dernier pays il obtint le plus grand triomphe de sa carrière, et s'y fixa pour plusieurs années.

En 1832, il fut à Londres le rival de Sor, que le public, injustement, lui préféra souvent. Pour maintenir son prestige, on vit paraître, sous le titre *The Giulianiad*, une revue mensuelle dont le premier numero fut publié le 1er janvier 1833, et le dernier au mois de décembre de la même année.

Les œuvres de Giuliani sont classées en trois groupes : 1° concertos; 2° compositions pour guitare avec ensemble instrumental; 3° œuvres pour guitare seule.

Concertos pour guitare, op. 30, 36, 70 et 103 (Artaria et Diabelli, Vienne, et Johanning, Londres). Le concerto 36 fut transcrit pour piano et publié par Richault, de Paris. Les op. 20, 43, 65, 93, 101, 102 et 103 sont des compositions concertantes éditées pour la plupart à Vienne.

Le second groupe comprend les *Duos* op. 25, 52, 76, 77, 81, 85, 126 et 127, qui ne représentent pas tous ceux qu'il écrivit, et les œuvres 66, 116, 130, 137, 68, 104 et 113, qui furent publiées simultanément par Ricordi à Milan, Simrok à Bonn, et Hoffmeister à Leipzig.

Dans le troisième groupe, on trouve op. 18, *Grande Sonate héroïque;* op. 20, 31 et 42, sont des *pots-pourris;* op. 119 et 120, *Rossinianas;* op. 30, *Papillon;* op. 46, *Album de dix mélodies*, publié par Clementi, à Londres, op. 83, *Six Préludes pour guitare*. En 1798, la maison Richault édita *Trois Rondos*, op. 8, et l'op. 1, qui est une *Méthode pratique pour guitare*, en quatre parties, parut chez Ricordi, de Milan, et Peters, de Leipzig, en français, en italien et en allemand. La Bibliotheque des Musikfreunden de Vienne possède plusieurs manuscrits du même auteur.

En Espagne, le Père Basilio, professeur de la reine Marie-Louise et du prince de la Paix, propagea par son enseignement le meilleur goût de la guitare. Ses nombreux et intéressants manuscrits ont, pour la plupart, disparu. Ses disciples compléterent l'œuvre du maître en fixant et en ordonnant les principes d'une nouvelle école. Ils publièrent plus tard des œuvres didactiques fondées sur ces principes, œuvres qui présentent le plus haut intérêt.

Federico Moretti, d'origine napolitaine et naturalisé Espagnol (voir sa biographie dans l'*Encyclopédie de la musique*, 1re partie, pages 2192 et 2193), fut le premier à établir les regles principales qui servirent de base aux traités postérieurs. Son œuvre a pour titre : *Principios para tocar la guitarra de seis ordenes*[1] *precedidos de los elementos generales de la musica, dedicada à la reina nuestra señora, por el capitan don* Federico Moretti, *alférez de Reales Guardias Walonas en Madrid*, Imprenta de Sancho, año de 1799.

Cet ouvrage, dans sa deuxième édition revue et corrigée par l'auteur, contient une partie de théorie appliquée à la musique, ainsi qu'une autre consacrée à des principes instrumentaux.

La premiere comprend deux sections : la deuxième se présente en vingt-quatre tableaux.

Il est dit dans ce traite que la guitare comporte des cordes simples au lieu des cordes doubles du siècle précédent. Pour la première fois, on mentionne la sixième corde que l'on trouve antérieurement chez le maître de l'auteur, le Pere Basilio, qui passe, peut-être à tort, pour en être l'inventeur. Chaque pays revendique pour la guitare le créateur d'une sixieme corde, mais l'absence de documents remontant à cette époque rend difficile toute conclusion ferme.

Les seules vraies preuves qui nous restent sont les compositions du Père Basilio (*Encyclopédie de la musique*, vol. IV, Espagne et Portugal, page 2192).

Dans le premier tableau de la méthode de Moretti nous lisons : « Les Français et les Italiens emploient des cordes simples sur leurs guitares, ce qui permet de les accorder plus rapidement; les cordes durent plus longtemps sans se fausser, car il est très difficile de rencontrer deux cordes égales donnant exactement la même note. Je suis ce système et ne puis que le conseiller aux amateurs de guitare, en ayant reconnu la grande utilité. »

Il distribue le diapason ou manche en trois mains (positions)[2]. La premiere va jusqu'à la cinquieme touche; la seconde, de la cinquième à la dixieme; la troisième, de la dixieme à la derniere.

Entre ces trois positions, il forme les gammes chromatiques, diatoniques et par octaves de chaque ton majeur et mineur; les accords consonants et dissonants de septième, appartenant à chaque ton, sont formés avec les six cordes dans chacune des trois positions, ainsi que les accords enharmoniques consonants et dissonants. Les cadences variées pour chaque ton et chaque position, les résolutions de l'accord de septième diminuée, et 196 exemples dif-

1. *Principes pour jouer de la guitare à six rangs, precedés d'éléments de musique générale, dédiés à la Reine notre dame, par le capitaine Federico Moretti, porte-enseigne à la Garde Royale Wallonne de Madrid*. Imprimerie de Sancha, 1799. Une traduction de cet ouvrage fut éditée à Naples en 1804, et une nouvelle édition fut publiée à Madrid chez Sancha, en 1807.

2. Ici le mot position a le même sens que dans la technique du violon.

férents d'exercices pour la main droite en forme d'arpèges complètent la méthode.

On peut déduire de ce résumé que l'ouvrage de Moretti présente, à son époque, un intérêt capital pour l'exposé si complet qu'on y trouve de la théorie musicale appliquée à l'instrument. Bien que le même auteur ait produit d'autres œuvres de caractère didactique et des compositions pour la guitare, rien ne contribua autant que cet ouvrage à l'expansion de la guitare. D'autres traités, parus presque en même temps, furent bien moins appréciés. Citons celui d'Antonio Abreu (Le Portugais), revu et corrigé par le Père Victor Prieto de Salamanque, et celui de Fernando Ferrandière de Zamora, parus en 1799. On réédita, en 1816, le traité de ce dernier, qui fut un élève distingué du Père Basilio

Ces travaux ont guidé les éminents virtuoses de cette époque, Ballesteros, Avellana, Francisco Tostado, Jaime Ramonet, Francisco de Tapia, Miguel Carnicer et les deux grands artistes vraiment dominateurs Sor et Aguado.

Dix-neuvième siècle.

Au début de ce siècle, Ferdinand Sor (José-Macario-Fernando Sors y Sors de son vrai nom), né à Barcelone, croit-on, le 14 février 1778, ouvrit de nouveaux horizons à la guitare, relevant le prestige de cet instrument, en même temps qu'il traçait dans l'histoire de l'art un sillon bien personnel. (Pour sa biographie, voir *Encyclopédie de la musique*, vol. IV, Espagne-Portugal, pages 2345, 2346, ou le *Diccionario d'Efemerides de musicos españoles* de Baltasar Saldoni.)

Son œuvre musicale, la plus personnelle qui soit dans la littérature de la guitare, marque l'apogée de la période classique. On y rencontre pour la première fois la mélodie harmonisée à trois ou quatre voix libres en une polyphonie équilibrée, traitée par les procédés les plus avancés de la technique musicale et instrumentale de l'époque. Sor a sûrement subi l'influence de Haydn et de Mozart.

Sa production est la plus riche par le nombre et la diversité des œuvres directement créées pour la guitare, sonates, thèmes variés, fantaisies, divertissements, études, rondos, menuets, valses, thèmes populaires; elle présente aussi de nombreux morceaux pour deux guitares.

L'abondante imagination de Sor se complut dans le genre *Variation*, très goûté à l'époque. Des thèmes de Corelli, Mozart, Paisiello, et souvent des motifs de sa propre invention, lui permirent de mettre en évidence son génie créateur et les ressources infinies de l'instrument, sans parler de l'extrême habileté du virtuose exécutant.

Le genre *Variation*, disséminé dans la plus grande partie de son œuvre, n'est probablement pas le plus apte à marquer sa puissante personnalité. La création de Sor se distingue plus spécialement par sa force émotive associée à une forme parfaite. Son œuvre gagne d'autant plus en beauté qu'il arrive souvent à se libérer des préjugés techniques inévitables chez un virtuose de cette envergure. Son idée musicale est toujours de la plus haute distinction; dans ses œuvres les plus instrumentales, prime toujours le sens élevé de la musique. Ses *Sonates*, son *Elégie*, les *Douze Menuets*, les *Etudes* 9, 11, 14, 16, 22, 23, 24, 25 de la *Méthode*, publiée par Coste, et certaines *Fantaisies* constituent la partie saillante de sa production. Jusqu'à son époque, cette œuvre est de loin la plus importante qu'on ait confiée à la guitare. Ces exquis joyaux guitaristiques ont tous une valeur aussi musicale qu'instrumentale, de par leur mélodie, leur pureté de forme et leur originalité harmonique.

L'œuvre de Sor est toute conçue dans l'esprit d'indépendance polyphonique caractéristique du quatuor et, par extension, de l'orchestre. Elle condense en miniature tous les effets d'orchestre compatibles avec les ressources de l'instrument. Il est par cela aisé d'induire que Sor puise sa force créatrice aux sources les plus pures de la musique.

Son œuvre didactique est le résumé de ses nombreuses études, et embrasse tous les procédés techniques des plus simples aux plus complexes. Le *Traité pour la guitare* (texte français), publié à Paris en 1832, presque à la fin de sa vie (1839), résume et synthétise les expériences de son talent et de son labeur. Sor y traite de tous les aspects de l'instrument : construction, choix des cordes, production et qualité du son, placement de la main, action des doigts, manière de considérer le diapason dans le sens des intervalles, doigté, conseils en forme de proverbes, manière de transcrire pour la guitare les œuvres écrites pour d'autres instruments. Tout cela est exposé avec un sens critique rationnel, avec des démonstrations basées sur des principes scientifiques qui donnent une logique incontestable à cette œuvre, malheureusement presque épuisée, mais qui constitue un vrai modèle du genre.

Les exécutions de Sor devinrent une révélation en France, en Russie et en Angleterre. Elles contribuèrent à raffermir le prestige de la guitare.

Sor devint la figure la plus saillante dans l'histoire de la guitare. Pour les fidèles de cet instrument, son nom, à l'instar de ceux des plus grands musiciens de son époque, fut et demeure le plus vénéré de tous ceux des guitaristes.

Habitant Paris pendant de nombreuses années de sa vie, il y mourut le 8 juillet 1839.

Dionisio Aguado, né à Madrid le 8 avril 1784 (Voir sa biographie dans l'*Encyclopédie de la musique*, vol. IV, Espagne-Portugal, pages 2346-48; *Diccionario de Efemerides de musicos españoles* de Saldoni), est aussi une des figures les plus importantes dans l'histoire de la guitare.

Ce virtuose, doué de facultés extraordinaires, obtint à Paris des succès brillants et sut gagner l'admiration de Rossini, Bellini, Herz, Paganini et autres grands artistes; il s'adonna surtout à l'enseignement.

Grâce aux connaissances acquises sous la direction du Père Basilio, ainsi qu'à l'étude de l'œuvre de Moretti, et surtout grâce à sa propre expérience, Aguado publia à Madrid, en 1819, sa première *Coleccion de Estudios* (collection d'études), rééditée dans la même ville, en 1825, sous le titre *Escuela de guitarra* (Ecole de guitare). M. de Fossa, musicien guitariste qui fut l'ami et l'admirateur d'Aguado, traduisit en français cet ouvrage, auquel il prêta un concours puissant en lui adjoignant l'invention (qu'il s'attribue) des harmoniques à l'octave, et un abrégé des règles dans l'art de moduler, appliqué à l'instrument (traduction éditée à Paris, en 1827, chez Richault).

Il faut joindre à cet ouvrage une collection très importante de compositions de genres variés : fantaisies, variations, rondes, contre-danses, menuets, boleros, etc., habilement traités et d'un bel intérêt musical et instrumental. Les études d'Aguado cons-

tituent néanmoins la partie de son œuvre la plus intéressante pour les guitaristes.

L'œuvre de Sor est considérée comme supérieure à celle d'Aguado, en tant que valeur musicale et portée artistique. Par contre, l'œuvre didactique de ce dernier est supérieure, en thèse générale, à tout ce qui la précéda. On pourrait même ajouter que, de nos jours, il n'existe pas d'œuvre résumant les principes de la guitare moderne; on en est, la plupart du temps, réduit, le cas échéant, à s'en référer à Aguado, dont l'influence pédagogique persiste de nos jours et doit sûrement se prolonger.

Les personnalités de Sor et d'Aguado furent foncièrement distinctes. Le caractère humble et doux de ce dernier contrastait avec le tempérament fougueux et exubérant de Sor. Leurs œuvres devaient forcément refléter cette diversité de caractères. L'exécution d'Aguado était plus brillante (Sor écrivit le duo pour guitares *Les Deux Amis* pour mettre en relief l'extrême virtuosité d'Aguado). Par contre, Sor surpassait Aguado en profondeur et en émotion. Aguado recherchait le son clair, brillant, obtenu avec l'ongle; Sor s'efforçait, au contraire, de l'éviter; sa sonorité pure et veloutée provenait du contact direct de la chair et des cordes.

Aguado fut l'inventeur d'un trépied sur lequel se plaçait la guitare afin d'en obtenir de plus amples sonorités. La distance mise entre l'exécutant et l'instrument en augmentait le son, mais elle détruisait, par contre, tout contact pourtant si nécessaire. L'artiste ne se sentait pas identifié avec son instrument. Cet appareil n'eut, par la suite, aucun succès.

Rentré dans sa patrie en 1843, Aguado fit paraître la troisième et dernière édition de son traité, sous le titre de *Nuevo Metodo* (nouvelle méthode); il y ajouta un grand nombre d'exercices, en en supprimant d'autres qui n'étaient pas sans valeur. En 1839, peu de temps avant sa mort (20 décembre), il fit imprimer un *Appendice destiné à étendre cette nouvelle méthode dans le but d'amener à la perfection le toucher de la guitare*. La mort le surprit pendant la correction des épreuves. Suivant ses dernières volontés, ses héritiers publièrent cet *Appendice*, qui fut joint à la *Méthode*.

Si l'on accorde à Sor un patrimoine de la plus grande valeur artistique, Aguado laisse, par contre, un héritage de haut enseignement qui a contribué à la gloire du premier.

Trinidad Huerta, né à Orihuela en 1803, était d'un esprit audacieux et aventureux, aux nobles inspirations; doué d'une géniale intuition guitaristique, où se mêlaient l'esprit populaire et l'esprit artistique, qui donnaient un intérêt spécial à l'ensemble de ses qualités personnelles, il obtint les plus brillants succès auprès des publics de Paris et de Londres, grâce à la protection de Manuel Garcia (père de la célèbre Malibran) et du général Lafayette; celui-ci fut l'un de ses admirateurs, ainsi que Victor Hugo, Mme de Girardin (Delphine Gay), la princesse Victoria, les ducs de Kent, de Sussex, de Devonshire, et des artistes comme Rossini et Paganini.

Dans le *Diccionnario d'Efemerides de musicos españoles* de Baltasar Saldoni, au milieu de notes bibliographiques, nous lisons une lettre élogieuse de Victor Hugo et la poesie suivante de Mme de Girardin :

Heureux pays d'Andalousie,
Garde ta joie et ta fierté,
Ta noble part si bien choisie :
Honneur, amour et poésie,
Vaut mieux qu'argent et liberté.

L'avez-vous entendu, ce troubadour d'Espagne,
Qu'un art mélodieux aux combats accompagne?
Sur sa guitare il chante et soupire à la fois;
Ses doigts ont un accent, ses cordes une voix.
Tout ce que l'on éprouve, on rêve qu'il l'exprime;
La beauté qui l'écoute, heureuse en souvenir,
S'émeut, sourit et pleure et croit entendre
Ce qu'on lui dit jamais de plus doux, de plus tendre.
Sa guitare, en vibrant, vous parle tour à tour
Le langage d'esprit, le langage d'amour,
Chacun y reconnaît l'instrument qui l'inspire :
Pour le compositeur c'est un orchestre entier;
C'est le tambour léger pour le Basque en délire;
C'est le clairon pour le guerrier;
Pour le poète, c'est la lyre.

Les œuvres imprimées qui nous restent de Huerta, fantaisies sur des airs populaires (Bibl. du Conservatoire), expliquent sa nature de musicien intuitif et d'exécutant audacieux. Doué d'une nature trépidante, dépourvue d'une base musicale solide, il en imposait par des qualités extérieures, obtenant l'admiration du grand public fasciné. Pendant que Sor, qui végétait ignoré des foules, se complaisait à l'appeler généreusement le *sublime Figaro* (*sublime barbero*), Aguado disait, par contre, *qu'il déshonorait la guitare*.

Tout autre est l'intérêt musical de Napoléon Coste, né le 28 juin 1806 dans le Doubs. C'est le guitariste français le plus éminent. On l'entendit pour la première fois, comme soliste, aux Concerts Philharmoniques de Valenciennes, âgé à peine de dix-huit ans. Venu à Paris en 1830, il étudia à fond la composition. Ses premières œuvres datent de 1840. Dans la préface de son grand solo *La Chasse des sylphes*, on lit ceci : « En 1856, un concours a été ouvert à Bruxelles par M. Makaroff, noble seigneur russe; tous les guitaristes de l'Europe y ont été conviés : vingt-quatre concurrents ont présenté soixante-quatre pièces. Le jury s'est réuni le 10 décembre 1856. J. Mertz, de Vienne, mort depuis l'envoi de ses œuvres, a obtenu quatre voix pour le premier prix, contre trois qui ont été données à Napoléon Coste, de Paris, et lui ont valu le deuxième prix. Par le fait du décès de Mertz, Napoléon Coste est donc resté l'unique lauréat de ce concours européen »

Quelques années plus tard, se rendant à un concert, Coste eut le malheur de tomber dans un escalier et de se casser le bras droit : cet accident fit perdre à la main l'élasticité nécessaire, l'empêchant à tout jamais de jouer en public.

Sa guitare à sept cordes, construite sous sa direction, est conservée au Musée du Conservatoire. Coste publia soixante-dix compositions, caractérisées par leur correction harmonique et par leur solide structure; on y trouve des fantaisies, valses, andantes, menuets, marches, préludes, rondes, divertissements, études et récréations. La plupart sont épuisées. Quelques-unes ont été rééditées à Paris chez Costallat, revues par Alfred Cottin, et d'autres se trouvent à la Bibliothèque du Conservatoire.

