

**Organistrum ou alto clé?
ÉTUDE SUR L'INSTRUMENT
SCULPTÉ DANS UN CHAPITEAU
DU SANCTUAIRE DE LA PEÑA À SEPULVEDA
Jesús Reolid - Rafael Martín**



L'église de la N^a Señora de la Peña est située dans la Villa de Sepúlveda, à l'est de la province de Ségovie, dans la vallée du Río Duratón. Elle est localisée à l'extrémité nord-ouest de la zone fortifiée de cette ville. Aujourd'hui, c'est le sanctuaire où la Vierge de la Peña, vénérée comme patronne de la Communauté de Villa y Tierra de Sepúlveda.

La typologie du sanctuaire est typique de cette région, formée d'une seule nef et d'une abside semi-circulaire avec un porche attaché et orienté au midi. L'édifice est complété par une tour située à côté du mur nord et présente deux accès qui s'ouvrent dans la nef : un sur le mur ouest, au pied de l'église et l'autre, plus important, sur le mur sud avec un porche qui se distingue parmi les autres exemples architecturaux de Ségovie.

Le bâtiment mesure 23 mètres sur 10 mètres de large. Il est construit en maçonnerie de pierre de taille de bonne qualité, couvert par une voûte en demi-berceau sur des arcs brisés qui sont soutenus par des colonnes adossées aux murs de la nef. La nef communique avec l'abside semi-circulaire par un grand arc semi-circulaire appuyé sur des colonnes et des chapiteaux.

À l'extérieur du bâtiment, les murs sont renforcés avec quatre contreforts sur le mur sud et quatre autres sur le nord. Les deux murs, nord et sud, sont recouverts d'une moulure formant imposte. La corniche du bâtiment est soutenue par une série de 90 modillons montrant une grande

variété de décorations animales, végétales, anthropomorphes, etc., parmi lesquelles les représentations de personnages jouant différents instruments de musique ne manquent pas.



Attachées au bâtiment d'origine, il y a plusieurs adjonctions postérieures : le vestiaire de la Vierge à côté de l'abside, la sacristie sur le mur sud, la maison du prêtre au pied de l'église, la galerie à arcades et le portique sur le mur sud.

La galerie à arcades est une structure complexe. Très modifiée, elle diffère de ce qu'elle aurait dû être à l'origine. Son étude, ainsi que celle du reste du bâtiment, a donné lieu à diverses hypothèses quant à son origine et son évolution dans le temps.

Chronologie et évolution du sanctuaire

À propos de l'église de La Virgen de la Peña, de nombreux problèmes concernent sa chronologie et son processus de construction, dus à l'absence de documentation sur ses premières étapes de construction, aux diverses modifications subies par le bâtiment et aux différences de style qui rendent difficile une appréciation d'ensemble.

Il semble clair que le processus de construction de l'église n'a pas été uniforme car il présente de nombreuses variations et altérations qui témoignent d'une succession de phases diverses dans sa construction.

Différentes tentatives pour fixer sa chronologie et son évolution au fil du temps. Ainsi, en 1910, Eulogio Horcajo Monte de Oria, dans son ouvrage *Histoire et traditions pieuses de l'image sacrée de Sma. La Vierge Marie qui, avec le titre du Rocher, est vénérée dans la Villa de Sepúlveda*

et sa terre et son sanctuaire (Madrid, 1910), établit différentes étapes dans la construction de l'église. Pour cet auteur, les travaux auraient commencé en 1111, après la bataille de Campo Espina, remportée par Alphonse Ier d'Aragon. À cette époque, l'église aurait eu une nef plus courte, prenant comme modèle la nef de l'église d'El Salvador située dans la même ville de Sepúlveda dont la construction a eu lieu vers 1095. Après la mort d'Alphonse I en 1134, l'église est restée inachevée.

Dans une deuxième phase, la nef a été agrandie et, selon ce chercheur, le portique et le portail sont déplacés de leur emplacement d'origine au pied de la nef vers son emplacement actuel sur le mur sud.

