

# 51 - Gaita

Espagne, XVIIe et XVIIIe s.

*Siguidilla, Torneo, Guineo* et autres *Sardanas* n'ont pas été retenus dans notre compilation de *Standards* à cause du manque de cohérence (de standardisation...) régnant d'une version à l'autre. Parmi tous ces airs et danses typiquement espagnols, les *Gaitas* (ou *Gaytas*) offrent une base musicale plus solide et assez simple, permettant de s'aventurer aisément dans les domaines de la variation et de l'improvisation.

Ribayaz, 1677 (guitare)

Ribayaz est le seul à noter l'air tout en noires - ce qui n'est probablement qu'un raccourci d'écriture. Le rythme | ♩. ♪♪ | est plus courant. Des variantes et des variations apparaissent dans les autres sources pour harpe, clavier ou guitare. En voici quelques exemples :

Ribayaz, 1677 (guitare)

Gaita Gallega, manuscrit (harpe), orig. en Fa.

Saldivar Codex  
(guitare) etc

Gaita Gallega  
manuscrit (harpe),  
basse suggérée  
tasto solo

L'accompagnement en bourdon, suggéré à la variation précédente, est aussi proposé dans les versions pour harpe de Ribayaz et de Huete :

Huete, 1702 (harpe)

(basse : continuer le bourdon)

Le nom de *Gaita* - en français *Cornemuse*, et assimilés - prend ici tout son sens : les notes tenues sous la mélodie évoquent bien l'ambiance de l'instrument bourdonnant, alors connu dans toute l'Espagne, et spécialement dans les provinces du Nord-Ouest : Galicie, Asturies. *Gaita Gallega*, nom de la pièce du manuscrit pour harpe cité ci-dessus, peut aussi bien être celui de l'une de ces cornemuses. De plus, lorsque *Mariona, Folias, Villanos* (chez Huete) ou *Canario* (chez Aguirre) sont accompagnées d'une formule en bourdon, ils deviennent alors *Agaitados*. Et le mot *Gaita* peut aussi désigner un certain jeu d'orgue.

La *Musette*, instrument de musique munie d'un réservoir d'air, mais aussi nom d'un jeu d'orgue ou encore pièce musicale très souvent accompagnée d'un bourdon dans la musique française d'alors, peut être considérée comme l'homologue de la *Gaita* espagnole.

On rencontre encore d'autres *Gaitas*, toujours soutenues par un bourdon, et qui ne reprennent pas la mélodie précédente. Il est aisé de poursuivre l'air en improvisant dans l'ambiance de la pièce :

*Gaitas*, Huete, 1702.

*La Gaita Francesa*, manuscrit (harpe).

Cette *Gaita Francesa* se distingue par une progression de ses phrases, qui s'étendent d'abord sur six mesures (*diferencias* 1 à 3) puis sur huit (*diferencia* 4), pour ensuite prendre un aspect de plus en plus improvisé avec des découpes de phrases rarement prévisibles. Citons, pour finir, une longue *Gayta* pour clavier qui - contrairement aux précédentes, se présente d'abord en mesure binaire :

Après 32 mesures, c'est le ternaire qui s'installe, et nous retrouvons l'ambiance familière de la *Gaita Gallega* ci-avant :

Improviser sur un bourdon, dans le style des *Gaitas* espagnoles et des *Musettes* françaises (voir celles de Marais, Rameau, Campra...) ne pose pas le problème de conformité à un schéma harmonique ou mélodique sous-jacent : c'est un exercice de style où l'on doit créer une ambiance appropriée, trouver des phrases plutôt simples, faussement naïves, tout en sachant doser les tensions et les détentes avec l'omniprésent bourdon.

# 52 - Zarambeque

Espagne, XVIIe et XVIIIe s.

La courte structure de base du *Zarambeque* facilite certes la tâche de l'improvisateur, mais exige en contrepartie de s'exprimer en un espace restreint, de présenter une phrase convaincante avec quelques notes seulement, et d'en élaborer une autre l'instant suivant :

manuscrit pour violon, 1659  
basse suggérée

En deux mesures, plusieurs configurations harmoniques sont possibles et l'on remarque la récurrence, au dessus comme à la basse, d'un silence sur le premier temps. (sources : Ribayaz, 1677. *Saldivar Codex*, c.1720. Manuscrit E Mn M.811)

mélodies originales  
et suggérées

Cependant, une structure de quatre mesures peut se rencontrer soit d'emblée (Huete, Ribayaz) soit en cours de développement (*Saldivar Codex*) :

Note : tous les exemples de cette page sont à considérer comme des cellules pouvant être répétées et combinées librement, mais ne représentent pas un déroulement consécutif établi.

🎵 L'origine et le caractère particulier de cette danse, aussi nommée *Zarambeque Criollo* chez Huete, nous sont révélés par le *Diccionario de autoridades* : " *pièce tonitrueuse et joyeuse très courante chez les Noirs*". Très populaire en Espagne, jouée, chantée et dansée au théâtre, on y entend souvent ce couplet : " *Teque, teque, teque / Yaya el Zarambeque !*"

# 53 - Marsellas

Espagne, début XVIIIe s.