A la demande des éditeurs de Sor, Coste ajouta aux vingt-cinq études de ce dernier un court texte explicatif, une collection d'exercices, d'études progressives, quelques transcriptions des œuvres en tablature de Robert de Visée, et une notice sur la septième corde. Cette édition fut publiée par Lemoine et rééditée plus tard par Schoonenberger, de Paris, avec quelques additions.

Une autre collection de vingt-cinq études originales fut doigtée par Alfred Cottin, et publiée par la maison Costallat.

A ces œuvres, on doit ajouter *Le Livre d'or*, dédié au Club des guitaristes de Leipzig, contenant la transcription assez libre d'un groupe d'œuvres de R. de Visée et de divers fragments de sonates des meilleurs auteurs classiques.

Coste mourut le 17 janvier 1883.

A la même époque, nous trouvons en Italie, marchant sur les traces de Carulli et de Giuliani, deux artistes distingués : Regondi et Mertz, celui-ci, Autrichien de naissance, mais formé d'après les procédés italiens. Ensuite, paraît en Espagne un groupe de guitaristes formés à l'école d'Aguado, parmi lesquels nous signalerons Broca, Vinas, Costa y Hugas, José de Cierra, Bosch, Bassols, Ferrer, Antonio et Federico Cano, Miguel Mas et d'autres encore, parmi lesquels se détachent José Pargas et Julian Arcas, artistes admirables qui appliquent la technique de leur temps à l'esprit de la musique populaire.

José Pargas, bien qu'inférieur au second par sa musicalité, produisit une collection d'œuvres qui ne se signalent peut-être pas par leur valeur purement musicale, mais qui offrent, par contre, un grand intérêt instrumental, parce qu'elles tendent à traduire les traits les plus caractéristiques de l'âme du peuple.

Julian Arcas naquit à Maria, bourgade de la province de Malaga, en 1833; il fut le plus célèbre des guitaristes de son époque, en même temps qu'un musicien de génie qui contribua au développement de la musique nationale. Sa musique, d'une grâce spontanée et caractéristique, exprimée en ses *Soleares* et *Fandangos*, dépassa les frontières de l'art guitaristique pour s'incorporer au répertoire national. Ses œuvres de guitare mettent en relief toutes les ressources de l'instrument.

Arcas mourut à Antequera, le 18 février 1884.

Tarrega, qui le connut et l'entendit dans sa jeunesse, eut le talent d'assimiler le meilleur de son art, qu'il appliqua à ses propres qualités, tout en gardant toujours pour le maître inoubliable une profonde admiration et un grand respect.

Francisco Tarrega Eixea naquit à Villarreal (Castellon, prov. de Valence), le 29 novembre 1854. Il obtint le premier prix de piano et d'harmonie dans les classes Gagliana et Hernando, au Conservatoire de national de Madrid. A Castellon, il reçut, très jeune encore, ses premières leçons d'un guitariste populaire aveugle, appelé *Lo ciego de la Marina*. Ses parents étant de la plus modeste classe sociale, il ne put poursuivre ses études musicales que grâce à la protection d'un riche propriétaire de Burriana, don Antonio Conesa. Celles-ci terminées à Madrid, il donna au théâtre Alhambra un concert de guitare dont le succès décida pour toujours de sa carrière. Il parcourut triomphalement toutes les villes d'Espagne et les plus importants centres de l'Europe.

La vie de Tarrega fut celle d'un grand mystique, une vie de passion pour l'art, dépourvue d'ambitions étrangères à la recherche de son idéal; il dédaigna honneur, fortune et gloire pour se consacrer à son art, corps et âme.

A la période si brillante des Carcassi, Carulli, Giuliani, Aguado et Sor, succéda une nouvelle décadence de la guitare, que l'incontestable valeur de Coste et d'Arcas n'arrivèrent pas à enrayer.

La carrière de guitariste, à l'époque de Tarrega, supposait le renoncement aux biens de ce monde. La noble guitare était mésestimée dans ses possibilités artistiques, les musiciens en étant arrivés à la juger inapte aux manifestations élevées. La faveur du public allait aux virtuoses acrobates, ainsi qu'aux formes musicales de vastes dimensions. Le wagnérisme triomphait; un mépris pour toute expression par trop populaire englobant la guitare, contribua à répandre chez les amateurs le dédain de cet instrument et de ses exécutants.

Tarrega dut lutter contre cette atmosphère hostile. Ainsi qu'Espinel et le Père Basilio, il revêtit la guitare d'un nouvel aspect artistique et porta le culte de l'instrument à son apogée. La guitare lui doit sa renaissance et sa splendeur.

L'activité créatrice de cet auteur s'étant vouée au culte exclusif de l'instrument, son œuvre renferme la quintessence de l'esprit instrumental. Du premier élément jusqu'aux détails les plus immatériels, tout y fut par lui étudié, résolu, et ordonné, souvent au prix d'énormes sacrifices. Si la guitare actuelle doit sa raison d'être à Tarrega, celui-ci vivifia ses caractérisques individuelles. Jamais un objet vibrant et un être ne se compénétrèrent mieux, l'un parlant par l'autre. Vibration d'âme, sens débordant de la vie, générosité sonore, tout leur était commun. Tarrega est éminemment un auteur de guitare. Il a condensé sur ses six cordes le plus pur romantisme du XIXe siècle. Son œuvre ne peut pas passer à d'autres instruments; par contre, nombreux sont les morceaux de guitare d'auteurs fameux qui gagneraient à être confiés à d'autres instruments.

Il connut Bach, les classiques et romantiques, dont il transposa les œuvres pour la guitare, moins par le désir d'être un transcripteur que pour puiser dans ces transcriptions un moyen d'élévation et d'ennoblissement de l'instrument. Certaines œuvres des classiques de l'époque, bourrées, fugues, menuets, etc., conçues dans l'esprit du luth, l'incitèrent à réaliser certaines adaptations pour son instrument dans cet ordre d'idées. Il eut la clairvoyance de ne choisir que des œuvres adéquates; ses transcriptions, sortes de réintégrations du luth à la guitare, retrempent les œuvres dans leur vraie nature.

Ce fils du peuple crut devoir éloigner autant que possible l'art de son sens « plébéien ». Il consentait à jouer des *Jotas* populaires et des *Fantaisies* souvent banales, pour prêcher plus efficacement l'évangile de Bach, Mozart et Beethoven. Le classicisme de ces « purs » le fascina; tout chez lui en subit l'influence : écriture, technique instrumentale, matière sonore et interprétation. Les qualités intrinsèques de la sonorité primitive, universellement goûtée du public, évoluèrent de la sorte vers une uniformité plus affinée et austère. Ce changement fut réfléchi et voulu.

Tarrega, dans son désir de perfectionner la musicalité de son instrument, se heurta à des difficultés qui engendrèrent les procédés d'une technique longuement épurée. L'école moderne naquit, tendant à la mise en valeur de l'œuvre passée, présente et future, tout en améliorant à l'infini la portée artistique et musicale de l'instrument.

Albeniz, séduit autant par l'exécution de ses œuvres que par le charme de son caractère, devint un de ses intimes.

Pedrell disait de Tarrega, dans une de ses quinzaines musicales de *La Vanguardia* (journal de Barcelone) : « Pour l'élévation de son art Tarrega étudiait sans trêve ni repos, jour et nuit, au mépris de la fatigue, non comme un artiste dominant supérieurement la technique et tout ce que réclamait le culte de son instrument favori, mais comme un

débutant qui étudie et déchiffre à tâtons. L'art stimulait l'esprit du compositeur en ouvrant des horizons plus larges à son inspiration ; il l'éprouva lui-même dans l'étude des classiques, par exemple dans celle de Ferdinand Sor ; c'est pourquoi, le développement du classique dans les compositions de caractère moderne acquiert, dans son œuvre, les qualités qui l'exaltent et la mettent en valeur. Joint à l'inspiration du créateur, l'art réclamait de lui le concours de l'enseignement; l'impérieuse nécessité de former une phalange de disciples nous valut un groupe d'élèves qui, quoique restreint, fut apte à continuer son œuvre. Autre chose encore nous étonne dans l'œuvre de Tarrega : l'amplitude de conception qu'il donna à la musique destinée à ce modeste instrument, si frêle, presque insignifiant, mais dont l'âme sonore est si admirablement expressive. »

Se dépensant durant toute sa vie en une insolite tension spirituelle et physique pour réaliser sa mission d'artiste, ses jours en furent abrégés. Il mourut prématurément, à l'âge de cinquante-cinq ans, sans trouver les instants de sérénité propice au parachèvement de son œuvre. Ses principes didactiques, aujourd'hui épars, demeurent inédits. Il est à regretter qu'une main bienfaisante ne réunisse et ne publie pas ces trésors, pour la gloire de la guitare et de son apôtre.

Quoique une grande partie de l'œuvre de Tarrega demeure encore inédite, les maisons Antich y Tena de Valence, Vidal, Llimona y Boceta de Barcelone, Alfonso Mier, Orfeo Tracio de Madrid, et Romero y Fernandez de Buenos-Aires, ont publié, en des collections diverses, des préludes, études, gavottes, sérénades, menuets, danses, aubades, trémolos, valses, mazurkas, caprices et fantaisies sur des thèmes populaires, une série de transcriptions de Bach, Haendel, Haydn, Mozart, ainsi que des auteurs espagnols.

Ses jours finirent à Barcelone, le 15 décembre 1909.

Cinq ans après, Castellon, la ville aux luminosités méditerranéennes, réclama ses restes. Un monument y fut érigé à la gloire du grand artiste qui, jadis enfant indigent, ensorcelait par ses accords vibrant dans l'arome des orangers un public enthousiaste.

L'aveugle andalou Antonio-Gimenez Manjon, technicien très habile, contemporain de Tarrega, fut applaudi tant en Europe qu'en Amérique du Sud, où il passa la moitié de sa vie, contribuant avec Juan Alais et Garcia Tolsa à la diffusion de la guitare dans le nouveau continent.

LA GUITARE ACTUELLE

Avec Tarrega disparaît le meilleur interprète de la guitare de tous les temps. Mais son enseignement n'a pas été perdu, car il a généreusement fructifié pendant les premiers lustres de ce XXe siècle, si prodigues en vulgarisations artistiques. L'abus du piano et des instruments à archet, ainsi que la redite de certaines sonorités, provoquèrent une lassitude qui devint profitable à l'expansion de la guitare.

D'autre part, un renouveau d'intérêt vers la musique et les instruments anciens, l'inclination du peuple vers la poésie musicale et l'existence de guitaristes de grand mérite ont définitivement relevé le prestige de la guitare.

Miguel Llobet, artiste complet, d'universelle renommée, parcourt constamment l'Europe et les Amériques. Acclamé par tous les publics et prisé par les plus prestigieux compositeurs, il est le plus puissamment et le plus diversement doué de tous ses contemporains.

Quoique jeune encore, il fut de loin le premier à révéler les orientations modernes de la guitare. Llobet fut, en Espagne, moins un élève qu'un « disciple » du grand Tarrega. Fixé à Paris dès 1904 il se lia intimement avec Albeniz, Ravel et Debussy. La fréquentation de ces novateurs, ainsi que l'atmosphère d'art raffiné dans laquelle il vivait, eurent une emprise décisive sur son esprit. Son œuvre et son talent d'interprète ne tardèrent pas à en subir la plus bienfaisante influence. La technique instrumentale déjà prodigieuse de Miguel Llobet fut portée aux réalisations les plus conscientes. Il en arriva à tout subordonner à la musique.

Le premier parmi les maîtres contemporains, il imposa la guitare à l'admiration des auditeurs les plus réservés. La Société nationale, La Trompette, la Schola Cantorum et d'autres cercles et cénacles de Paris donnèrent droit de cité à l'instrument, jadis plébéien, mais du coup anobli.

Parmi ses œuvres, figurent d'exquises harmonisations de mélodies populaires ; *El Mestre* en est la plus remarquable. Ce morceau marque un point de départ vers de nouvelles orientations, renfermant le germe d'ultérieures polychromies instrumentales. Grâce à Llobet, la guitare révèle un nouveau verbe esthétique : elle s'éveille à la couleur et à la polyphonie.

Manuel de Falla, attiré par ces nouvelles ressources, écrivit l'*Hommage à Debussy*[1] ; le chef-d'œuvre d'un tel maître est aussi un hommage à la guitare. La bonne semence fructifie : une pléiade d'auteurs modernes écrivent à l'heure actuelle pour la guitare, mais c'est grâce à Miguel Llobet que l'on ose lui demander tout ce qu'elle peut donner.

Entre autres, nous citerons le tout moderne compositeur uruguayen Alfonso Broqua, dont les œuvres nombreuses nous semblent apporter une nouvelle contribution à l'écriture pour guitare. Cet auteur est un des premiers Américains Latins pour qui cet instrument soit devenu un puissant moyen d'expression de la race.

Identifié à la guitare moderne et aux nouvelles musiques du Sud-Amérique, Broqua met en relief toutes les ressources sonores de l'instrument. Son esthétique, très personnelle, puise à la source populaire et s'exprime en de vigoureuses touches, sans jamais perdre de vue la musique ; elle sait demander à l'instrument de ces polychromies latentes, si rarement révélées, par crainte des difficultés instrumentales.

Cet auteur écrit plus pour la guitare que pour les guitaristes.

Daniel Fortea perpétue la tradition de Tarrega. Exécutant de premier ordre, il jouit du meilleur prestige parmi les musiciens. Sa production abondante et diverse est réalisée, telle l'œuvre de son maître, en vue de l'exclusive spécialité de l'instrument.

Quoique donnant de nombreux concerts, il dirige spécialement son activité vers la production et l'enseignement.

André Segovia est un des artistes les plus admirés

1. Le signataire de cet article eut l'honneur d'être le premier à Paris à jouer l'*Hommage à Debussy* pour guitare, Salle du Conservatoire, le 2 décembre 1922.

de nos jours. Virtuose aux dons exquis, il connut, très jeune encore, un succès universel. Son art expressif et remarquablement chantant, aux timbres délicats, possède un étrange pouvoir de fascination sur l'âme du public. Les interprétations de ce virtuose extraordinaire portent toujours en elles le germe du rêve musical. La guitare doit à sa propagande zélée et infatigable une des meilleurs raisons de son prestige actuel.

Ainsi que LLOBET, il possède un ascendant décisif sur les meilleurs compositeurs modernes, récemment acquis à la cause de la guitare. Ses compatriotes TURINA, CHAVARRI, Moreno TORROBA, SALAZAR, ARREGUI et l'Hispano-Argentin Carlos PEDRELL lui ont dédié des œuvres. A cet appoint hispanique s'ajoutent des essais, souvent réussis, de musique dans le caractère espagnol, des Français ROUSSEL, SAMAZEUILH, COLLET, etc. D'autres œuvres de caractère non régional sont dues à PONCE, MIGOT, PETIT, TANSMANN et autres.

Regino SAINZ DE LA MAZA, le plus jeune des guitaristes espagnols, doué d'éminentes qualités, parcourt triomphalement les principales capitales de l'Europe et de l'Amérique, continuant de façon intensive la propagande inaugurée par ses prédécesseurs.

Sa naissante personnalité, agrémentée de dons inventifs, laisse présumer, en plus de l'interprète, un auteur de brillant avenir. L'école espagnole de guitare moderne lui doit déjà plusieurs essais d'un haut intérêt

Pour clore la série des artistes espagnols, nous mentionnerons Josefina ROBLEDO, célèbre en Espagne et en Sud-Amérique, Mathilde CUERVAS à Paris, Pepita ROCA, Quintin EZQUERRE, Alfredo ROMEA, critique musical à Barcelone, NOGUÈS y PON (critique et professeur à l'Ecole Municipale de Musique de Barcelone), José CIRERA, S. GARCIA FORTEA, etc.

On compte en France un certain nombre de guitaristes distingués : Lucien GÉLAS, David DEL CASTILLO, Madeleine COTTIN, Mlle DORÉ, ZURFLUH, Marcelle MÜLLER, etc. Alfred COTTIN, décédé en 1923, est auteur d'œuvres assez répandues, et fut un des plus zélés propagateurs de la guitare dans ce pays.

En Italie, mentionnons Maria-Rita BRONDI, auteur d'un volume récemment édité, *Il Liuto e la Chitarra*, et le célèbre MOZZANI, qui est le plus estimé par ses compatriotes.

En Allemagne, Heinrich ALBERT, F. BUEK, TEMPEL, Hans BISHOP, MUNCHEN, Georg MEIER de Hambourg, Schwarz REIFLINGEN, G. TUHOLSKI à Berlin, Margarethe MULLER à Dresde, et d'autres.

En Autriche, Jacob ORTNER, professeur au Conservatoire de Vienne; Joseph ZUTH, Victor KOLON et l'admirable virtuose Louise WALKER.

En Hollande, Pierre VAN ES.

En Argentine, au Chili, en Uruguay et autres républiques sud-américaines, Domingo PRAT[1], Antonio SINOPOLI, Adolfo LUNA, H. LELOUP, J. SAGRERAS et autres, parmi lesquels se détache nettement la forte personnalité de Mlle Maria-Luisa AÑIDO, laquelle est en train de conquérir la plus juste célébrité, pour la plus grande gloire de l'art musical de son pays.

Parmi les instruments d'origine ancienne, la guitare est le plus typique, le plus complet, celui qui ne fut pas surpassé. Ses racines populaires l'acheminent vers les expressions les plus musicales, loin de l'en écarter. Toutes les musiques lui sont accessibles, des plus simples aux plus complexes, des plus ingénues aux plus savantes.

Les Conservatoires de Barcelone et Valence ont l'exclusif privilège en Espagne d'enseigner officiellement cet instrument. Ils perpétuent les traditions des anciens maîtres. Les principales régions d'Espagne continuent de garder à la guitare son aspect populaire.

Des influences arabes, en s'insinuant en Andalousie, produisirent l'art dit *flamenco*, dérivation du *cante jondo*, dont l'influence fut si bienfaisante à la musique espagnole moderne[2]. On doit à cette musique populaire une série d'interprètes de mérite, qui, souvent, furent de modestes illettrés, mais fortement intuitifs et admirablement doués. N'ayant pour règle qu'un sentiment musical inné, ils transmirent de génération en génération les couleurs, rythmes et cadences dont s'enrichit le folklore andalou.