La tour commença à être construite en 1144, sous le règne d'Alphonse VII et les travaux du sanctuaire furent de nouveau interrompus à la mort du roi en 1157, se poursuivant à la fin du règne d'Alphonse VIII. À sa mort en 1214, ils subirent un autre arrêt jusqu'à la fin du règne de Ferdinand III (1217-1252). Gómez Moreno en 1934 affirme qu'il s'agit d'une copie de l'église d'El Salvador, avec des améliorations dans la décoration et l'ampleur. Le marquis de Lozoya, en 1966, soulignait son portail exceptionnel parmi l'ensemble de l'art roman ségovien qui démontrait d'ailleurs l'influence artistique aragonaise.(1).

Inés Ruiz Montejo, en 1988, fixe deux phases dans la construction de l'église. La première phase commence avec la date de 1144, apparaissant sur une inscription sur la tour et déjà transcrite par Gómez Moreno qui marquera la construction de la tour et de l'abside, suivant le modèle du sanctuaire d'El Salvador. Une seconde phase correspondrait à la construction de la nef et à la décoration de l'abside à la fin du XIIe siècle et début du XIIIe siècle.

L'auteur s'appuie sur une étude antérieure de Torres Balbás datant comme postérieur au début du XIIIe siècle le recours à des colonnes adossées aux arcs festonnés, phénomène qui est mis en évidence dans l'église de la Vierge de la Peña. De même, l'auteur affirme que c'est au XIIIe siècle qu'apparaîtrait le projet du portail, si inhabituel dans un milieu rural éloigné des routes de pèlerinage jacquaires.(2)

Pour sa part, M. Alvargonzález Terrero, en 1996, signale l'existence de deux campagnes de construction. La première débutant avec la construction primitive au cours des XII et XIIIe siècles et la seconde avec les modifications et ajouts subis, comme la galerie à arcades, la maison du curé, la sacristie et la loge de la Vierge entre le XVIe et le XVIIe siècles. Selon cette étude, l'église aurait été commencée par l'abside et l'élévation de la tour aurait commencé peu après. Les travaux reprendront à partir de la seconde moitié du XIIe siècle, se prolongeant jusqu'au début du XIIIe siècle, subissant pendant cette période de nouvelles interruptions.

De même, Alvargonzález Terrero note que la construction du portique aux caractéristiques ogivales a eu lieu pendant la première moitié du XIIIe siècle. Celui-ci abrite le portail, le protège et souligne son importance comme élément exceptionnel qui, à son tour, aurait conditionné la projet d'une galerie à arcades, bien que pour une raison quelconque celle-ci n'ait pas été construite avant le XVIIe siècle.(3)

Le portail et le tympan

L'élément le plus important du sanctuaire est le portail situé sur le mur sud. C'est un exemple unique dans l'art roman de Ségovie et très inhabituel en dehors des routes de pèlerinage jacquaires. Seules certaines églises comme Santo Domingo de Soria, Moradillo de Sedano ou Ahedo de Butrón offrent ce type de portails, dont le thème central est le Jugement Dernier. Bien qu'il faille noter que dans les cas précédents, il existe une relation très étroite avec les modèles du monastère de Silos, le tympan de la Vierge de la Peña de Sepúlveda s'en écarte néanmoins et montre des connotations plus propres à l'art roman aragonais et navarrais.(4)



La vision apocalyptique de saint Jean se trouve dans le tympan du portail. On y trouve le Pantocrator avec le Christ apocalyptique entouré de la mandorle et encadré par le Tétramorphe tandis que dans les deux premiers archivoltes apparaissent six anges et les Vieillards de l'Apocalypse. Le Tétramorphe est formé par les quatre figures ailées telles qu'elles apparaissent dans la vision de saint Jean. L'aigle tient entre ses griffes un objet allongé qui rappelle une trompette, façon d'exprimer que saint Jean, symbolisé dans l'oiseau, a été témoin de la Révélation "au son des trompettes". L'ange, sur le côté gauche, figure Matthieu et porte un livre, symbole de son évangile. Les deux personnages regardent le Christ comme le fait la figure du taureau ailé situé dans la partie inférieure droite qui symbolise Luc. Le seul personnage qui brise l'harmonie est le Lion, symbole de Marc, dont le regard se dirige dans une direction opposée au Christ.