Variée dans un nombre restreint de sources espagnoles du XVIIIe siècle (harpe, clavier, guitare), cette pièce n'a pas été retenue parmi les *50 Standards Renaissance et Baroque*, mais ne mérite cependant pas d'être totalement occultée. Les différentes versions consultées évoluent généralement autour d'une base tripartite de 24 mesures, dont voici la synthèse :

First system of musical notation for 'Marsellas'. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both in 3/4 time. The treble staff begins with a box labeled 'A'. The first measure has a '+' above it. The bass staff has a '6' below it in the third measure. The system ends with a double bar line.

Second system of musical notation. The treble staff has a '+' above the second measure and a '1+' above the fourth measure. The bass staff has a '(6)' below the first measure. The system concludes with a first ending (marked '1+') and a second ending (marked '2') separated by a double bar line.

Third system of musical notation, labeled with a box 'B' in the treble staff. It features a key signature change to one sharp (F#) in the bass staff. The treble staff has a '+' above the fourth measure. The system ends with a double bar line.

Fourth system of musical notation. The bass staff has a key signature change to one sharp (F#). The treble staff has a '+' above the fourth measure. The system ends with a double bar line.

Fifth system of musical notation, labeled with a box 'C' in the treble staff. The treble staff has '+' above the second and fourth measures. The bass staff has a '6' below the second measure and a '(6)' below the third measure. The system ends with a double bar line.

Sixth system of musical notation. The bass staff has a '6' below the first and second measures. The treble staff has a '+' above the fourth measure. The system ends with a double bar line.

Les chiffrages entre parenthèses indiquent que certaines versions laissent planer le doute en ces endroits où l'accord parfait peut aussi avoir sa place. Remarquez que les quatre premières mesures de la partie C reprennent celles des mesures 3 à 6 de la partie A. La version suivante, pour harpe, présente des variantes mélodiques, harmoniques et rythmiques (hémiole aux cadences de B et C) :

A extrait du manuscrit Us We Mk.290

B

C

etc

Cette plus grande liberté d'écriture est typique de ce qu'un soliste peut réaliser lorsque l'imagination et la fantaisie prennent le pas sur la rigueur et le respect des règles. Le guitariste Santiago de Murcia va encore plus loin dans cette direction :

A d'après le *Saldivar Codex, 4a dif.*

Il s'agit là d'une variante harmonique et mélodique où l'empreinte originale n'est certes pas perdue, mais nettement revisitée. Dans la *diferencia* suivante, le mouvement du dessus et de la basse d'origine sont très reconnaissables sous leurs diminutions :

A d'après le *Saldivar Codex, 5a dif.*

Parfois, au contraire (et en raison de limites instrumentales), l'harmonie restera simple pour permettre de rapides passages mélodiques conjoints. Comme dans les exemples précédents, y compris ceux des *50 Standards*, la présentation adoptée ici permet une lecture avec dessus et basse.

A d'après le *Saldivar Codex, 6a dif.*

En plus des quelques sources instrumentales évoquées précédemment, *Marsellas* apparaît dans une production théâtrale du début du XVIIIe s., *Baile y sarao de la marsella*. Le Temps personnifié y déclare en chantant que la célébration se fera "*en un sarao francés. Para no errar el estilo una Marsella será la canción*". La connaissance de ce *Sarao francés* sera donc utile à l'interprétation de ces *Marsellas*.

# 54 - Rodrigo Martinez

(Cancionero Musical de Palacio, 1490)

Espagne, fin XVe s.

Cette pièce anonyme chantée à deux voix présente, au niveau de la basse, une progression similaire aux *Folias*, dans un rythme différent. La version instrumentale donnée par J. Savall dans "*La Folia*" (AV 9805), harmonisée comme ci-dessous, prise à un tempo rapide ( $\text{♩} = 138$ ) et plutôt tournée vers des périodes postérieures, a le mérite de fournir une stimulante base d'improvisation :

Ténor et basse originaux.  
Chiffres suggérés.

♯

♯

6 4 #

6 #

## Transposition

mélodie suggérée

♯

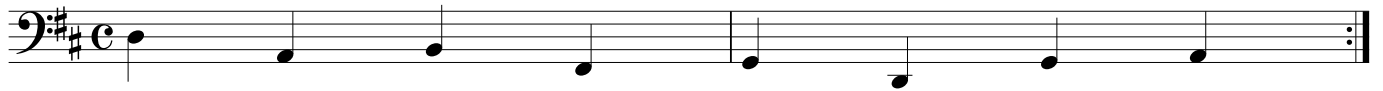
♯

6 4 #

6 #

# 55 - Canon

J. Pachelbel, Allemagne, fin XVIIe s.



Après l'exposition de la basse obstinée, Pachelbel fait entrer trois voix en canon, de deux en deux mesures. Le discours commence en noires, passe en croches, puis en double-croches, et en triple-croches, et s'apaise progressivement pour finir sur des croches.

Cette pièce ne peut être considérée comme un *standard*, car elle ne semble pas avoir été variée par d'autres compositeurs. Cependant, nous avons là une excellente basse pour improviser...mais peut-être pas en canon ! Quelques-une des phrases remarquables de Pachelbel peuvent nous aider à trouver l'inspiration, et servir de base pour continuer à construire et improviser des variations. Exemples :

a)

Pachelbel

variation suggérée

b)

Pachelbel

variation suggérée

c)

Pachelbel

etc

Parmi les versions enregistrées, citons : *Ostinato*, Hespèrion XXI, AliaVox AV9820, page 16.