Le classique parmi les *flamencos* fut le maître PATINO (élève du célèbre PAQUIRRI[3]). On doit à PATINO des *falsetas* du style le plus pur. D'autres suivirent : EL MELLIZO, auteur de la *Malagueña flamenca* (1850), PACO EL DE JEREZ et le plus célèbre de la pléiade, PACO EL DE LUCENA. Ensuite, el NIÑO DEL CARMEN, Francisco CORTÈS, Angel BAEZA, Manuel ALVAREZ (Niño de Moron), etc. De nos jours, on compte Pepe EL ECIJANO, HABICHUELAS, José CABEZA, Javier MOLINA, le prodigieux MANOLETE dit : « Niño de Huelva », et Ramon MONTOYA, Miguel BORRULL, Amalio CUENCA, José CIRERA, le peintre gitane Fabian DE CASTRO, Roman GARCIA, son élève Hernando VINES, peintre aussi, etc.

L'Amérique latine acquit des Espagnols le culte de la guitare La guitare y devint la compagne et la confidente du *gaucho* solitaire, des mornes « pampas » aux « punas » escarpées des régions andines.

Le folklore sud-américain, révélé avec un art exquis au public d'Europe par l'Argentine Mme Ana S. DE CABRERA, relève à peine des primitives influences espagnoles. Cette musique provient d'un folklore foncièrement indigène, où les modalités indiennes s'amalgament à un art populaire plus récent, formé par le travail de plusieurs siècles. Le chant et la guitare en sont les principaux soutiens. Il est à présumer que l'Amérique latine réservera la surprise d'une future école qui, dérivant de la guitare espagnole, sera complètement autochtone. L'avenir est des plus brillants et laisse discerner d'immenses perspectives.

Notre guitare actuelle revêt, ainsi que celle du moyen âge, un double aspect : l'aspect populaire, sans fard, et un autre affiné et savant dérivant de la guitare latine.

Les hommes célèbres et la guitare.

Le Piémontais RIZZIO devint, en Ecosse, le dépositaire des secrets de Marie Stuart et l'âme du Conseil, grâce à son habileté à jouer de la guitare. Durant quatre années, il fut le véritable roi de ce peuple; victime d'une conspiration, il fut assassiné dans la chambre de Marie Stuart, et mourut dans les bras de cette reine (Alfonso Torres del Castillo, *Histoire des persécutions politiques et religieuses*, t. IV, p. 324 et 325).

1. Domingo PRAT, élève de Miguel LLOBET, et Josefina ROBLEDO, élève de TARREGA, furent les premiers à répandre en Amérique du Sud l'école moderne espagnole.

2. Voir *La Musique espagnole* par Edgar NEVILLE dans la revue *L'Esprit Nouveau*, n° 18, Editions de l'*Esprit Nouveau*, 3, rue du Cherche-Midi, Paris.

3. PAQUIRRI fut le premier *tocaor* qui accompagna sur la guitare les *Seguiriyas*, *Serranas*, *Soleares*, *Polo y la Cana*, les seuls airs du *Cante jondo* admettant l'intervention de la guitare.

Louis XIV fut aussi un grand amateur et protecteur de la guitare. Bonnet dit dans son *Histoire de la Musique* (1715) : « La guitare était son instrument favori, et en dix-huit mois, il avait, dit-on, égalé un maître que le cardinal avait fait venir d'Italie (probablement Francisco Corbetta). » On lit dans les *Mémoires* de Mme de Motteville : « Il adorait la musique et faisait des concerts de guitare quasi tous les jours. » (Collection Petitot, vol. XXIX, p. 408.) *L'Estat général des officiers du roi*, 29 avril 1651, prouve que Louis XIV avait un maître de guitare (maistre pour enseigner le roi à jouer de la guitare : Bernard Jourdan, sieur de la Salle).

Mlle de Nantes, fille de Louis XIV, joua aussi de la guitare. (Voir Constant Pierre, page 67.)

Maurice de Raoulx fut professeur de guitare de la duchesse de Berry et auteur d'un grand *Duo* concertant pour deux guitares, édité par Louis Bresler.

Le comte de Lowendhal, la marquise de Marbeuf, le prince de Conti, lord Kerby, la marquise de Lassalle et autres personnalités laissèrent aux mains des révolutionnaires leurs guitares avec d'autres objets d'art.

Pour certains grands musiciens, la guitare fut comme un petit bréviaire leur permettant de puiser les premiers éléments d'une idée orchestrale.

Monteverdi, dans l'orchestration de son opéra *Orfeo*, chanté devant la cour de Mantoue (1607), ajoutait deux guitares à son orchestre.

D'après Lecerf de la Viéville, Lully aurait appris d'un vieux cordelier, à toucher de la guitare, en même temps que les premiers principes de la musique.

Weber et Schubert écrivirent aussi des mélodies qu'ils accompagnaient eux-mêmes sur la guitare. Ce dernier composa, dans sa jeunesse, un quatuor pour instruments à archet et guitare.

Diabelli (Antonio) (1781-1858), pianiste connu surtout par son œuvre didactique, fut professeur de guitare à Vienne pendant plusieurs années.

Beethoven aimait entendre les deux sœurs Malfatti interprétant diverses musiques et la sienne propre sur la guitare et le cymbalum.

La célèbre sérénade du *Barbier* de Rossini s'accompagne en principe sur la guitare, qu'emploient aussi Grétry dans *L'Amant jaloux*, Auber dans *La Neige*, Weber dans *Oberon*, Spohr dans *Zémire et Azor*.

On raconte que Paganini électrisait ses auditeurs autant avec sa guitare qu'avec son violon. Parmi ses nombreuses compositions pour guitare seule, on remarque deux sonates (op. 2 et 3, édition Ricordi, Milan, et Richault, Paris), une collection abondante de menuets et fantaisies, puis trois « grands » quatuors pour violon, alto, violoncelle et guitare, des variations de bravoure sur un thème original pour violon et guitare et neuf quatuors pour violon, alto, violoncelle et guitare (Ricordi, 1865).

Berlioz fut toute sa vie passionné pour la guitare. Dans son *Berlioz intime*, Edmond Hippeau dit : « Il emporte sa guitare et l'*Enéide*, et improvise sur ces vers, enfouis dans sa mémoire depuis son enfance, une étrange mélopée sur une harmonie plus étrange encore. Sous l'influence combinée des souvenirs de la poésie et de la musique, il atteint le plus incroyable degré d'exaltation. » Berlioz avait appris la guitare avec un musicien de la côte Saint-André, Dorant[1].

Dans la correspondance inédite de Berlioz, figure un fragment de lettre adressée à Ferdinand Hiller, datée de Rome (17 décembre 1831), où on lit : « Je vais retourner dans le mien (ermitage) à Subiaco; rien ne me plaît tant que cette vie vagabonde dans les bois et les rochers, avec ces paysans pleins de bonhomie, dormant le jour au bord du torrent, et le soir dansant la saltarelle avec les hommes et les femmes habitués de notre cabaret. Je fais leur bonheur par ma guitare; ils ne dansaient avant moi qu'au son du tambour de basque; ils sont ravis de ce mélodieux instrument. »

Dans son *Traité d'instrumentation*, Berlioz s'occupe longuement de la guitare; à son avis, elle n'est pas destinée aux ensembles, puisque, au contraire des autres instruments, elle perd l'effet exquis de sa sonorité. Il considère au surplus qu'il est impossible d'écrire pour la guitare sans savoir en jouer.

Paraphrasant Berlioz, lorsqu'il appelait la guitare « un petit orchestre », Wagner affirmait que l'orchestre était « une grande guitare ».

Charles Malherbe raconte que Gounod essaya sur la guitare l'esquisse de *Mireille*[2].

Massenet disait : « C'est l'instrument le plus complet; » pour Debussy, c'est « un clavecin expressif ».

Marie Malibran, Adélaïde Ristori, le ténor Tamberlik, le fameux agitateur italien Mazzini lui-même, eurent la passion de la guitare.

Glinka, pendant son séjour à Grenade, recueillit des « toques » du Murciano, les sonorités et les procédés qui influèrent sur l'orchestration moderne.

Verdi employa la guitare dans *Falstaff*, Donizetti dans *Don Pasquale*, Scarlatti dans son ballet *Les Joyeuses Commères de Windsor*.

Entre autres, Boccherini écrivit un quintette pour violon, alto, violoncelle et guitare (op. 46, chez Pleyel, 1780).

Manuel de Falla emploie la guitare dans *La Vie Brève*, Breton dans *La Dolores*. Raoul Laparra dans *La Habanera*, Schœnberg dans un de ses quatuors, et d'autres musiciens modernes dans quelques-unes de leurs œuvres.

Le « bardo » Iparraguirre composa l'hymne basque *Guernikako Arbola* sur sa guitare.

Dans tous les temps, les poètes, les écrivains et presque tous les peintres aimèrent la guitare. On dit que Cervantes jouait de la vihuela et connaissait parfaitement la musique. (Voir Soriano Fuertes, *Historia de la musica española*, cap. xv, p. 171 et 172.)

Schopenhauer s'assimila toutes les sciences : minéralogie, botanique, météorologie, physiologie, ethnologie, etc., hormis la guitare, et dut, après bien des années de stériles efforts, suspendre à un clou de sa chambre l'instrument rebelle.

Le poète saxon Shelley écrivit un poème dédié à la guitare. Eugenio d'Ors, connu sous le pseudonyme de *Xénius*, disait dans un de ses *Glossaires* : « Le chant de la harpe est une élégie; le chant du piano est un discours; le chant de la guitare est un chant. »

Laparra dit : « On pourrait appeler les six cordes de la guitare six âmes différentes dans un corps harmonieux, tant est grande leur indépendance d'expression. »

1. Hippeau, *loco cit.*, p. 189. Voir aussi : Adolphe Boschot, *La Jeunesse d'un romantique* (1906), pp. 66 et suiv. (N. D. L. D.)

2. Voir aussi : S. G. Prod'homme et A. Dandelot, *Gounod* (1911), p. 41. (N. D. L. D.)

Copyright by Librairie Delagrave, 1927.

Ruben Dario définissait lyriquement la guitare :

Urna amorosa de voz femenina,
Caja de musica de dolor y placer,
Tiene el acento de un alma divina,
Talle y caderas como una mujer[1].

Les facteurs.

Parmi les facteurs de guitare de tous les temps, la place d'honneur revient à Antonio de Torres. Ses instruments, non encore catalogués, n'ont pas tous les mêmes qualités; ils furent construits à deux époques distinctes : ceux de la première époque, à Séville, datent de 1850 à 1869; ceux de la seconde furent construits à Alméria, où Torres était né, et datent de 1880 et au delà.

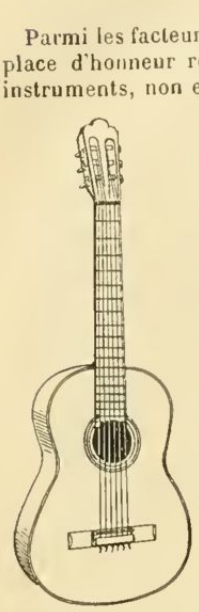


Fig. 1055. Guitare Torres (2e époque).

Elève du célèbre luthier J. Pernas, il introduisit dans la construction des innovations qui furent conservées par la suite. Il modifia les dimensions de la guitare, obtenant ainsi un plus joli timbre et une sonorité plus ample. Torres sut concilier la solidité avec la beauté des lignes, la délicatesse et la sobriété dans l'ornementation. Il inventa un tube de résonance qui, placé à l'intérieur de la caisse, autour de la rosace, renforçait la sonorité des cordes graves. Néanmoins, il n'employa pas ce procédé d'une façon générale.

On raconte de Torres cette anecdote curieuse. Il discutait avec plusieurs constructeurs des causes qui agissaient sur la sonorité de la guitare. A l'appui de ses théories, Torres promit de construire une guitare en carton, sauf la table d'harmonie qui serait en sapin. Il tint parole, à la grande admiration de ses collègues. Cette guitare, qui appartint d'abord à Tarrega, figure aujourd'hui dans la belle collection du guitariste Miguel Llobet.

Les instruments de Torres sont ceux qui ont obtenu, après la mort de l'artiste, les prix les plus fabuleux, surtout ceux de la première époque, tenus pour les meilleurs.

Les prédécesseurs de Torres furent les facteurs Pagès, père et fils, José Benedict, Cadix, Récio, Muñoa, de vers la fin du XVIIIe siècle et le début du XIXe siècle, et plus tard, Altimira, de Barcelone, en 1850.

Ont continué Torres dans la maîtrise de la facture, Vicente Arias, de Ciudad Real, et Manuel Ramirez, de Madrid; ce dernier a eu pour élèves les luthiers les plus réputés d'aujourd'hui, Santos Hernandez et Domingo Esteso, de Madrid, et Enrique Garcia, décédé en 1923 à Barcelone, dont le brillant successeur est Francisco Simplicio.

Parmi les luthiers espagnols modernes, citons Ribot y Alcaniz, Sanfeliu, Flix, Marchuet et Serratosa, de Barcelone; Soto, de Séville; Zubia, de Logroño; Luis Soria, de Gijon; Llorente, Pau, Pascual Roch, Ibanez, Ponce, de Valencia; José Ramirez, Rojas et Gonzalez, de Madrid.

1. Urne amoureuse à la voix féminine,
Boîte à musique de douleur et de plaisir,
Elle a l'accent d'une âme divine,
Taille et hanches comme une femme.

Au début du XIXe siècle, on appréciait beaucoup les guitares de François Lacôte, de Paris, instruments admirables d'élégance et de solidité, construits et perfectionnés sur les avis de Carulli, Carcassi et Sors, admirateurs et amis du célèbre luthier. On appréciait aussi les instruments de Panormo[2].

Parmi les luthiers italiens du siècle passé, se distinguèrent G. Guadagnini, Melegari, Tadolini, Rovetta, Volpe; Manzini, Silvestri, Manni, Malagoli, Reggiani, Giacopo Rivolta, etc.; parmi les modernes, Mozzani est le plus célèbre.

Antonio Stradivarius (1644-1737) construisit, à ses débuts, deux guitares dont l'une figure au Musée du Conservatoire de Paris.

Actuellement, tandis que J. Gomez Ramirez construit à Paris selon les traditions de la facture espagnole, L. Gelas, inventeur d'un nouveau système basé sur des théories acoustiques différentes, a récemment créé un type d'instrument à deux tables harmoniques : l'une oblique et inférieure, sur laquelle est monté le chevalet, l'autre parallèle aux cordes à travers la rosace et qui se termine à mi-chemin entre celle-ci et celui-là. Bien que ce procédé ait donné d'appréciables résultats quant à l'intensité sonore et soit excellent pour les grands ensembles, on peut douter qu'il possède le charme des instruments construits dans la forme classique.

Certains vieux instruments de notre civilisation, tels le violon et la guitare, atteignent un degré de perfection qu'il est oiseux de vouloir dépasser au risque d'en altérer le charme immanent. Ils sont comme des dogmes chers à l'âme collective, inaccessibles à l'évolution. En modifier la construction, c'est altérer leur essence, toucher à leur âme. Ceci n'empêche que l'on construise d'autres instruments similaires sur des données physiques modernes, et susceptibles de plus amples sonorités; mais ce sont d'autres instruments.

Les transcriptions.

La haute autorité du critique Emile Vuillermoz nous confirme dans une opinion personnelle lorsqu'il accepte, en principe, que les œuvres conçues pour des instruments déterminés soient détournées de leur but primitif, pourvu que les transcriptions se réalisent avec un haut discernement.

L'essor indéniable pris par la guitare en ces derniers temps serait moindre sans l'aide des transcriptions (souvent si systématiquement combattues) qui contribuèrent à enrichir sa littérature. Le génie transcripteur d'un Tarrega et de plusieurs de ses émules a imposé la guitare à tous les instrumentistes et aux musiciens.

Il est aisé de montrer qu'elle améliore certaines musiques qui ne lui étaient pas destinées; les transcriptions de certaines œuvres pour piano d'Albéniz et Granados en font preuve. Jamais la couleur immanente dans l'âme musicale espagnole ne fut mieux révélée que par la guitare.

Douée d'une étrange faculté de mimétisme, la guitare sait aussi s'adapter au sens archaïque des instruments anciens; elle chante dans toutes les langues : d'abord, dans le vieil idiome des vihuelistes,

2. Dans l'inventaire d'objets abandonnés par la noblesse française à l'époque révolutionnaire figuraient plusieurs guitares construites par Salomon, Pierre Louvet, Saunier, Guillaume, Peron, Fleury, Couyen, Rémy, Alexandre Vogeant le jeune (1673) et autres (M.-Rita Bronzi, *Il Liuto e la Chitarra*, Torino, 1926).

ancêtres des guitaristes, puis, dans HAENDEL, BACH et MOZART, elle s'humanise au point de faire oublier qu'elle traduit des pensées qui ne lui étaient pas destinées. Mieux que tout autre instrument, elle s'adapte sans effort au classicisme, au romantisme, au modernisme, embellissant tous les genres.

On ne doit pas craindre d'accepter les transcriptions lorsqu'elles sont réussies. Cela est aisé à obtenir si le transcripteur possède une haute conscience de sa mission, tous les moyens techniques nécessaires, et l'intuition de discerner quelles sont les œuvres n'ayant rien à perdre à la transcription, mais plutôt à y gagner.

Considérations générales.

La guitare, étant l'âme de la musique espagnole, a donc contribué à la floraison des œuvres aujourd'hui les plus répandues. Ses cadences typiques, ainsi que ses systèmes d'harmonie, ne proviennent pas toujours d'une raison purement esthétique, mais d'une raison plutôt physiologique : ce sont les doigts intuitifs des *tocaores* (joueurs populaires) qui en sont souvent la cause.

L'esprit de la guitare se trouve naturellement chez tous les auteurs espagnols de toutes les époques; dès le XVIe siècle, on le voit agir sous l'influence des vihuelistes MILAN, FUENLLANA, CABEZON, etc.; au XVIIe, les guitaristes SANZ, RIBAYAZ, au XVIIIe, les compositeurs ESTÉVE, le Père SOLER, MATEO ALBENIZ, etc. s'en inspirent.