Sur le linteau figure le Chrisme qui synthétise les paroles de l'ange à saint Jean "Je suis l'Alpha et Oméga". Ce Chrisme, encadré par deux anges, présente comme caractéristique une latinisation de la graphie grecque primitive. Ainsi, on ajoute à la X une traverse verticale surmontée en forme de croix qui, en dessinant à ses extrémités un P et un S, élargit le contenu classique du Chrisme. Il ne s'agit pas seulement de la figure du Christ, mais aussi du Père et de l'Esprit Saint comme expression globale du dogme de la Trinité. (5)

Dans cette même idée, Marta Poza Yagüe souligne l'accentue de ce fait en indiquant l'importance du message trinitaire sur la couverture de La Peña. En effet, pour cette auteure, le thème du Jugement dernier, bien que de perception plus immédiate, ne joue qu'un rôle secondaire en complément des thèmes de la Révélation et de la Trinité. Selon elle, l'allusion trinitaire a une

double lecture descendante et hiérarchisée depuis la main du Père de la clé de l'archivolte en passant par le centre du tympan où est logé le Christ en Majesté, et jusqu'au centre du linteau où se trouve l'allusion au Esprit Saint dans le S inversé du Chrisme.



La lecture elle-même se fait dans le sens ascendant, ce qui présente une triple théophanie devant le fidèle de la même manière qu'à la fin des temps où l'apparition du Christ révélera d'un seul coup tous les mystères de Dieu. (6)

Le linteau est complété des deux côtés du Chrisme par la figure double de l'archange Saint-Michel. Sur la droite, il apparaît tenant une balance, se disputant avec le démon le poids des âmes. Devant lui se trouve le Diable, en forme d'être monstrueux aidé par un serpent qui s'enroule dans le plateau de la balance, en essayant de le faire pencher en sa faveur.

Sur le côté gauche du linteau apparaît à nouveau le personnage dans lequel nous pourrions reconnaître l'archange chevauchant un dragon, symbole du Mal, dans lequel il plante une lance.

Tympan et linteau ont été réalisés au milieu du XIIe siècle, en même temps que l'abside et la tour. Le portail fut agrandi avec les travaux de la nef dès le XIIIe siècle. De cette époque daterait le deuxième archivolt avec les 24 Vieillards de l'Apocalypse. Occupant toute une voussure, ils sont réalisés par deux mains différentes. Ils sont tous d'un traitement plus saillant que les autres reliefs du portail. Un troisième artiste serait responsable de la réalisation du troisième archivolt avec des thèmes végétaux de grande qualité.(7)

L'archivolte des Vieillards repose sur deux chapiteaux décorés. Sur celui de droite apparaît un couple de sirènes-oiseaux affrontées qui retournent leurs têtes tandis que des tiges végétales se croisent entre leurs cous. Ils sont la représentation des condamnés pris par les ligatures des tiges végétales, allégorie de la tentation et du péché. L'auteur du chapiteau semble être un connaisseur des sujets Ilenses qui ont eu un grand impact sur le roman castillan au cours du XIIIe siècle. Le chapiteau de gauche présente deux couples d'hommes vêtus de cottes de mailles qui s'affrontent en dirigeant leurs mains vers le visage de l'opposé. Le thème de ce chapitre a été identifié comme "la Discorde".(8)