Les vihuelistes et guitaristes des XVIe et XVIIe siècles portèrent à l'étranger le germe des influences espagnoles. La France, l'Angleterre et l'Italie en profitèrent d'abord; l'irradiation devint ensuite plus universelle. Les formes des danses anciennes espagnoles, sarabandes, passacailles, pavanes, folies, gaillardes et autres sont empruntées au peuple par la guitare, qui les passe aux ultérieures musiques instrumentales. Les musiciens de tous les pays en profitent : la pléiade des BACH en Allemagne, SCARLATTI en Italie, les clavecinistes français et anglais, les classiques, les romantiques, puis les modernes. Entre autres, nous citerons GLINKA, RIMSKY KORSAKOFF, CÉSAR CUI en Russie, BOCCHERINI et le moderne ZANDONAÏ en Italie, puis le groupe des illustres Français BIZET, LALO, CHABRIER, SAINT-SAËNS, DEBUSSY, RAVEL, et, naturellement, en Espagne, les créateurs ou continuateurs de la typique *zarzuela española*, BARBIERI, BRETON, CHAPI, VIVES, enfin, parmi les maîtres contemporains, ALBENIZ, GRANADOS, FALLA, TURINA, etc.; tous rendent hommage aux rythmes espagnols, souvent fils de la guitare.

Cet instrument plus que latin, méditerranéen, exprime mieux qu'aucun autre le sens de l'*intimisme* musical, en opposition avec le jazz tonitruant. La guitare éveille et accentue chez l'auditeur le goût de la qualité sonore. Mais pour bien percevoir ses sonorités, il est indispensable d'écouter à distance, — ce qui peut paraître étrange à l'égard d'un instrument confidentiel par excellence; — l'éloignement permet aux ondes de s'amplifier, de s'épurer et de se fusionner.

Peut-être, la guitare n'est-elle pas toujours traitée dans toute son ampleur par certains compositeurs modernes. On la considère un peu trop comme un instrument exclusivement chantant, féminin et frêle, inapte à un rôle plus vaste, aux polychromies et aux élans audacieux. Nous croyons que la guitare (même dans son accord actuel susceptible d'ultérieures modifications), s'adapte aux genres d'expression les plus opposés. C'est affaire d'entente entre compositeurs et interprètes.

On la croit souvent incapable d'évoquer des musiques autres que celles d'Espagne... (De l'avis de certains puristes de nos jours, elle ne serait qu'un instrument arabisé du sud de l'Espagne, voué à l'art *flamenco*, et même elle ne devrait jamais quitter ce rôle.) C'est ignorer ses facultés universelles et son pouvoir d'adaptation à tous les genres.

Les compositeurs modernes dont la nationalité n'est pas espagnole ne veulent presque jamais écrire pour la guitare sans se croire obligés de faire de la musique espagnole. Etrange pouvoir d'hypnose qui crée des œuvres souvent d'une grande valeur, mais forcément déracinées, d'un hispanisme qui ne peut être qu'extérieur.

Cela porte souvent à regretter que les compositeurs sous-estiment les moyens expressifs de la guitare... Que ne donnerait l'esprit de la musique française dûment adapté à cet intrument!

La guitare, de tous temps animatrice de l'esthétique, a supérieurement enrichi la musique moderne. C'est maintenant à la musique moderne d'enrichir davantage l'écriture de la guitare.

EXPOSÉ DE LA TECHNIQUE DE L'INSTRUMENT

La technique doit s'apprendre directement sur l'instrument, et les dissertations pédagogiques nous semblent la plupart du temps oiseuses. Nous croyons cependant devoir compléter ce travail sur la guitare en exposant quelques-uns des procédés techniques qui aident à sa compréhension.

Pour plus de concision dans l'exposé, nous avons dû omettre les exercices pratiques, mais nous nous proposons de faire un jour un travail plus étendu sur ce sujet.

Nomenclature des parties qui composent l'instrument.

La guitare usuelle se compose essentiellement d'une caisse de résonance, d'un manche et de six cordes.

La caisse de résonance est formée par deux surfaces planes et parallèles qui constituent le dessus et le dos. Les courbes formées par les contours de cette caisse offrent symétriquement deux convexités extérieures, l'une plus grande que l'autre, unies chacune par une courbe concave qui détermine les deux parties supérieure et inférieure de la caisse.

La surface supérieure, invariablement en sapin, s'appelle table d'harmonie, et constitue la partie la plus importante pour la sonorité de l'instrument. Au centre, vers la partie supérieure, se trouve une perforation circulaire de 8 centimètres et demi de diamètre environ, ayant pour but de prolonger les sons; on l'appelle *rosette* ou *rosace*. Les luthiers ont toujours donné libre cours à leur habileté et à leur fantaisie en incrustant autour d'elle des mosaïques de bois, de nacre ou d'autres matières ornementales.

Au centre de la partie inférieure de la table d'harmonie, se trouve une pièce de bois rectangulaire de 19 à 20 centimètres de long sur 3 de large. On l'appelle *chevalet*. Ce chevalet est plus épais au centre sur une longueur de 84 millimètres; cette partie surélevée est divisée en deux autres (anté-

rieure et postérieure) par une rainure longitudinale. La partie antérieure supporte une petite pièce rectangulaire d'ivoire ou d'os appelée *sillet*. Ce sillet a pour objet : 1° de soulever les cordes au-dessus de la table d'harmonie; 2° de fixer une des extrémités de vibration des cordes, et 3° de transmettre les vibrations à la caisse de résonance par le contact avec la table d'harmonie.

La partie postérieure du chevalet contient six trous transversaux par lesquels l'extrémité inférieure de chaque corde s'attache solidement au chevalet.

Ce système de chevalet, inventé par Aguado[1], se substitua aux anciens systèmes, moins pratiques.

Le *fond* de la caisse de résonance est généralement en palissandre, parfois en érable ou en cyprès; il a les mêmes dimensions et contours que la table d'harmonie. Ces deux surfaces sont reliées entre elles dans leurs contours par deux bandes de bois assez minces de 9 à 10 centimètres de haut, nommées *éclisses*. L'ensemble de toutes ces pièces constitue la caisse de résonance.

Une pièce de bois de 32 centimètres et demi de long sur 5 à 6 de large, plate sur le dessus, convexe par-dessous, part du bord supérieur de la caisse, perpendiculairement au chevalet; c'est le manche (généralement en cèdre). Sa partie plate supporte une planchette de bois, plate aussi, appelée *diapason, clavier* ou *plaque des touches*, qui est en ébène ou en palissandre.

La *plaque des touches* est divisée par 19 filets transversaux en métal ou en argent, qui dépassent légèrement sa surface[2]. Les filets sont placés à des distances calculées de telle sorte qu'ils correspondent aux demi-tons de la gamme.

Les dix-neuf espaces entre les filets sont appelés *cases* ou *touches*.

Le diapason est limité à sa partie supérieure par un second sillet légèrement plus court que celui du chevalet. Il est sillonné par six rainures transversales sur lesquelles viennent s'appuyer les six cordes. Le sillet du diapason correspond au sillet du chevalet en ce que chacun d'eux fixe une des extrémités de vibration des cordes. La partie inférieure du diapason s'arrête à la rosace. Cette partie inférieure s'appuie donc sur la partie supérieure de la caisse; il en résulte que les douzes premières divisions, formant une gamme complète, sont sur le manche, et les sept autres sur la caisse de résonance.

En prolongation du manche et le terminant, se trouve une pièce en cèdre généralement recouverte de palissandre, qui s'élargit et s'incline vers le dos de l'instrument. On la nomme *tête* : elle contient six chevilles, trois de chaque côté.

Les chevilles ont un double but : assujettir les cordes fixées à leur extrémité sur le chevalet, et obtenir la tension nécessaire pour les accorder. Anciennement, elles étaient en bois; aujourd'hui on emploie un système mécanique à vis sans fin.

De nos jours, la guitare a six cordes simples[3]; les trois premières (*mi, si, sol*) sont en boyau, les trois autres (*ré, la, mi* grave) sont en soie recouverte de laiton; on les appelle *cordes filées*.

Les cordes.

Le meilleur instrument, muni de cordes médiocres, perd ses plus précieuses qualités sonores. Les cordes doivent être avant tout de bonne facture, de justesse parfaite et dûment calibrées au préalable.

L'industrie si délicate des cordes de guitare a dernièrement souffert les effets de la grande guerre, et rend difficile le choix des guitaristes quelque peu exigeants.

Les anciennes marques réputées ayant aujourd'hui disparu, nous connaissons parmi les meilleures marques actuelles, cordes en boyau, celles de Pirastro[4] : *Elite*[5], *Double diapason*[6], *El Maestro*[7], etc.

Pour les cordes filées, nous inclinons à recommander celles de M. Herm. Hauser, de Munich, et de M. Manuel Dura, de Valence.

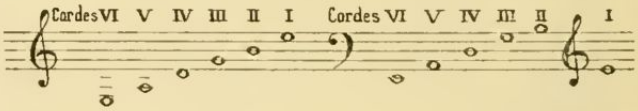
Nous croyons personnellement que le calibre des jeux de six cordes devrait être choisi en rapport avec la grosseur de chaque table d'harmonie, celle-ci étant variable.

Préférence aussi toute personnelle, entre deux cordes similaires, nous choisissons toujours celles dont la sonorité est la moins métallique.

Accord.

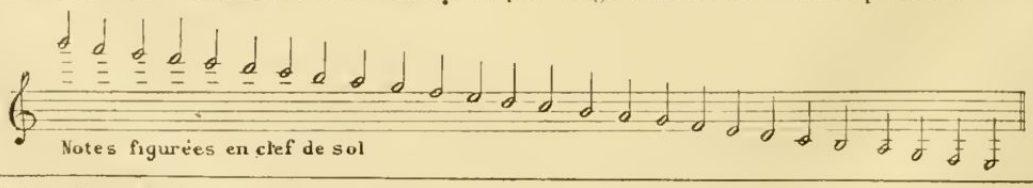
Les six cordes de la guitare actuelle s'appellent sixième, cinquième, quatrième, troisième, seconde et première ou *chanterelle* du grave à l'aigu.

L'écart entre la 6e et la 5e, la 5e et la 4e, la 4e et la 3e, la 2e et la 1re, correspond à un intervalle de quarte; entre la 3e et la 2e corde, il n'y a qu'une tierce majeure :



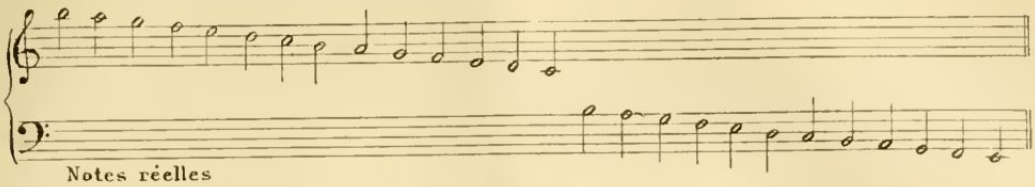
La tradition veut qu'on n'écrive pour la guitare qu'en clef de *sol*, alors que sa tessiture réelle demanderait aussi la clef de *fa*. Ceci faciliterait la tâche du compositeur, souvent gêné par trop de lignes supplémentaires.

Remarquons que la musique écrite en clef de *sol* pour la guitare sonne une octave plus bas :



1. Voir son *Nuevo Metodo para guitarra*, chap. VI, p. 5.
2. Anciennement, les cases ou touches étaient délimitées par des cordes de boyau enroulées autour du manche aux distances nécessaires pour établir les demi-tons. Ces cordes furent remplacées par des filets en métal ou en argent dont Ruiz de Ribayaz s'attribue l'invention.
3. D'après F. de Fossa, la guitare à cordes simples fut adoptée en France bien plus tôt qu'en Espagne. Cf. sa traduction de la *Méthode complète* d'Aguado, p. 31.
4. Gustav Pirazzi, *Offenbach*.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.* Maison Jombard, 37, rue de Rome, Paris; R. Parramon, Barcelone; Santos Hernandez, Madrid.
7. *Ibid.* Hug. Zurich.

Ceci serait évité par l'écriture avec deux clefs :



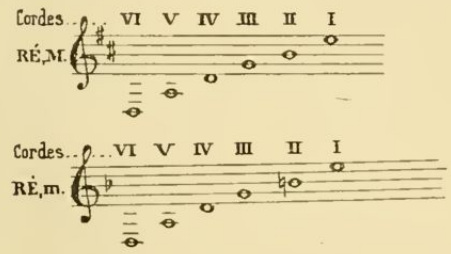
Le procédé le plus ancien pour accorder la guitare est de chercher sur la corde grave l'unisson de la corde aiguë voisine. Cet unisson se trouve sur la cinquième touche pour les cordes ayant entre elles un écart de quarte, et sur la quatrième touche pour celles n'ayant qu'un écart de tierce.

La 6e	corde sur la		Ve	touche	donne le son de	la 5e	à vide.
La 5e	—	—	Ve	—	—	4e	—
La 4e	—	—	Ve	—	—	3e	—
La 3e	—	—	IVe	—	—	2e	—
La 2e	—	—	Ve	—	—	1e	—

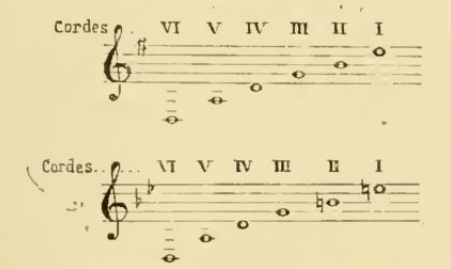
On peut aussi accorder par octaves.

La 5e corde à vide a pour octave la 3e sur la IIe touche.
La 5e corde sur la IIe touche a pour octave la 2e à vide.
La 5e corde à vide a pour octave la 2e sur la IIIe touche.
La 4e corde sur la IIe touche a pour octave la 1re à vide.
La 1re corde et la 6e à vide sont à la distance juste d'une octave double.

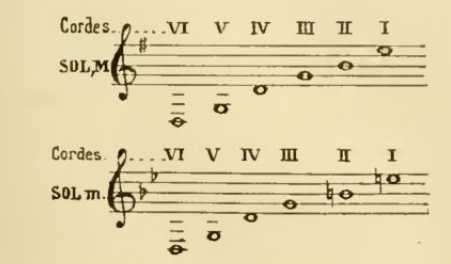
Il est loisible, parfois, de descendre la 6e corde d'un ton (le *mi* devient *ré*); ceci donne une tonique grave dans le ton de *ré* majeur et mineur. Ex. :



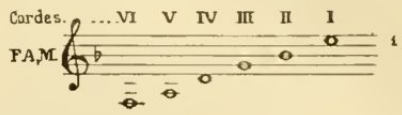
Et une dominante grave en *sol* majeur et mineur. Ex. :



Dans ce ton (majeur ou mineur), la cinquième et la sixième baissées d'un ton donnent la tonique et la dominante à vide, ce qui favorise les sonorités de l'exécution. Ex. :



Pour le ton de *fa*, la sixième peut, au contraire, monter d'un demi-ton. Ex. :



Le guitariste Andrés Segovia émet la thèse d'un éventuel changement d'accord qui doterait la guitare d'une disposition d'intervalles plus adaptée aux complexités de l'écriture moderne.

Tous les principes novateurs en pédagogie instrumentale méritent d'être sérieusement considérés. Mais nous persistons à croire, jusqu'à preuve du contraire, que le vieil accord traditionnel, basé sur des principes physiques et physiologiques, n'entrave pas l'adaptation de la guitare aux plus nouvelles modalités expressives.

Ce nouvel accord proposé, que nous ignorons, sera le bienvenu s'il doit contribuer à l'expansion de l'instrument.

Étendue et ressources de l'instrument.

L'étendue totale de la guitare est de trois octaves plus une quinte. Tout dessin mélodique compris dans ces limites y peut être réalisé.

Elle admet une écriture comportant un nombre de voix allant de une à six. On n'en emploie généralement que trois ou quatre.

La guitare montre une prédilection pour les tons basés sur les cordes à vide de son accord naturel (*mi, la, ré, sol, si*) majeurs ou mineurs. Si les fondamentales sont à vide, le son en est amplifié, et la liberté de la main gauche accrue. Toutes les tonalités sont possibles.

Les accords les plus étendus proviennent généralement d'une note donnée sur la corde à vide. Pour obtenir une tonalité en s'appuyant sur une touche, l'étendue maxima des voix doit être circonscrite entre cinq touches embrassant les six cordes, soit une étendue totale de deux octaves et une tierce majeure; il faut éviter de dépasser cette étendue, sauf dans le cas où la note grave peut être donnée par une corde à vide. La meilleure étendue est celle qui se circonscrit entre deux octaves; elle offre la plus grande liberté pour la formation de tous les intervalles et de tous les mouvements des voix.

Cette étendue permet les passages allant du diatonisme au plus subtil chromatisme, les polyphonies souvent complexes, voire des polytonies... On doit néanmoins penser qu'elle n'est pas indéfiniment extensible; l'exécutant ne dispose que de six cordes et de quatre doigts. La guitare est un instrument qui donne souvent plus qu'on n'en attend, mais auquel il ne faut pas demander plus qu'il ne peut donner.

1. Il faut un bécarre devant le *si*. (N. D. L. D.)

Position de la guitare.

Le guitariste doit s'asseoir, et appuyer le pied gauche sur un tabouret de 12 à 15 centimètres de haut. Pour le parfait repos du pied, la surface du tabouret penchera de quelques centimètres vers le talon. Les dames se servent généralement d'un tabouret plus élevé.

La cuisse gauche doit former avec le corps un angle légèrement aigu, tandis que la droite s'écarte pour faire place à la partie inférieure de l'instrument. Les dames ont l'habitude d'incliner davantage le genou droit et de le rapprocher de la jambe gauche, au lieu de l'écarter.

La guitare doit s'appuyer par sa courbure concave inférieure sur la cuisse gauche, le fond de la caisse tourné vers la poitrine. Le buste sera légèrement incliné en avant, pour permettre à la guitare de s'y appuyer. Les épaules tomberont naturellement, l'avant-bras droit s'appuiera sur l'arête de la table d'harmonie, au sommet de la courbe de la partie inférieure de la guitare, en sorte que la main tombe entre la rosace et le chevalet. L'avant-bras gauche se pliera pour permettre à la main d'atteindre le manche de la guitare au niveau des cordes.

Main droite.

Le poignet courbé, la main s'inclinera vers la rosace perpendiculairement aux cordes. Les doigts réunis et recourbés effleurent les cordes de leur extrémité. Aucune contraction inutile ne doit altérer la souplesse de la main. Dans l'attaque des cordes, la force des doigts doit être concentrée vers leur extrémité.

Le sens normal de l'impulsion de l'index, médius et annulaire, en agissant séparément, est perpendiculaire aux cordes et va vers l'intérieur de la caisse. La résistance de la corde ne doit pas obliger à ouvrir l'angle des articulations. La corde roulée sous le doigt, celui-ci vient s'appuyer légèrement sur la corde suivante.

Pour les accords, l'impulsion se donne de la même façon et dans la même direction. Néanmoins, au lieu de se reposer sur les cordes suivantes, les doigts se replient légèrement vers l'intérieur de la main.

Dans certains cas spéciaux, un même doigt peut glisser d'un seul mouvement sur plusieurs cordes.

Le pouce agit indépendamment des autres doigts. Il peut aussi toucher la corde de diverses façons. Il a pour mission spéciale de produire les notes graves; parfois, il peut alterner avec les autres doigts dans des passages mélodiques. Le plus souvent, dans l'attaque de la corde, le pouce se plie sur sa phalange extrême vers l'extérieur de la caisse. Pour donner les notes accentuées, il s'appuie sur la corde voisine sans plier sa phalange.

Dans d'autres cas, on peut toucher deux cordes et plus d'un seul trait. Alors, la direction du doigt est parallèle au plan des cordes.

Pour les accords où l'intervention du pouce est nécessaire, ce doigt rejoint l'index par sa dernière phalange après avoir produit la note.

Tous les doigts doivent s'habituer à toucher avec égalité toutes les parties de la corde.

Les doigts de la main droite s'indiquent, dans l'écriture pour guitare, par leurs lettres initiales : $p =$ pouce, $i =$ index, $m =$ médius, $a =$ annulaire.

Dans les notes consécutives, il faut éviter la répétition d'un même doigt : alterner l'index et le médius, le médius et l'annulaire.

Dans certains passages, le doigté dépend de la disposition des cordes, mais on ne doit jamais l'abandonner à l'improvisation.

Main gauche.

Le poignet courbé, la main gauche est en contact avec le manche par la partie charnue de la phalange extrême du pouce, ainsi que par la pointe des autres doigts lorsqu'ils touchent les cordes. La paume de la main doit donc être écartée du manche et parallèle à celui-ci, les doigts également distants du plan des cordes, ouverts et recourbés, de façon à embrasser quatre touches consécutives. En touchant les cordes, les doigts doivent se placer près du filet qui sépare la touche de sa voisine aiguë. L'index, le médius, l'annulaire, l'auriculaire s'indiquent respectivement par les numéros 1, 2, 3 et 4.

Le pouce, placé vers la moitié inférieure et postérieure du manche, doit contre-balancer la pression des autres doigts sur les cordes.

Les doigts de la main gauche agissent en deux sens : perpendiculaire et parallèle aux cordes. L'effort doit être porté par les doigts tout en évitant les contractions du bras ou de la main. Bien que la pression des doigts s'exerce sur les cordes les plus éloignées (5e ou 6e), la dernière phalange doit toujours marteler la corde. Quand ils agissent sur les cordes plus rapprochées (1re et 2e), le poignet reste toujours immobile, mais la courbe des doigts s'accentue.

Il faut habituer les doigts à s'exercer aisément à n'importe quelle hauteur du manche. Pour passer les doigts d'une partie du diapason à une autre partie rapprochée ou lointaine, la main doit agir avec souplesse. Le pouce accompagne tous les déplacements de la main. Lorsque les doigts s'exercent sur la région située au-dessus de la XIIe touche, le pouce se glisse vers la partie externe et inférieure du manche, d'où il oppose la résistance nécessaire à la pression des autres doigts.

La disposition des doigts pour appuyer sur les diverses notes d'un accord, s'appelle *position*. Celle-ci doit se former dans un mouvement simultané de tous les doigts qui la composent. En quittant chaque position, les doigts s'écarteront le moins possible des cordes. Tenir les doigts écartés et éloignés des cordes constitue un effort inutile, ainsi qu'une perte de temps.

La pression des doigts sur les cordes doit toujours durer autant que la note voulue. Cette prescription est aussi établie pour les notes simultanées en accords ou en arpèges.

Lorsque l'on passe d'une position à une autre sans arrêt prescrit du son, il convient d'éviter l'interruption de la sonorité. Cela s'obtient par une gradation subtile de l'effort, tout en maintenant les doigts sur les cordes le temps voulu.

Il faut veiller à ce que l'action de la main gauche et celle de la main droite soient indépendantes, mais simultanées.

Afin d'obtenir les sons les meilleurs, les plus intenses, les plus prolongés et clairs, il est indispensable de douer chaque main de son maximum de force, se réservant d'employer l'effort strictement nécessaire.

L'index de la main gauche a une fonction plus complexe et d'une utilité essentielle. Etendu et appuyé horizontalement sur les cordes, parallèlement aux touches, il agit comme un *sillet* artificiel et mobile, qui réduirait l'étendue du manche. Pour cela, il est nécessaire de développer, par des exercices répétés, la force de ce doigt, dont la résistance contribue grandement à la bonne exécution du guitariste. Ce procédé s'appelle *barré,* et s'indique par un B suivi des chiffres 1, 2, 3, 4, 5, etc., ou bien I, II, III, IV, V, etc., qui indiquent la touche sur laquelle il faut placer l'index.

Production du son.

Le timbre (qualité sonore) dépend non seulement du son de l'instrument, mais aussi du corps qui le produit et de la façon dont l'attaque est réalisée.

Une même corde, suivant qu'elle est attaquée près ou loin du chevalet, donne un timbre différent.

Deux procédés sont employés pour produire le son : l'un se pratique avec l'ongle, l'autre avec la chair : ces deux procédés donnent des sonorités distinctes et parallèles.

L'ongle provoque un timbre clair, brillant, parfois métallique, d'une inévitable dureté dans les accords forts. Ce procédé est, par contre, riche en gradations timbrées.

L'attaque sans ongle donne un son plus pur et humain : la qualité du timbre est mate, voilée, immatérielle; le volume de sonorité s'agrandit et devient plus mâle. Ce système de pulsation est aussi varié que l'autre, mais les effets en sont peut-être moins perceptibles, offrant, en outre, des effets de sonorité pour lesquels l'ongle deviendrait un embarras. La pulsation sans ongle donne la sonorité la plus pure et la plus sobre, celle qui convient le mieux au caractère musical de l'instrument.

Quelques guitaristes ont prétendu allier les deux procédés en attaquant d'abord avec la chair et glissant ensuite avec l'ongle, mais inutilement, puisque l'action de l'ongle ne peut être dissimulée. Il est à regretter, surtout pour l'expression de la musique moderne, que les deux procédés ne puissent être employés simultanément.

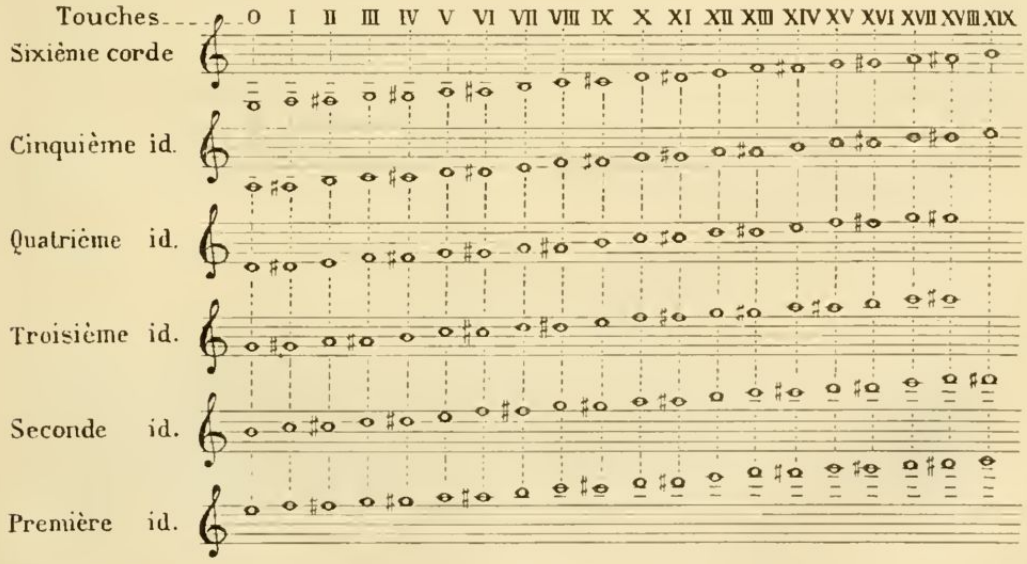
On suppose que l'origine de l'emploi de ces deux procédés remonte à l'époque où la guitare adopta les cordes simples (fin du XVIIIe siècle). AGUADO soutint la théorie de la pulsation par l'ongle, que SOR proscrivait; il a écrit : « Je n'ai jamais pu supporter un guitariste qui joue avec les ongles. » (*Traité de guitare* par Ferdinand SOR.) Il fit cependant une exception en faveur de son ami AGUADO, étant donné sa technique prodigieuse. Pensons que les bons guitaristes n'abondaient pas à cette époque, sans oublier qu'en tout temps tous les procédés sont bons, s'ils sont épurés par le travail.

CARCASSI, MEISSONNIER, préconisèrent le son sans l'emploi de l'ongle. TARREGA, qui, pendant vingt-cinq années, se servit de l'ongle sans grande conviction, en abandonna le procédé. (On a attribué ce changement à des causes d'impossibilité physiologique. C'est à tort : TARREGA avait déjà adopté ce procédé lorsque je fis sa connaissance, en 1901, cinq années avant sa première attaque d'hémiplégie.)

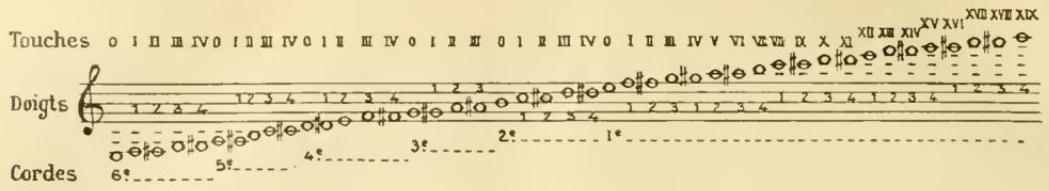
La pulsation « par l'ongle » offre à l'exécutant l'avantage d'exiger un moindre effort d'impulsion et moins de résistance de la main gauche. L'agilité y gagne, peut être au détriment de la sécurité et de l'unité.

Disposition des notes.

La touche correspond à un demi-ton dans l'étendue de chaque corde. La première et la sixième corde comportent 19 touches, les autres 18 :

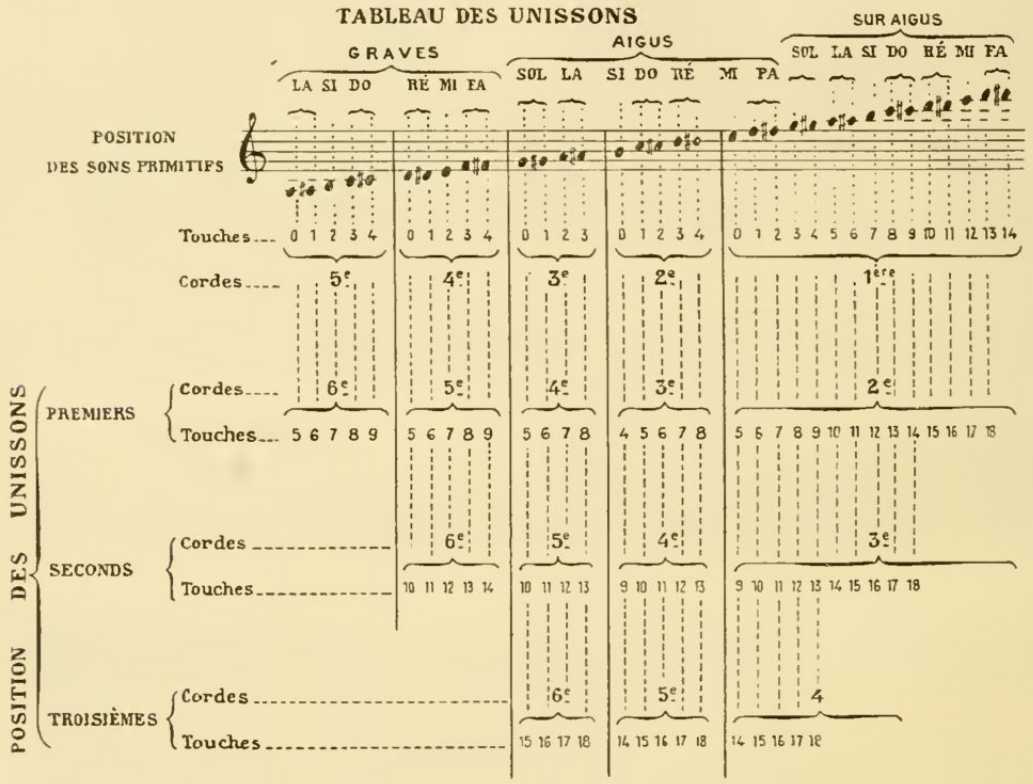


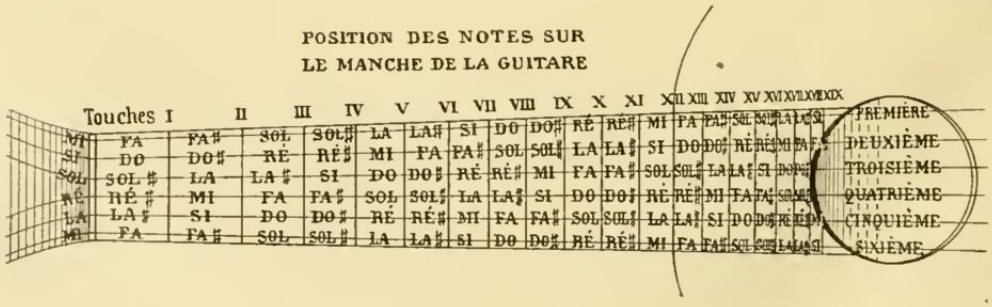
En se basant sur les unissons du tableau, l'échelle chromatique qui embrasse l'étendue de la guitare peut se réaliser par différentes distributions de cordes. En voici la réalisation générale :



Les cordes étant toutes accordées par intervalles de cinq demi-tons (5 touches), excepté la troisième (*sol*), qui n'est séparée de la deuxième corde (*si*) que par quatre touches, cette étendue plusieurs fois incluse dans le diapason permet d'obtenir une même note sur différentes cordes. La note propre d'une corde reproduite sur une autre corde s'appelle *équissonant* ou *équisson* (unisson).

Les cinq notes les plus graves et les six plus aiguës n'ont pas d'unissons :

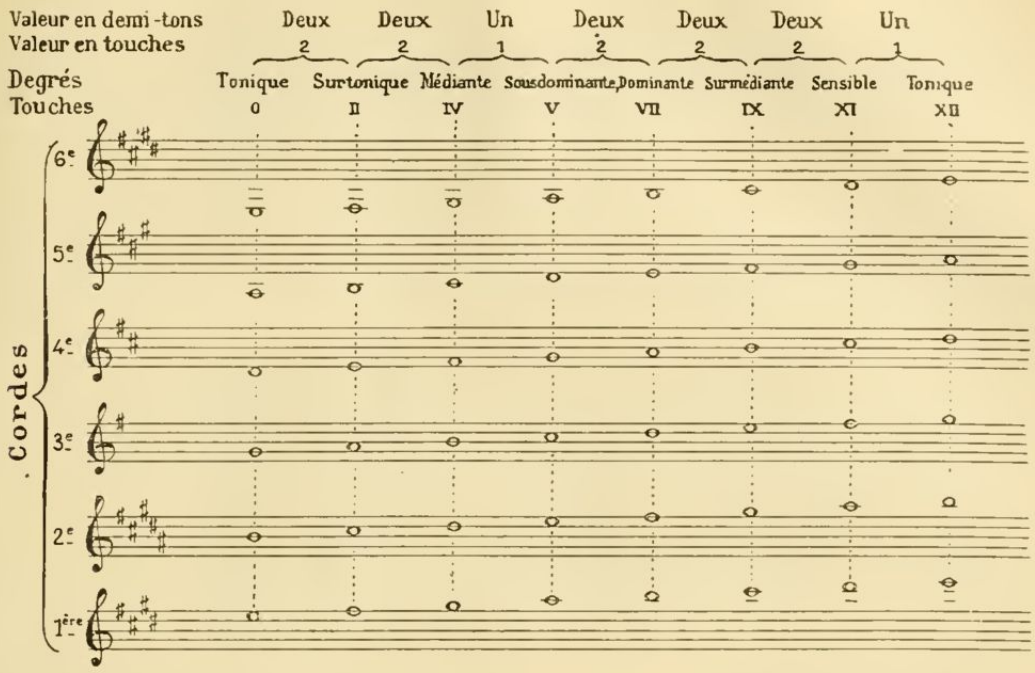




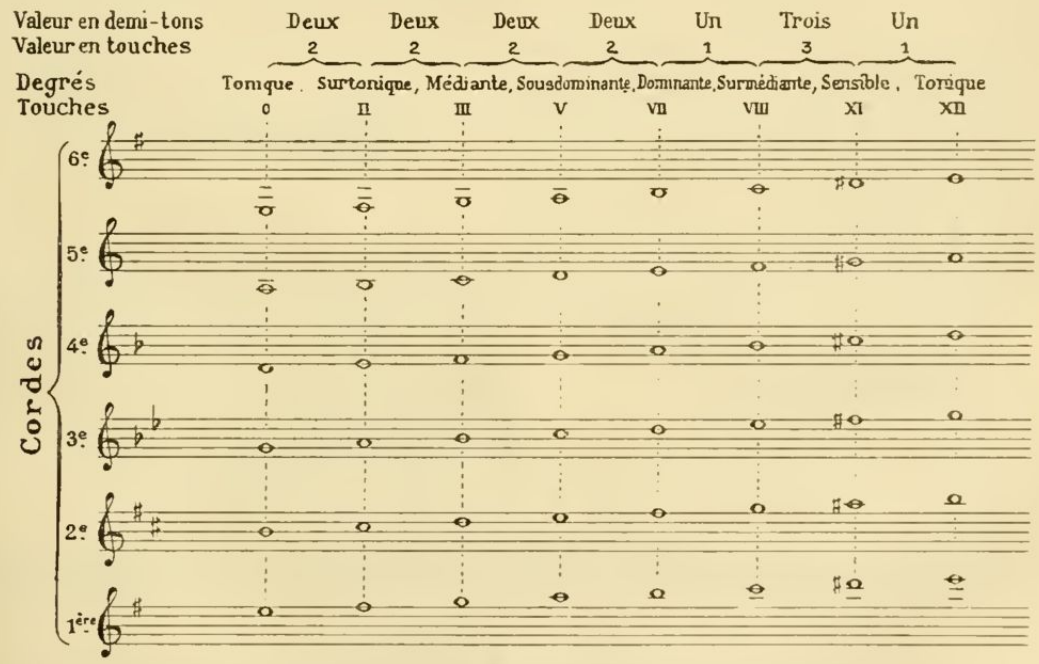
Si le demi-ton se trouve sur une même corde dans des touches voisines, le ton composé par deux demi-tons se trouvera sur la même corde à la distance de deux touches.