Nous observons donc que dans les deux chapiteaux sont représentés les vices terrestres face à la vision céleste du tympan. Tout le portail est protégé par un portique qui l'encadre et le met en valeur. Il est de plan rectangulaire, couvert d'un toit à quatre pans, et se détache de la couverture du reste de la galerie à arcades. L'espace du portique est couvert d'une voûte en croisée d'ogives. La voûte repose sur des colonnes superposées aux contreforts extérieurs et les pilastres adossés au mur de la nef. Chaque groupe de colonnes repose sur un socle échelonné et chaque colonne possède sa propre base, fût et chapiteau avec astragale et talon. L'apparition de portiques est très rare dans les églises romanes castillanes. Lorsque cela se produit, il s'agit toujours de constructions érigées à l'aube de l'architecture protothotique du milieu du XIIe siècle au début du XIIIe siècle. C'est l'époque à laquelle appartient ce portique.



D'autres exemples sont constitués par les portiques de San Vicente de Ávila et San Martín de Segovia. C'est en particulier avec ce dernier que le portique de La Peña de Sepúlveda présente la plus grande similitude. La croisée du portique s'appuie sur un ensemble de chapiteaux pour la plus part historiés, dont les figures plus fines que celles du portail correspondent à une date plus tardive dans le XIIIe siècle et dont le style est lié aux ateliers de Ségovie et Duraton.(9) Dans les chapiteaux des colonnes situées dans les contreforts extérieurs du portique se trouvent plusieurs motifs et scènes différents. Dans l'un des deux chapiteaux du contrefort de droite, on peut observer une décoration végétale de feuilles superposées. Sur l'autre face, on voit un chevalier se battre contre un géant qui, agenouillé pour s'adapter aux petites dimensions du chapiteau, tente d'arracher le bouclier à celui-ci.

Ce motif a été identifié comme figurant le combat entre Roldán et le géant Ferragut. Roldán, représentant le prototype de chevalier chrétien, est aidé par un autre guerrier portant une lance et semble attendre le moment d'attaquer le géant. La scène est observée par un ange à droite portant un cartel.

Les chapiteaux du contrefort de gauche semblent avoir été réalisés par une main différente de celle de tous les autres chapiteaux du portique. Ce sculpteur montre un style plus grossier. Dans l'un de ces chapiteaux apparaissent des figures avec de grands visages et des yeux très marqués. Sur la face centrale, il représente Samson qui défigure le lion. La scène, interprétée comme un exemple d'aide divine et de préfiguration du Christ, est accompagnée à droite et à gauche par des figures dont la tête est couverte.(10)

Dans les chapiteaux adossés au mur de l'église apparaissent également différentes scènes. Sur la gauche, la croisée s'appuie sur un chapiteau décoré de feuilles d'acanthé très détérioré. L'arc toral est s'appuie sur un chapiteau décoré sur ses trois faces. Dans la centrale, nous observons un guerrier vêtu d'une cotte de maille et muni d'un petit bouclier luttant contre un grand fauve. Sur les côtés, deux hommes apparaissent comme témoins et aides dans cette confrontation

inégal. Celui de droite frappe d'un bâton un instrument, espérant peut-être effrayer l'animal avec le bruit provoqué.

Celui de gauche semble se protéger en se cachant entre les tiges végétales des angles du chapiteau. Sur la droite, la croix repose également sur un chapiteau décoré d'une paire de siréno-oiseaux qui répètent le motif du chapiteau du portail mais avec une technique différente.



À sa droite se trouve le chapiteau qui montre la scène objet du présent article. Celui-ci supporte l'arc toral à droite du portique et a trois faces décorées. Dans la centrale apparaissent deux figures masculines vêtues de longues robes. Les deux restent debout sur l'astragale. Le personnage de gauche a le visage déformé pour une raison inconnue.

Malgré cela, nous pouvons constater qu'il porte une barbe. Celui de gauche est caractérisé par des yeux très bien profilés en forme d'amande. Ces figures sont encadrées entre de grandes feuilles qui servent de séparation entre elles et leurs spectateurs potentiels : sur le côté gauche du chapiteau, on voit un chevalier assis sur un trône décoré et sur le côté droit un personnage élégamment vêtu, retenant de sa main droite les plis abondants de son vêtement. On peut penser que ce sont des musiciens qui portent un instrument à cordes.