Si nous considérons la note d'une corde à vide comme tonique de son ton respectif majeur ou mineur, nous aurons sur la 6e corde *mi*, sur la 5e *la*, sur la 4e *ré*, sur la 3e *sol*, sur la 2e *si*, sur la 1re *mi*.

Les degrés diatoniques qui s'appuient sur chacune de ces toniques seront disposés sur la longueur de chaque corde en proportion d'une touche par chaque demi-ton :



Le même procédé pour les tons mineurs donne le tableau suivant :



A partir de la douzième touche, les degrés continuent dans la même proportion de touches, comme si nous considérions l'octave comme la tonique à vide jusqu'au point où finit l'étendue de la corde sur les touches.

Chaque note pouvant être considérée séparément comme un degré distinct d'autres tons, si nous prenons la note produite par chaque corde à vide, et si nous la considérons comme tonique, supertonique, médiante, sous-dominante, dominante, sous-médiante et sensible de son ton respectif, nous pourrons distribuer sur chaque corde les degrés correspondant à sept tons différents majeurs et mineurs :

Degrés	T	ST.	M.	SD.	D	SM.	S.	
Cordes 6e	MI	RÉ	DO	SI	LA	SOL	FA	MAJEURS
	MI	RÉ	DO♯	SI	LA	SOL♯	FA	MINEURS
5e	LA	SOL	FA	MI	RÉ	DO	SI♭	MAJEURS
	LA	SOL	FA♯	MI	RÉ	DO♯	SI♭	MINEURS
4e	RÉ	DO	SI♭	LA	SOL	FA	MI♭	MAJEURS
	RÉ	DO	SI♮	LA	SOL	FA♯	MI♭	MINEURS
3e	SOL	FA	MI♭	RÉ	DO	SI♭	LA♭	MAJEURS
	SOL	FA	MI♮	RÉ	DO	SI♮	LA♭	MINEURS
2e	SI	LA	SOL	FA♯	MI	RÉ	DO	MAJEURS
	SI	LA	SOL♯	FA♯	MI	RÉ♯	DO	MINEURS
1e	MI	RÉ	DO	SI	LA	SOL	FA	MAJEURS
	MI	RÉ	DO♯	SI	LA	SOL♯	FA	MINEURS

Si, au lieu de prendre comme point de départ la note de chaque corde à vide, nous prenons celle qui se forme sur la première touche de chaque corde, nous aurons :

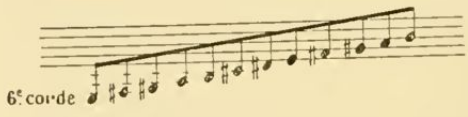
Degrés	T	S.T.	M	SD.	D	S.M.	S.	
Cordes 6e	FA	MI♭	RÉ♭	DO	SI♭	LA♭	SOL♭	MAJEURS
	FA	MI♭	RÉ♮	DO	SI♭	LA♮	SOL♭	MINEURS
5e	SI♭	LA♭	SOL♭	FA	MI♭	RÉ♭	DO♭	MAJEURS
	SI♭	LA♭	SOL♮	FA	MI♭	RÉ♮	DO♭	MINEURS
4e	MI♭	RÉ♭	DO♭	SI♭	LA♭	SOL♭	FA♭	MAJEURS
	MI♭	RÉ♭	DO♮	SI♭	LA♭	SOL♮	FA♭	MINEURS
3e	LA♭	SOL♭	FA♭	MI♭	RÉ♭	DO♭	SI♭♭	MAJEURS
	LA♭	SOL♭	FA♮	MI♭	RÉ♭	DO♮	SI♭♭	MINEURS
2e	DO	SI♭	LA♭	SOL	FA	MI♭	RÉ♭	MAJEURS
	DO	SI♭	LA♮	SOL	FA	MI♮	RÉ♭	MINEURS
1ère	FA	MI♭	RÉ♭	DO	SI♭	LA♭	SOL♭	MAJEURS
	FA	MI♭	RÉ♮	DO	SI♭	LA♮	SOL♭	MINEURS

Une gamme diatonique dépassant l'étendue d'une seule corde doit se prolonger forcément sur deux ou plusieurs cordes.

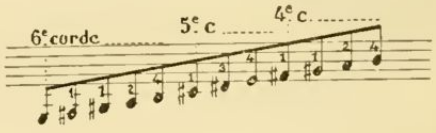
Dans ce cas, pour produire tous les degrés, du plus grave au plus aigu ou *vice versa*, on peut le faire à volonté, en partant d'un degré déterminé sur la corde convenant le plus à un bon doigté, ou à une qualité de timbre voulue.

On doit prévoir ces éventualités et les résoudre à l'avance; il convient, pour cela, de combiner les dispositions tonales de chaque corde par rapport à chacune des autres cordes.

Si l'on prend le *mi* de la 6e corde à vide, l'étendue de la gamme dans ce ton sur la même corde, sera :



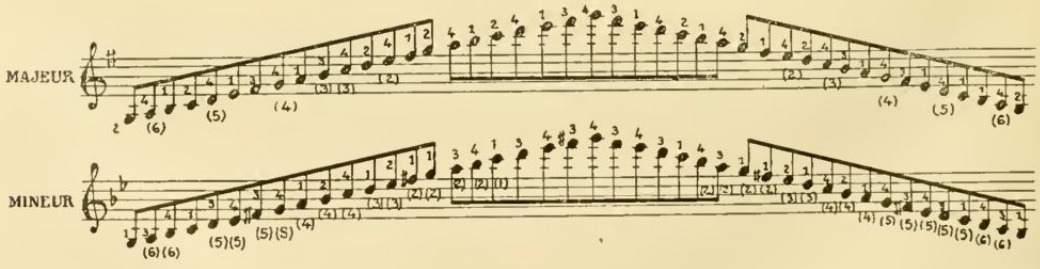
il n'est pas aisé pour la libre action de la main, ni flatteur pour la sonorité, d'employer les notes aiguës de cette corde; il est préférable de continuer la gamme sur la suivante dans une partie du diapason où la main agit plus naturellement, ce qui donne une sonorité plus franche, par exemple :



L'étendue d'une gamme commencée et suivie sur une même corde conduisant les doigts trop loin de la première touche, on devra passer à la corde voisine avant que la main croise la douzième touche.

Pour cela, il est nécessaire de connaître et d'avoir pratiqué les dispositions des différents degrés de la gamme appartenant à chaque ton, dans l'étendue de chacune des cordes.

Gamme diatonique de trois octaves exposée dans son aspect le plus employé :



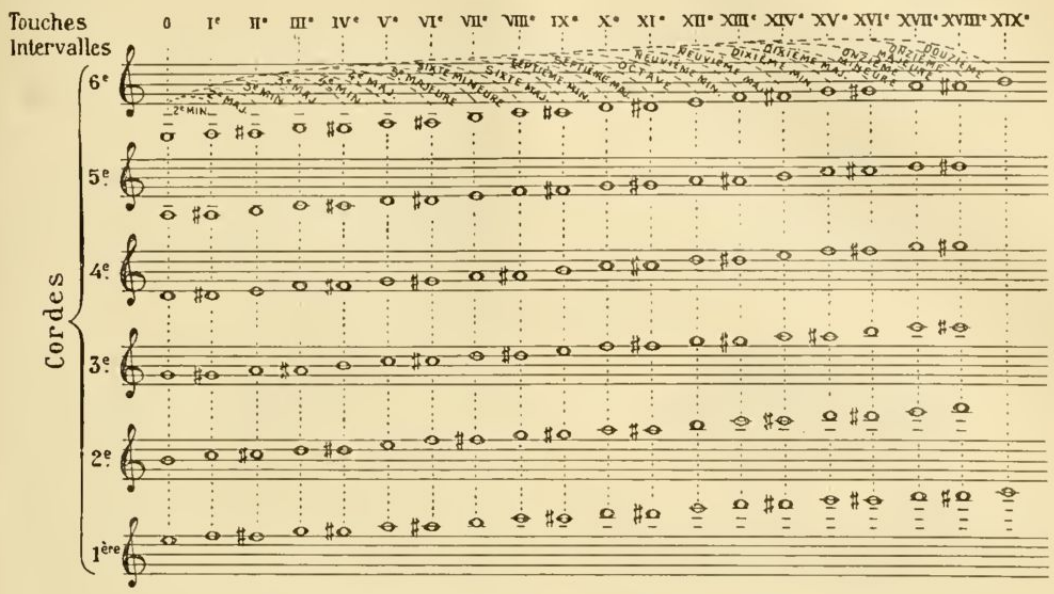
Disposition des intervalles.

L'étendue chromatique et diatonique peut s'obtenir soit dans la longueur de chacune des cordes, soit dans un sens transversal parallèle aux touches.

Les intervalles entre notes consécutives se trouvent dans les deux sens, ceux des notes simultanées

se forment en combinant les deux sens de l'étendue.

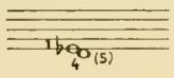
Chaque corde, par elle-même, contient dix-huit demi-tons, à l'exception de la 6e et de la 1re qui en ont dix-neuf :



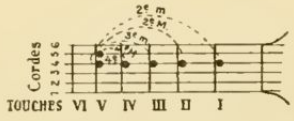
Certains intervalles simultanés peuvent se former sur deux cordes, soit voisines, soit séparées.

Entre les notes simultanées, qui peuvent s'exécuter sur deux cordes voisines incluses dans un espace de cinq touches, on peut trouver tous les intervalles, depuis celui de seconde jusqu'à celui de septième mineure.

Si l'on produit avec le 4e doigt de la main gauche le *ré* de la cinquième corde (Ve touche), on peut produire, en même temps, le *mi bémol* frappé par le 1er doigt sur la quatrième corde (Ire touche). Ces deux notes donnent l'intervalle de seconde mineure.

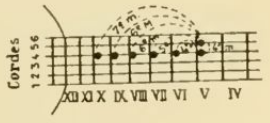


Si l'on maintient le 4e doigt sur le même *ré* de la cinquième corde, et si l'on avance d'une touche le doigt placé sur la première touche de la quatrième corde, soit jusqu'au *mi* naturel, on obtient l'intervalle de seconde majeure. Puis, si l'on avance d'une touche sur la même corde en y plaçant le 2e doigt, il en résultera l'intervalle de tierce mineure. Si le 3e doigt occupe la touche suivante, soit le *fa* dièse, il se formera avec le *ré* gardé par le 4e doigt sur la Ve touche de la cinquième corde, une tierce majeure. Exemple :

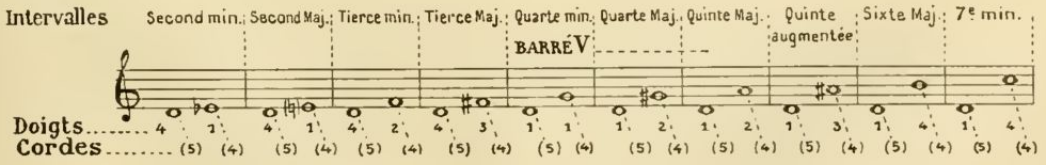


En déplaçant la main, si nous faisons le barré sur la touche correspondant au *ré* de la cinquième corde (Ve touche), nous aurons une quarte entre les deux notes formées par le barré. Si nous avançons de touche en touche sur la quatrième corde, sans abandonner le *ré* de la cinquième, chaque nouvelle avance donnera une augmentation d'intervalle, jusqu'à ce que nous arrivions à la séparation de six touches.

Ceci nous donnera l'intervalle de septième mineure, distance maxima qu'une main normale peut embrasser aisément :

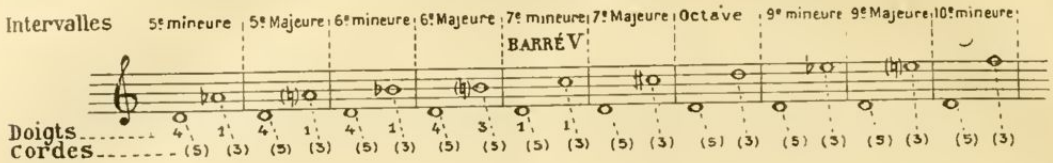


Il serait peu utile de pouvoir embrasser une plus grande distance, puisque l'intervalle qui serait produit entre les deux cordes sur un plus grand nombre de touches, est offert par la corde voisine supérieure :

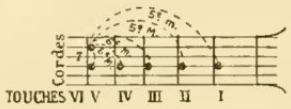


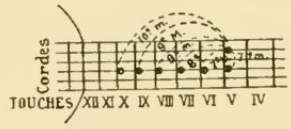
En employant le même procédé sur des cordes alternes, accordées à distance de quarte, il en résultera une série d'intervalles comprise entre la quarte augmentée et une dixième mineure. L'inter-

valle de septième mineure sera pour ces cordes ce qu'est l'intervalle de quarte pour les cordes voisines :



Exemples :





Si nous appliquons ce procédé à des cordes de séparation graduellement progressive, il en résultera une série d'un nombre égal d'intervalles partant de la septième majeure et s'élevant d'un demi-ton par touche.

Le même procédé, employé sur les troisième et deuxième cordes, en modifiera la proportion, étant donné leur distance de tierce majeure. Les intervalles que nous obtiendrons avec la même disposition de doigts auront une étendue moindre d'un demi-ton. Le barré donnera la tierce majeure; la séparation graduelle des doigts dans le sens de la diminution des intervalles donnera l'unisson dans sa distance maxima, et la séparation graduelle contraire à partir du barré donnera une sixième majeure dans son plus grand écart.

La disposition des intervalles entre ces deux cordes peut être formée proportionnellement sur n'importe quel degré compris sur toute l'étendue de ces cordes, mais pas en dehors d'elles, car elles sont les seules accordées en tierce majeure.

On doit tenir compte de la disposition des intervalles sur ces deux cordes pour la formation des intervalles composés compris dans un espace qui embrasse lesdites cordes.

Tout intervalle formé sur deux cordes quelconques peut se répéter sur les mêmes cordes. On doit, pour cela, conserver la même disposition de touches à n'importe quel degré.

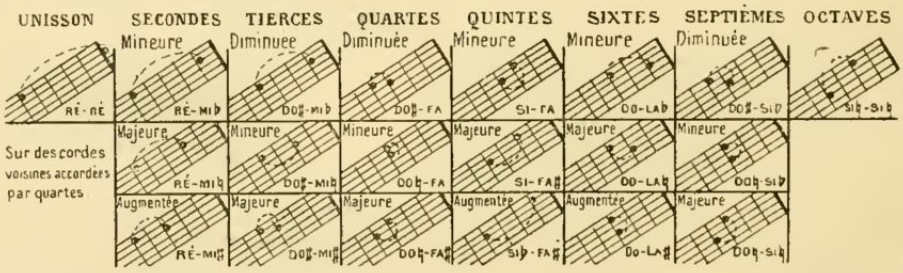
La même disposition des doigts dans la même disposition des touches et des cordes donnera toujours le même intervalle, quoique de tessiture différente, à n'importe quelle hauteur du manche.

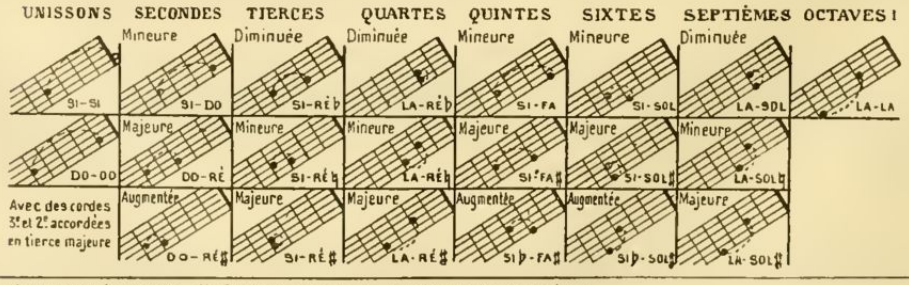
Les intervalles les plus aisés à réaliser sont : la quarte, que l'on obtient sur une même touche; la tierce majeure, qui se donne ensuite sur touches voisines; la tierce mineure, sur touches alternes; la seconde majeure, sur la distance embrassée par quatre doigts, et la seconde mineure avec adjonction d'une touche.

Il en est de même pour les intervalles plus étendus à partir de la quarte. L'intervalle le plus proche de la quarte est le plus facile à obtenir. Ceux de quinte majeure, de sixième, sixième augmentée et septième correspondant à l'éloignement et à la séparation des doigts, en proportion au sens inverse de la quarte. Ainsi, nous observons que les distances des doigts diminuent à mesure qu'on approche de la quarte; elles augmentent, par contre, quand on s'en éloigne.

L'intervalle compris entre une note sur corde à vide et une autre note quelconque sur une autre corde a, pour la main gauche, la valeur d'une note simple, puisqu'il n'y a qu'une corde à presser.

Ci-joint un aperçu graphique de la formation des intervalles, tendant à faciliter la compréhension de sa disposition sur le manche en vue d'une application systématique.





1. Erratum : intervertir les cases *diminuée* et *mineure* de la colonne des septièmes.

Accords.

Les accords étant, la plupart du temps, des notes superposées, il est aisé de les réaliser lorsqu'on en connaît les intervalles.

Deux cordes voisines peuvent produire les intervalles de tierce majeure, et deux cordes alternes ceux de quinte. On peut obtenir l'accord parfait en formant sa tierce majeure sur deux cordes se trouvant à la distance d'une quarte; la quinte de cet accord se trouve sur la corde voisine supérieure.