Traditionnellement, cet instrument a été classé comme un organistrum, instrument à cordes frottées par une roue que l'on tourne avec une manivelle et qui était joué par deux musiciens. L'un d'eux actionnait la manivelle et l'autre se chargeait de tirer les touches d'un clavier pour produire les différents sons. Toutefois, dans la deuxième partie de cet article, nous essaierons de montrer que l'instrument en question n'est pas un organistrum, et qu'il pourrait s'agir d'un type de viole à archet avec un clavier.

Notes :

- 1 - CONTE BRAGADO, Diego et FERNÁNDEZ BERNALDO DE QUIRÓS, Ignacio, Introduction à l'archéologie dans le Canyon del Duratón, Ségovie, 1993, pp.251-252.
- 2 - RUIZ MONTEJO, Inés, El Románico de Villas y tierras de Segovia, Madrid, 1988, pp. 267-269.
- 3 - ALVARGONZÁLEZ TERRERO, M, et alii, El santuario y el camarín de la Peña de Sepúlveda, Sepúlveda, 1996, pp.119-122.
- 4 - POZA YAGÜE, Marta, "Symbole et concept. Visions théophatiques et allégoriques de la Trinité dans le tympan de Notre-Dame de la Peña de Sepúlveda", dans SÁNCHEZ AMEIJERIAS, Rocío et SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis (coord.), Le tympan roman. Images, structures et audiences, Saint-Jacques-de-Compostelle, 2003, pp.131-151. Cette auteur met en relation les modèles iconographiques des églises de la région aragonaise des Cinq Villas comme San Nicolas de Frago, San Miguel de Uncastillo, San Miguel de Biota, Nuestra Señora la Blanca de Berbegal, ainsi que les églises de Bossot (Lleida) et San Nicolas et La Magdalena de Tudela (Navarre) avec Nuestra Señora de La Peña. L'auteur trouve comme précédent le plus immédiat le tympan de La Peña de Sepúlveda sur le portail nord de l'église San Miguel de Estella.
- 5 - ALVARGONZÁLEZ TERRERO, M, et alii, Opus cit, pp.263-264.
- 6 - POZA YAGÜE, Marta, Opus cit, pp.140-141.
- 7 - ALVARGONZÁLEZ TERRERO, M, et alii, Opus cit, p. 131.
- 8 - RUIZ MONTEJO, Inés, Opus cit, p. 275.
- 9 - Ibidem p. 266
- 10 - ALVARGONZÁLEZ TERRERO, M, et alii, Opus cit, p. 134-135.

ORGANISTRUM OU ALTO A CLEFS ?

Dans les quelques références écrites que nous avons trouvées sur l'instrument de Sepúlveda, il est catalogué comme organistrum. Je pense qu'en raison de la petite taille de sa figuration sur un chapiteau, de la difficulté d'observer les détails et de la présence de deux musiciens en position sur l'instrument, il a été classé comme organistrum. Sur l'archivolte du portail, il y a 24 rois musiciens, dont trois jouent fidulas (pas de traduction : *rébec ? vièle? Gigue ?*), les autres étant mutilés. Nous ne saurons jamais qu'ils tiennent entre les mains.

Bien qu'il s'agisse d'un portique avec des caractéristiques particulières dans le Roman castillan, il n'a pas suscité un grand intérêt dans le domaine de l'organologie médiévale. Probablement à cause de cela, il n'a pas été étudié en profondeur et il a été estimé que la présence de deux exécutants était suffisante pour justifier ce catalogage. Pourtant, nous avons toujours eu des doutes sur ce classement.

Il y a deux ans, j'ai commencé à construire des nyckelharpas, et Rafa Martin a également commencé à en jouer. Nous avons alors vu des similitudes claires entre l'instrument figurant sur le chapiteau et la moraharpa suédoise, ce qui nous a conduit à entreprendre une étude détaillée du chapiteau, pour en arriver à la conclusion que nous expliquons dans cet article.

Description de l'instrument

La caisse a la forme d'un huit, avec un large manche se terminant par une partie circulaire qui, à première vue, semble figurer une tête sculptée où se détachent les yeux et le nez. Cette partie de l'instrument, en forme de tête, est visible sur certaines zanfonas, comme sur le Portico de la Majesté de Toro. Cependant, après une observation plus attentive, j'ai tendance à penser que ce qui ressemble à des yeux pourrait être deux chevilles, et que le "nez" pourrait être une séparation entre les deux chevilles. Les cordes sont attachées à une saillie de la crosse (*talon, extrémité de l'instrument?*). La table présente six orifices, deux cordes et, du côté inférieur, sortent cinq touches.

Deux personnages soutiennent l'instrument. Celui de gauche, à la différence de toute l'iconographie touchant à l'organistrum et à la zanfona, n'a pas la main droite actionnant une manivelle, mais passe la main sous la caisse, dans une position évoquant la tenue d'un archet ; la main gauche est aussi passée sous la caisse, dans l'attitude claire d'atteindre le clavier. On ne trouve pas non plus cette position dans l'iconographie de l'organistrum, où le musicien qui actionne la manivelle utilise la main gauche pour tenir en quelque sorte la caisse de l'instrument.

Le second personnage tient le manche en dessous de la main droite ; si sa main gauche est mutilée, on voit cependant qu'elle est dirigée vers le clavier. La position de ce deuxième personnage est également exceptionnelle si on la compare au reste de l'iconographie de l'organistrum, où l'on voit toujours comment les touches sont actionnées, soit les tirant soit en les enfonçant, sur le haut du manche. En outre, dans tous les cas, il utilise toujours les deux mains pour actionner les touches. Ces détails nous font penser qu'il pourrait s'agir d'un instrument différent de l'organistrum.



Pour reconstituer un instrument à partir d'une iconographie, il faut exploiter toutes les données : la représentation même de l'instrument qui nous donne sa forme, ses proportions, le nombre de cordes, de chevilles, l'emplacement du chevalet, etc. Il faut tenir compte du fait que, dans la plupart des cas, l'exécution de la sculpture ou de la peinture n'est pas une reproduction fidèle de l'instrument, de sorte qu'il est parfois nécessaire d'ajouter ou de repositionner certains éléments pour que l'instrument sonne correctement. Vous obtenez également des données à partir de la représentation de l'instrumentiste : sa position et la façon dont il tient l'instrument, le jeu sur les cordes, avec les doigts ou avec plectre, la façon de saisir le plectre ou de tenir l'archet... sont autant d'indications utiles.

Dans l'instrument de Sepulveda, il y a des particularités qui ne correspondent pas à ce que nous savons de l'organistrum, où la position des musiciens est toujours identique. Bien qu'il ait toujours été dit que la présence de deux interprètes était due à la taille de l'instrument (jusqu'à deux mètres selon un auteur), nous pensons que c'est une erreur. Si nous faisons une étude basée sur les proportions des instrumentistes et l'instrument lui-même, on peut évaluer les dimensions de l'organistrum oscillant entre 90cm et 1,20 m.

Dans ces conditions, on peut penser que la présence de deux musiciens est due aux nécessités de la pratique instrumentale, plutôt qu'à la taille de l'instrument. Bien que nous ne sachions pas avec certitude quelle destination avait l'organistrum, et en supposant qu'il était utilisé pour enseigner et accompagner les chants des premières polyphonies, comme l'Organum, il est nécessaire que l'exécution des intervalles musicaux soit parfaite. Nous avons pu constater de façon empirique que si un seul exécutant actionne la manivelle avec la main droite et appuie ou tire sur les touches avec sa main gauche, il est très difficile d'obtenir des sons corrects lorsque l'on change de touche.