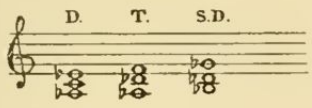
Si l'on prend *la bémol* sur la 6e corde (IVe touche), on formera sa tierce majeure, *do naturel*, sur la IIIe touche de la 5e corde, et sa quinte, *mi bémol*, sur la Ire touche de la 4e corde; ainsi sera réalisé l'accord tonique de *la bémol* majeur.

Trois cordes voisines permettent les renversements de l'accord.

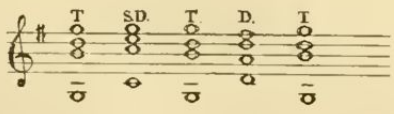
Si nous prenons la même tierce (*do naturel*) du même accord (*la bémol*) comme fondamentale sur la VIIIe touche de la 6e corde, puis si nous donnons la quinte de l'accord (*mi bémol*) placée à distance de tierce mineure sur le *do naturel* donné sur la 6e corde, nous occuperons la VIe touche de la 5e corde; si, sur ce *mi bémol*, nous produisons la tonique à la distance supérieure de quarte, nous aurons le *la bémol* sur la 4e corde et sur la même touche, ayant ainsi complété le premier renversement de l'accord parfait.

Si ensuite l'on prend *mi bémol* sur la XIe touche de la 6e corde et si l'on forme sa quarte *la bémol* sur la même touche de la 5e corde, et sa sixte *do naturel* sur la Xe touche de la 4e corde, on obtient le second renversement de l'accord parfait.

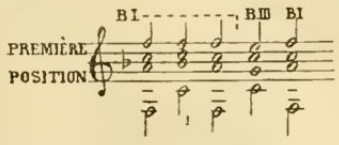
Il est donc démontré que, sur trois cordes voisines, on peut réaliser les accords de tierce et quinte, de tierce et sixte et de quarte et sixte, c'est-à-dire l'accord parfait et ses renversements. Nous avons vu que la disposition des intervalles se reproduit sur les mêmes cordes à une distance tonale proportionnelle au nombre des touches qui les séparent; nous en conclurons que, sur les mêmes cordes, on pourra facilement réaliser les accords de tonique, dominante et sous-dominante de tous les tons :



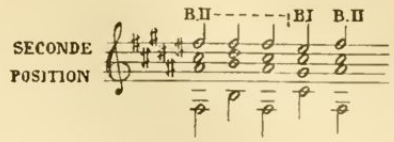
Le même procédé régit les accords de quatre notes :

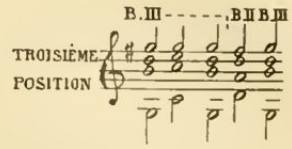


Lorsque l'on connaît les principaux accords d'un ton, il est facile d'obtenir les accords correspondants dans les douze tons, grâce à la disposition des touches et des cordes :



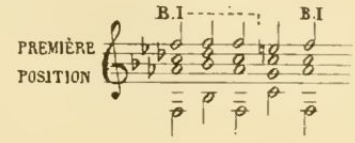
1. Erratum : lire *si* et non *do*.

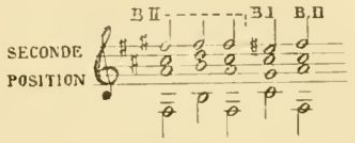


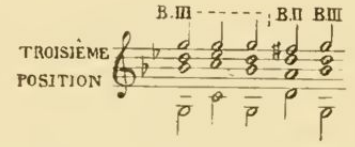


Ainsi, successivement, un ton dans chaque position distincte.

On agit de la même manière pour les tons mineurs :







La même théorie peut être appliquée à chaque renversement des accords, même de ceux composés de cinq ou six notes. Il suffira d'éviter les notes à vide.

TECHNIQUE DE LA MAIN GAUCHE

Doigté de la main gauche.

Un même passage peut se doigter de diverses façons en ayant recours aux unissons. Comme le calibre différent des cordes produit diverses qualités de son, un même passage, réalisé sur certaines cordes ou sur d'autres, peut produire une sonorité différente. Le doigté doit donc être d'accord avec l'effet à obtenir. Pour cette raison, il n'y a pas de doigté fixe pour tel ou tel passage, mais un ordre systématique dans l'action respective des doigts pour que ceux-ci correspondent aux notes dans un ordre logique et naturel.

Deux facteurs principaux régissent le doigté : la note de départ et la note terminale.

Dans les passages à notes simples, où chaque doigt peut occuper une touche différente, chaque note doit être occupée par le doigt correspondant à l'ordre proportionnel des touches; donc, pas de sauts brusques sur des cordes séparées. Dans ce cas, bien que la séparation des touches soit limitée, il convient d'employer un autre doigt qui ne soit pas voisin; la séparation des cordes doit se considérer comme une séparation des touches dans un sens perpendiculaire.

Dans les passages où la main doit forcément se déplacer, un même doigt peut presser deux notes consécutives sur une même corde, que ces notes soient proches ou éloignées. Dans les passages ascendants, il est conseillé d'employer, de préférence, le premier doigt, et dans les descendants, le quatrième.

Dans les cas où la main doit se déplacer, il convient de conserver, autant que possible, un doigt commun à deux notes consécutives sur une même corde, pour la continuité des sons.

Il ne faut pas, surtout dans les passages rapides, presser avec un même doigt plus de deux notes consécutives; la raison en est que chaque mouvement d'un même doigt, sur une même corde, exige un déplacement de la main, donc un danger d'insécurité dans l'exécution.

Il faut éviter les sauts brusques d'un doigt posé sur une corde allant vers une autre, pour ne pas briser le prolongement du son primitif. Dans le cas où un silence se trouverait entre les deux notes, ce procédé pourrait être indiqué.

Lorsqu'une gamme se termine sur la note d'un accord, on réglera l'ordre des doigts de façon que celui qui donne la dernière note de la gamme soit le même que celui qui doit donner la note correspondante dans l'accord.

Eviter les sauts de la main non justifiés par un effet voulu.

Certains passages sont susceptibles de deux systèmes d'exécution; le premier oblige à se mouvoir dans des extensions des touches d'étendue normale; le deuxième porte la main à se désaxer par rapport au manche. Il est préférable, autant que possible, de se servir du premier moyen, plus propice à la sûreté d'exécution et à la bonne sonorité.

Eviter aussi les écarts exagérés entre les doigts. Tout ce qui dépasse la mesure de trois touches voisines pour deux doigts voisins est violent et forcé. Néanmoins, il est recommandable d'exagérer un peu la pratique de ces écarts dans le travail quotidien du guitariste, afin que la séparation normale devienne en pratique une position naturelle. La séparation de trois touches avec deux doigts voisins peut s'obtenir par n'importe quels doigts : 1 et 2, 2 et 3, 3 et 4.

Eviter autant que possible les notes à vide, pour les raisons suivantes : 1° dans le changement de tonalité, les vibrations continues peuvent constituer des dissonances pour le nouveau ton; 2° elles sont inaptes à être vibrées au moment nécessaire; 3° la qualité de timbre de la corde libre peut ne pas convenir, à certains moments, à la nature du passage. Parfois, il est nécessaire de ne pas s'en servir, mais parfois elles sont tout indiquées. C'est une question de discrétion et d'adresse.

S'il convient d'éviter les notes à vide, on peut toutefois les employer lorsqu'elles relient des positions distantes entre elles.

Quand un doigt se pose sur une corde précédemment occupée par un autre doigt placé sur une touche plus basse, on doit maintenir celui-ci sur la touche. Le fait de lever un doigt et d'en laisser tomber un autre par mouvement simultané, peut interrompre la continuité du son.

Dans les passages à plusieurs voix, le doigté dépend des mesures du début et de la fin : les premières, à cause de la disposition qu'elles offrent aux doigts, les deuxièmes, par la disposition qu'elles exigent.

Un bon doigté facilite l'exécution et améliore la sonorité.

Notes coulées.

On appelle *notes coulées* celles qui proviennent du seul jeu de la main gauche.

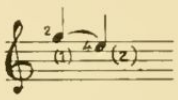
Elles sont indiquées par un trait courbe allant d'une note à l'autre s'il n'y en a que deux. Pour lier plus de deux notes, il suffit d'une seule courbe les embrassant toutes.

Lorsqu'elles sont ainsi liées, la première s'attaque toujours de la main droite; toutes les autres sont produites par la main gauche.

Les notes coulées peuvent être *ascendantes* ou *descendantes,* soit qu'elles aillent d'une note basse à une autre moins basse, ou d'une aiguë à une autre plus haute (ascendantes), ou bien qu'elles marchent en sens contraire (descendantes).

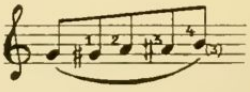
Les coulées ascendantes se produisent en laissant tomber sur la note voulue un des doigts libres de la main gauche. Les descendantes exigent que les doigts soient placés à l'avance sur les notes à couler; la première note une fois attaquée par la main droite, le doigt de la gauche, qui maintenait cette note, déclanche brusquement la deuxième coulée; ainsi de suite.

Une note coulée, musicalement égale à une coulée descendante, peut être réalisée comme ascendante :



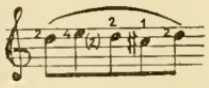
dans ce cas, ces notes coulées se trouvent sur des cordes distinctes.

Pour couler des notes successives en mouvement direct ascendant ou descendant sur une même corde, on répète le même procédé autant de fois qu'il y a de notes. Dans l'attaque de la 3e corde (*sol*) à vide, nous laisserons tomber avec force le premier doigt sur la première touche de cette corde, d'où résultera un *sol dièse* plus doux que s'il était attaqué par la main droite; cette note une fois produite, sans attendre la fin de ses vibrations, nous laisserons tomber le second doigt avec une force égale, sur la 2e touche, obtenant le *la;* le troisième doigt sur la 3e touche donnera le *la dièse,* et l'autre doigt le *si* naturel :

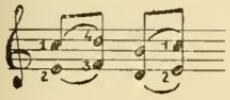


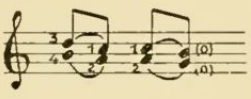
Mais, si nous plaçons les quatre doigts sur la même corde occupant quatre touches voisines, et si nous frappons la note occupée par le quatrième doigt et tirons fortement la corde avec ce quatrième doigt, on entendra la note donnée par le troisième doigt sur la touche précédente; en répétant cette manœuvre avec le troisième doigt, nous obtiendrons la note suivante, et ainsi de suite :

Un même passage peut comporter des coulées ascendantes et descendantes. Une coulée en préparant naturellement une autre, les deux procédés peuvent également alterner. Le *ré* de la deuxième corde (IIIe touche) produit par le second doigt permet de couler un *mi* naturel (Ve touche) sur la même corde avec le quatrième doigt (coulée ascendante); celui-ci étant placé en position, pincer avec le même doigt la corde que le second doigt tient encore, et le *ré* sera de nouveau produit (coulée descendante); le premier doigt, placé au préalable sur la IIe touche de la même corde, produira le *do dièse* si on retire le second doigt; le second doigt, frappant de nouveau la corde sur la IIIe touche, produira encore le *ré*. De l'ensemble de ces mouvements successifs aura résulté :

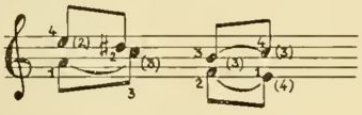


Les notes coulées peuvent être doubles et simultanées, genre le plus souvent employé dans les mouvements ascendants. Les mouvements descendants sont moins courants et se limitent à deux notes :





Ils peuvent être aussi doubles et combinés, c'est-à-dire comporter simultanément un mouvement ascendant et un descendant :



Trilles.

Le trille est la répétition alternée de la note coulée ascendante et descendante; sa durée est égale à la valeur de la note trillée.

Il est inhérent à chaque corde, et se réalise généralement sur deux notes séparées par un ton ou un demi-ton; tous les doigts de la main gauche peuvent pratiquer le trille, mais le doigté doit être discerné selon le cas.

Le trille double ne s'emploie guère sur la guitare.

Glissés.

Le *glissé*, nouvel aspect de la note coulée, tend à produire, comme celle-ci, une seconde note non frappée, par le déplacement du doigt qui a donné la première : la pression est maintenue sur la corde et le doigt glisse jusqu'à la touche où se trouve la deuxième note qu'il s'agit de couler.

Le glissé ne peut s'appliquer qu'à deux notes consécutives sur une même corde. Il peut être *ascendant* ou *descendant*, lent ou rapide; dans ce cas, l'accent se porte sur la note d'arrivée. Quand il est lent, l'accent se porte sur la note de départ.

Le glissé s'indique par une ligne droite allant de la note de départ à la note d'arrivée.

Portamento.

Le *portamento* est composé de notes glissées (mouvement initial) et coulées (terminaison).

Le *portamento* entre le *do dièse* (2e corde, IIe touche, premier doigt) et le *la* (2e corde, Xe touche, quatrième doigt) se produit par glissement du premier doigt sur la 2e corde après l'attaque du *do dièse*, jusqu'à ce que le quatrième doigt arrive à hauteur de la Xe touche; alors, le quatrième doigt frappe le *la* dans le sens de note coulée.

Le *portamento* descendant se fait de la même façon, mais, la note coulée devant être descendante, il faut prendre soin de placer le doigt de la note d'arrivée à la fin du glissé pour que le *portamento* se termine par la note coulée.

Généralement, les *portamentos* se réalisent entre deux notes d'intervalles tonaux. Ils excluent implicitement les notes à vide, sauf pour leur terminaison. Ils sont indiqués par un trait courbe comme les notes coulées.

Notes données exclusivement par la main gauche.

On peut exécuter des passages sans intervention de la main droite par l'emploi des notes coulées.

A partir d'une note donnée, les suivantes non interrompues se considèrent comme notes coulées.

Le début d'un passage sur cordes à vide se fera en pinçant la première note d'un doigt de la main gauche vers la corde à tessiture plus haute, telles les coulées descendantes sur une même corde. Cette note initiale peut aussi se produire par le procédé de coulée ascendante sur un de ses unissons.

Pour éviter la sonorité vague d'une corde vibrant sous la brusque pression du doigt, on doit presser la même corde avec un autre doigt sur une des touches antérieures.

Les passages pour la main gauche sont parfois indiqués par un trait courbé, ainsi que les coulées de plusieurs notes.

On peut aussi produire des sons harmoniques sans intervention de la main droite. Le quatrième doigt forme l'harmonique, et le premier doigt pince la corde dans l'espace compris entre le quatrième doigt et le sillet.

Le barré.

Quand il faut jouer en même temps sur plusieurs cordes dont les notes doivent être pressées sur une même touche, on place sur elles l'index de la main gauche étendu en les embrassant d'un seul effort.

Le doigt ainsi placé peut embrasser soit les six cordes, soit seulement celles qu'il convient de presser : cela est réalisable sur chaque touche, de la Ire jusqu'à la IXe ou la Xe au plus. Quand le *barré* embrasse seulement les trois cordes aiguës, on l'appelle *petit barré*, et on peut l'employer jusqu'aux touches les plus aiguës.

Il existe un petit appareil spécial, fréquemment employé par les guitaristes populaires, appelé *cejuela* en Espagne et *capotasto* en Italie. Le but de cet appareil peut équivaloir au *barré*, quoiqu'il ne puisse être déplacé pendant l'exécution d'une même œuvre. L'utilité de cet appareil ingénieux est manifeste pour les accompagnements du chant; il peut être

placé par demi-tons dans toute l'étendue de l'instrument, ainsi qu'un sillet mobile. Cela permet de transposer facilement l'accord de la guitare à la tonalité nécessaire pour la tessiture de la voix que l'on doit accompagner.

Les guitaristes italiens ont employé le pouce de la main gauche pour remplacer le *barré*. Ce doigt glisse derrière le manche, et vient presser la 6e corde sur la même touche que le ferait le *barré*. Cela oblige la main à faire un violent mouvement en arrière, et réduit l'extension des doigts en les privant de la liberté nécessaire pour presser les notes convenables.

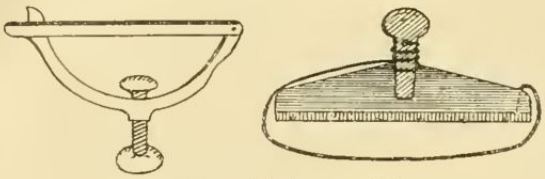


Fig. 1056. — *Cejuela* ou *capotasto*.

Ces deux appareils de *barré artificiel* correspondent aux deux systèmes employés. Le premier est en acier nickelé ; une vis l'assujettit mécaniquement contre le manche par sa partie postérieure. Le second est en bois, attaché au manche par une corde fixée par une de ses extrémités au *barré artificiel*, et, par l'autre extrémité, attaché à une cheville qui, en tournant, enroule la corde et presse l'appareil contre les cordes.

Vibrato (notes vibrées).

Le *vibrato* était anciennement appelé *tremulo*, qu'il ne faut pas confondre avec l'actuel *trémolo*. La main gauche peut prolonger les sons en leur donnant plus d'intensité par le *vibrato*.

Soit une corde martelée par un doigt de la main gauche sur n'importe quelle touche; si on balance ce doigt sans quitter la corde, le son en sera prolongé par de minimes ondulations. Cet effet s'indique par le mot *vibrato*.

Pour l'obtenir, il faut agiter le doigt à l'instant précis où la corde est frappée, profitant des premières vibrations, les plus intenses, sans omettre toutefois de maintenir le même degré de force que dans la première impulsion. Ces mouvements ne doivent pas être trop vifs, ni s'étendre au delà du poignet. Certains exécutants pratiquent le vibrato en écartant le pouce du manche; Aguado conseille d'éviter ce défaut, afin de mieux équilibrer les résistances éventuelles.

La bonne exécution du *vibrato* dépend moins de la force de pression en elle-même, que de la façon dont on l'exerce. Il faut appuyer sur la corde la dernière phalange des doigts, mais remarquons que la force d'inertie de la main soutient et prolonge les vibrations, mieux que la force excessive qu'on prétendrait donner au moyen du bras.

Le *vibrato* peut s'obtenir sur toutes les cordes, sur chaque touche et par chacun des doigts, pourvu que la note à faire vibrer soit isolée. Les notes simultanées ne peuvent pas toujours être vibrées.

TECHNIQUE DE LA MAIN DROITE

Doigté de la main droite.

Les accords consécutifs seuls autorisent la répétition d'un même doigt sur la même corde. Dans les autres cas, le même doigt ne doit jamais frapper deux fois de suite la même corde, excepté le pouce.

L'action des doigts de la main droite admet un ordre alterne entre deux doigts, et consécutif entre divers doigts.