Ce problème est résolu avec un second exécutant, chargé d'actionner les touches avec les deux mains, ce qui lui permet d'anticiper le mouvement des touches pour éviter que la corde ne sonne à vide entre deux notes.

À partir du XIIIe siècle apparaissent des instruments de plus petite taille, peut-être déjà avec une fonction mélodique dans laquelle il n'y a pas besoin de deux interprètes. C'est pourquoi, pour éviter des confusions, nous croyons plus judicieux d'appeler organistrum les seules vielles à roues avec deux interprètes, en basant la différence non pas sur la forme ou les dimensions, mais sur la fonction musicale de chacun d'eux.

Brève analyse de l'iconographie de l'organistrum

Portico de la Gloria, XIIe siècle
Saint-Jacques-de-Compostelle, Galice



Musicien 1 : la main droite tient la manivelle, la main gauche est appuyée sur le centre de la caisse
Musicien 2 : les deux mains manipulent les touches

Portail nord de l'église San Miguel, XIIe siècle, Estella, Navarre



Musicien 1 : la main droite tient la manivelle, la main gauche est posée sur la caisse au niveau du cordier

Musicien 2 : il manipule à deux mains les touches

Portico del Paraiso, XIIIe siècle, Ourense, Galice



Musicien 1 : la main droite actionne la manivelle, la main gauche est posée sur le bord de la caisse
Musicien 2 : il manipule les touches à deux mains

Portique de l'église de Saint-Domingue XIIe siècle , Soria



Musicien 1 : la main droite actionne la manivelle, la main gauche est levée
Musicien 2 : il manipule les touches à deux mains

Palais archiépiscopal, XIIe siècle, Xelmirez, Saint-Jacques-de-Compostelle



Musicien 1 : la main droite est posée sur la poignée de la manivelle, la main gauche sur le bord de la caisse

Musicien 2 : il manipule les touches à deux mains

Portail nord de la collégiale de Santa Maria, XIIe siècle, Toro, Zamora



Musicien 1 : la main droite (mutilée) actionne la manivelle, la main gauche posée sur le bord de la caisse

Musicien 2 : il manipule les touches avec les deux mains

Particularités de l'instrument du sanctuaire de la Pena à Sepulveda

Il faut observer l'instrument dans la précision du détail, évaluer ce qu'il présente et ce qui lui manque, soit parce cela n'a jamais été sculpté, soit parce que des mutilations ont affecté la sculpture.

Observation 1

Si nous regardons la crosse, nous observons une sorte de cheville qui sert d'ancrage au cordier, il n'y a pas de trace d'axe ni de manivelle. Il s'agit d'un détail pourtant fondamental car la manivelle est indispensable pour mettre en mouvement la roue.



Observation 2

Ce qui à première vue pourrait ressembler à la partie visible de la roue, c'est la fin du cordier : en observant de côté le cordier, on remarque que c'est une seule pièce, et on ne voit aucun indice nous permettant de supposer que la partie avant du cordier est une roue. Il faut noter que, dans toute l'iconographie d'organistrum et de zanfona, la roue est toujours visible, et que les cordes passent toujours sur celle-ci.