Dans les gammes simples, on peut alterner l'index et le médius ou *vice versa*, ou le médius et l'annulaire, ou le contraire.

Dans les accords, il faut répartir les doigts de telle sorte que chacun s'occupe de pincer la corde qui lui correspond, la corde grave pour le pouce, la suivante pour l'index, l'autre pour le médius, la plus aiguë pour l'annulaire. Si l'accord comprend cinq cordes, le pouce glisse simultanément sur les deux graves; s'il est de six notes, le pouce frappe de la même façon les trois cordes filées.

Dans les mouvements où deux ou trois notes simultanées alterneraient avec des notes simples, les premières seront produites par des doigts conjoints, et la note d'après par le doigt libre qui se trouvera le plus rapproché.

Dans les accords arpégés, le pouce peut frapper quatre cordes, et plus.

En principe, éviter autant que possible les croisements de doigts. Néanmoins, on ne considère pas comme tel le passage d'une corde à la voisine en mouvement alterne continué, comme dans les gammes. L'action des doigts peut ainsi se définir : que celui qui est voisin du pouce n'aille pas frapper les cordes aiguës, pendant que les doigts éloignés viennent frapper les cordes graves.

Toute ordonnance des doigts sur une seule corde est admise. Si on lève le doigt d'une corde déterminée (3e) et si la note suivante est plus aiguë, on la produira avec un doigt voisin de l'annulaire, ou bien avec celui-ci. Par contre, s'il faut toucher une corde plus grave, on la frappera avec un doigt voisin du pouce, voire avec celui-ci. S'il s'agit d'un arpège de quatre notes consécutives descendantes, allant de l'aigu au grave, la première note sera donnée avec l'annulaire, et la dernière avec le pouce, quelle que soit la disposition des cordes. Si l'arpège est d'ordre inverse, le pouce donnera la première note, et l'annulaire la dernière.

Le passage d'une corde grave à une corde aiguë se fera dans le sens de la main correspondant à l'ordre des doigts: index, médius, annulaire; le passage contraire, de l'aigu au grave, se fera dans le sens inverse : annulaire, médius, index.

Le pouce, qui servait jadis à donner seulement les notes basses, s'emploie aujourd'hui sur toutes les cordes. On l'intercale au besoin, en alternant avec les autres doigts, dans des passages différents, fussent-ils en gammes ou arpèges.

Arpèges.

En eux-mêmes, les arpèges ne sont que des accords. Au lieu de donner les notes simultanément, ils les donnent successivement. Comme les accords, ils sont composés de trois, quatre, cinq notes et plus.

L'arpège peut être ascendant ou descendant, simple, double, ou composé; il peut être formé de notes appartenant à des cordes voisines ou séparées, et réalisé par l'emploi de différentes combinaisons de doigts.

Pour les arpèges dont l'étendue embrasse trois cordes, on emploie généralement le pouce, l'index et

le médius de la main droite; si l'étendue embrasse un plus grand nombre de cordes, on emploie quatre doigts : pouce, index, médius, annulaire. (Voir les différentes formules d'arpèges de la *Méthode* de F. Moretti.)

Pour la main gauche, le groupe de notes d'un arpège est considéré comme un accord; les différents doigts qui pressent les cordes de l'arpège ne le quittent pas pendant toute la durée de ces notes. Cette règle n'est pas absolue et comporte des exceptions.

Trémolo.

Le *trémolo* est un arpège de quatre doigts obtenu par l'annulaire, le médius, l'index sur une corde chantante, cependant que le pouce fait résonner librement les cordes plus basses. Ce *trémolo* tend à prolonger la note par de rapides répétitions de celle-ci. On produit habituellement le *trémolo* par la triple répétition d'une même note; on le réalise dans ce cas par les doigts a, m, i, ou i, m, a, de la main droite. Parfois, on le réalise sous la formule d'une quadruple répétition a, m, i, m, ou i, m, a, m. On pourrait le donner par autant de notes qu'il est possible d'en employer dans les différentes formules d'arpèges habituels aux quatre doigts.

Le *trémolo* peut être réalisé sur n'importe quelle corde; pour le produire sur des notes graves, il faudrait des formules de doigté exceptionnelles.

Pizzicato.

La paume de la main, par son bord inférieur et extérieur, se place sur les cordes graves que frappe le pouce, près du chevalet, pendant que l'auriculaire, étendu, s'appuie sur la table d'harmonie pour contre-balancer la pression du bas de la main sur les cordes graves. Les autres doigts forment pont par-dessus les cordes de boyau libres du contact de la main, pour que les cordes puissent donner leur son naturel.

La main ainsi placée, le pouce étendu frappera les cordes vers l'intérieur de la caisse d'harmonie, jusqu'à ce qu'il trouve la corde suivante. Le son est étouffé par le contact de la main avec la corde, s'assombrit et prend une teinte de sourdine, sans altérer son volume. Le médius et l'index, destinés à pincer les notes élevées, opèrent comme dans les accords, mais en sens diagonal, étant donné la position de la main. Il en résulte un son piqué, saccadé, différent du son ordinaire, semblable au *pizzicato* des instruments à archet.

Pour le *pizzicato* strident (effet réservé à des sonorités spéciales et de caractère humoristique), il suffit de placer la main plus près de la rosace, où la corde présente moins de résistance. Elle vibre ainsi sous la main avec laquelle elle est en contact, et produit un timbre spécial.

Dans les passages où le pouce doit agir sur les cordes de boyau, la partie charnue de la main appuyée sur les cordes filées glisse par-dessus ces cordes jusqu'à se placer au-dessus des autres. Donc, cette partie de la main doit toujours se placer sur la corde frappée par le pouce pour en étouffer les vibrations.

Dans certains cas, on laisse vibrer librement les notes basses, en élevant le bord de la main.

SONORITÉS SPÉCIALES

Sons harmoniques.

Ils se trouvent sur les différents nœuds de vibration de la corde, c'est-à-dire à la moitié, au tiers, au quart de sa longueur et aux autres subdivisions afférentes au corps sonore. Ils correspondent, sur le manche, aux touches XII, IX, VII, V, IV et III.

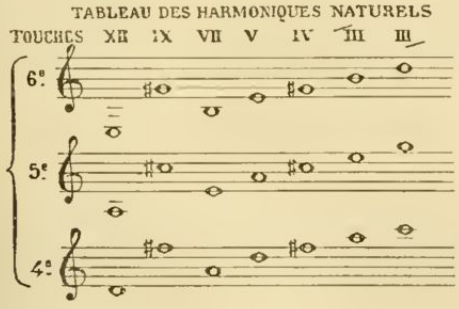
Pour les obtenir, il suffit de placer le doigt étendu dans le sens perpendiculaire à la corde et en simple contact avec elle, sur la touche correspondant à la note à donner. Le doigt doit ne faire d'autre effort que d'empêcher légèrement l'oscillation de la corde et cesser le contact sitôt le son obtenu, afin que les vibrations se prolongent le temps nécessaire.

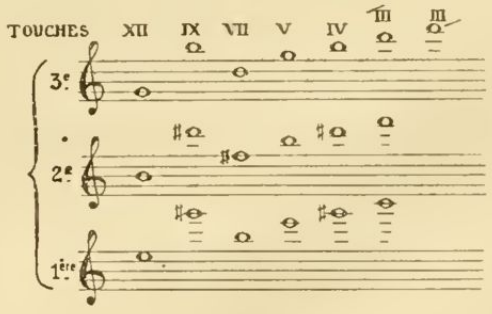
Plus on se rapproche du sillet, plus les sons harmoniques augmentent d'acuité : ce qui prouverait que c'est la partie entre le doigt et le sillet qui produit le son. Le même phénomène se répète sur l'autre moitié de la corde : plus on éloigne la main gauche de la XIIe touche, tout en la rapprochant du chevalet, plus les sons deviennent aigus.

De ces sons harmoniques, les plus clairs sont ceux qui s'obtiennent sur les touches XII, V et VII; ceux de la IXe touche sont moins clairs, et ceux des touches IV et III sont bien plus vagues encore.

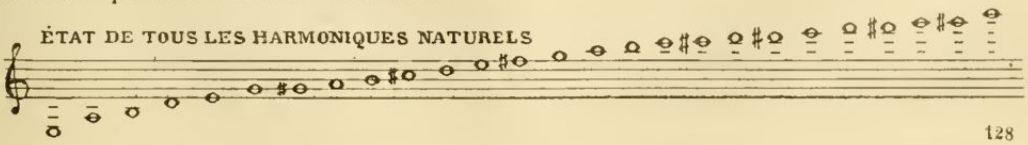
Les anciennes méthodes recommandent l'emploi du troisième doigt pour donner les harmoniques. De nos jours, ce procédé est devenu accessible à tous les doigts, qui doivent librement s'y exercer.

Tableau des harmoniques naturels :





Les harmoniques naturels se résument ainsi :



Les touches XVI et XIX, équidistantes de la moitié de la corde, ainsi que les touches IX et VII, en sens inverse, produisent les mêmes harmoniques. A partir de la moitié de la corde, toutes les distances qui produisent des harmoniques, dans un sens de la corde, peuvent le reproduire, en sens inverse, sur des distances proportionnelles.

Les harmoniques s'écrivent généralement en sens figuré, c'est-à-dire que l'on écrit la note produite par la corde à vide où se forme l'harmonique désiré; sur cette note, un chiffre indique la touche qui doit le produire.

Certains auteurs écrivent les notes réelles, puis ajoutent un chiffre indiquant la touche; un autre numéro entouré d'un rond indique la corde. Sor employait ce procédé.

Harmoniques à l'octave.

On attribue à M. de Fossa l'ingénieuse invention du procédé de ces sons, qui ont pris tant d'importance dans la technique moderne de la guitare. Il exposa cette théorie au début de l'*Ouverture du jeune Henri* de Méhul, arrangée pour deux guitares.

Si nous considérons que la corde à vide donne son octave harmonique sur la XIIe touche, la délimitant en deux parties égales, il nous faut conclure que la même corde pincée sur la Ire touche aura son octave harmonique sur la XIIIe; pincée sur la IIe touche, elle aura son octave harmonique à la XIVe, et ainsi de suite.

Comme dans ces cas les doigts de la main gauche sont distraits par leur jeu habituel, il faut que les doigts de la main droite remplissent deux fonctions simultanées : former et pincer l'harmonique.

A cet effet, on étend l'index en sorte que la partie intérieure de la phalange extrême vienne se poser légèrement sur la corde et sur la touche correspondant à la note voulue; ensuite, on pince simultanément avec l'annulaire, comme pour les accords.

Lorsque l'harmonique est seul et sur une corde grave, il peut être préférable de le donner avec le pouce de la main droite.

Pincer l'harmonique avec l'annulaire offre l'avantage de pouvoir donner simultanément une partie de basse (avec le pouce), et une autre partie intermédiaire (avec le médius), généralement sur la corde inférieure voisine de celle de l'harmonique. Il se produit un accord de trois notes dont l'aiguë sonne en harmonique.

Ce procédé permet de jouer des mélodies harmonisées à trois voix dont la supérieure est en harmoniques : mélodies doubles ou en tierces, sixtes, octaves et en mouvement direct ou contraire; la partie la plus aiguë est la seule susceptible d'être donnée en harmoniques.

Les harmoniques naturels, compris même sur des cordes différentes dans l'espace que peut embrasser la main gauche, peuvent se donner en accords ou en arpèges.

Différentes qualités du son sur une même corde.

Le point normal, où doit être frappée la corde pour en obtenir une qualité de son moyenne entre les contrastes de ses divers timbres, est situé vers l'extrémité de la courbe formée par la rosace du côté du chevalet, à cause de la proportion entre la résistance de la corde et la force d'impulsion du doigt. Remarquez la différence graduelle obtenue en frappant la même corde depuis ce point jusqu'à l'extrémité opposée. Vers les touches, le timbre obtenu est plus doux et plus pur; il a une nuance indiquée pour certains effets spéciaux ; dans le sens opposé, chaque rapprochement vers le chevalet produit une qualité de son plus ouverte, plus nasillarde, indiquée dans les effets qui contrastent avec ceux de l'extrémité opposée.

On obtient ces effets en déplaçant la main dans le sens voulu, sans contraction du bras ni perte d'équilibre.

Campanelas (effet de sonorité vive et cristalline).

Procédé rarement employé. Effet du jeu d'une ou deux cordes à vide de notes souvent étrangères à un accord exécuté en arpège. (Voir la *Méthode* d'Aguado traduite par M. de Fossa.)

Tambora (effet de percussion).

Effet de son à obtenir sur les cordes donnant un accord, au moyen d'un coup sec produit par le pouce de la main droite étendu perpendiculairement aux cordes, près du chevalet. On l'obtient par un demi-tour de la main sur le poignet portant vers l'extérieur, afin que le pouce tombe, de toute sa longueur, sur les cordes qui doivent vibrer. Le poignet ne doit pas être contracté; au contraire, il permettra à la main de se mouvoir aisément pour que le son soit produit par son propre poids.

Cet effet peut encore s'obtenir par l'index et le médius. Ces doigts tendus perpendiculairement sur les cordes, les frappent en mouvements alternatifs, rapides, comme pour le trille. Cet effet s'adapte à tous les rythmes et à toutes les tonalités.

Effet de roulement de tambour.

On l'obtient en croisant la Ve corde par-dessus la VIe sur une même touche, tout en les maintenant avec force par un seul doigt (généralement le premier), pendant que l'index ou le médius touche les deux d'un même effort avec des rythmes de tambour.

Effets lointains.

Procédé consistant, pour la main droite, à frôler doucement plusieurs cordes avec le bout charnu des doigts en allant de l'aigu au grave, pendant que les doigts de la main gauche forment les accords auxquels sont soumis les rythmes de la main droite.

Rasgueado (effet spécial de caractère populaire).

La main droite tourne sur le poignet, en se levant jusqu'à ce que le petit doigt (seul employé sur la guitare pour ce procédé) soit placé sur les cordes graves (bourdons); le dos des quatre doigts auriculaire, annulaire, médius et index, glisse immédiatement sur l'ensemble ou sur une partie des cordes (suivant les indications spéciales). Il se produit un accord arpégé plus ou moins intense et prolongé.

Le *rasgueado* s'exerce en double sens : l'un ascendant de la VIe à la Ire corde, au moyen de quatre

doigts indiqués, l'autre, de la Ire corde vers les cordes graves, seulement avec le pouce ou l'index. On indique le *rasgueado* par une flèche allant dans les deux sens voulus.

Le premier mouvement est pour les accentuations fortes, le deuxième pour les parties faibles.

L'alternance prolongée de ces deux mouvements contribue à maintenir pendant le temps nécessaire la sonorité d'un groupe de notes simultanées.

Parfois, on mélange le *rasgueado* amoindri, obtenu seulement avec l'index sur quelques cordes aiguës, avec un petit coup sec donné en même temps sur le chevalet par le bout du médius ou de l'annulaire. L'index doit se replier complètement avant d'attaquer les cordes en s'ouvrant, tandis que le médius, levé à distance prudente du chevalet, tombe recourbé d'un coup sec sur la partie inférieure du chevalet, dont il s'éloigne aussitôt l'effet produit[1].

QUELQUES CONSEILS AUX DÉBUTANTS

L'éclosion de nouveaux instruments, tels le violon le clavecin, puis le piano, affina le goût collectif et par reflet releva l'écriture pour la guitare. (Nous dirons à nouveau qu'à notre avis, la guitare exerça une décisive influence sur le développement de la musique instrumentale moderne.)

Dans l'ensemble des œuvres didactiques pour guitare se détache lumineusement la méthode d'Aguado (1843). Un siècle cependant ne s'est pas écoulé en vain. Des esprits de haute valeur ont su tirer des six cordes classiques de décisives promesses pour l'avenir.

Il est à regretter que l'œuvre didactique renfermant tous les principes de la technique moderne n'existe pas encore. La faute peut en être imputable au manque de toute protection officielle dont, un peu partout, souffre la guitare.

Cet instrument, d'un passé si glorieux et voué à un si grand avenir, en passe de s'imposer aux publics de tous les continents, n'a malheureusement pas la place qu'il mérite dans les plus importants Conservatoires. Son enseignement se pratique même de nos jours d'une façon par trop empirique, d'où le nombre si restreint de virtuoses et de professeurs éclairés.

Il est à souhaiter que la connaissance approfondie de cet instrument, l'un des plus organiquement complets, cesse d'être l'apanage de certains élus de la musique. Sa technique doit être divulguée.

Pour tâcher, dans une faible mesure, de remédier à cet état de choses, nous nous permettrons quelques conseils sous forme de plan d'études.

Distribuer d'abord l'étude de la guitare en deux parties : théorique et pratique.

Obtenir autant que possible le *summum* de connaissances musicales en dehors de la guitare, tout en approfondissant son étude théorique.

Envisager l'étude pratique sous trois aspects :

I. Développer le mécanisme graduellement (pratique de gammes, arpèges, accords, trémolos, notes coulées, trilles, effets et traits instrumentaux inhérents aux œuvres[2]).

Tout débutant devant choisir un des deux procédés indiqués pour la production du son, il nous faut signaler que la plupart des virtuoses les plus réputés se servent des ongles.

II. Mettre le mécanisme acquis au service d'œuvres créées musicalement.

Une sélection préalablement ordonnée parmi les études d'Aguado, de Sor, Carcassi, Coste, Tarrega, Llobet, Fortea et de quelques autres encore renfermerait toute la matière demandée.

III. La vraie technique une fois acquise, s'initier dans la connaissance des vihuelistes et guitaristes depuis Milan et Corbetta jusqu'à Sor et Tarrega. Se préparer ensuite à aborder les auteurs modernes les plus complexes.

La guitare portant en elle l'esprit de toutes les musiques, nous pensons que l'intelligence du guitariste doit être toujours en éveil, ainsi que son désir de se raffiner et d'élargir ses vues.

Emilio PUJOL, 1926.

1. Au sujet du genre *flamenco* auquel appartient surtout cet effet, voir la *Méthode* de Rafael Marin (Madrid, vers 1890).

2. Nous recommandons spécialement les exercices manuscrits de Tarrega, les *Escalas y Arpegios* de Domingo Prat, édités à Buenos-Aires, les exercices de notes coulées dans la *Méthode* d'Aguado et les différentes formules d'arpèges de l'ancienne méthode de Moretti susceptibles d'êtres appliquées à des harmonies diverses.