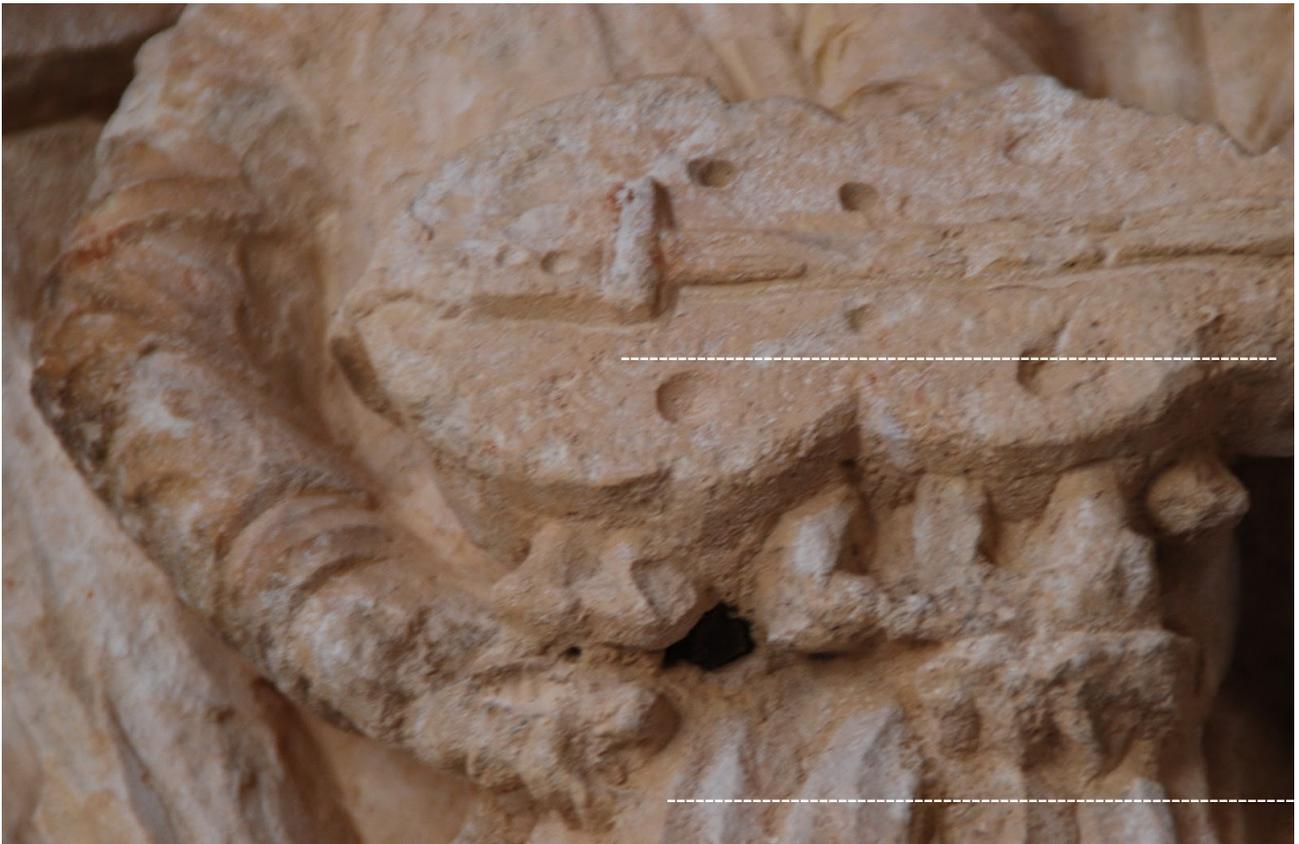
Observation 3

Le musicien situé à gauche a le bras droit tendu et la main n'est pas à la hauteur du cordier ou d'une hypothétique manivelle, mais sous la caisse. Si la main est mutilée, la position du bras est cependant semblable à celle adoptée pour jouer d'un instrument avec archet. A mon avis, ce détail est particulièrement significatif : la posture du musicien peut révéler comment l'instrument était utilisé.



Observation 4

La main gauche de ce même musicien appuie sur des touches qui sortent de la partie inférieure de l'instrument : cela marque également une nette différence avec le reste de l'iconographie, dans laquelle le musicien actionnant la manivelle utilise la main gauche pour tenir la caisse. La position de la main est identique à celle adoptée par les joueurs d'alto à clef, avec le pouce vers l'extérieur. Il faut cependant noter que cette position des touches rendrait l'instrument impraticable. Cette même "erreur" s'observe dans d'autres sculptures ou figurations, où l'emplacement des touches est incorrect.



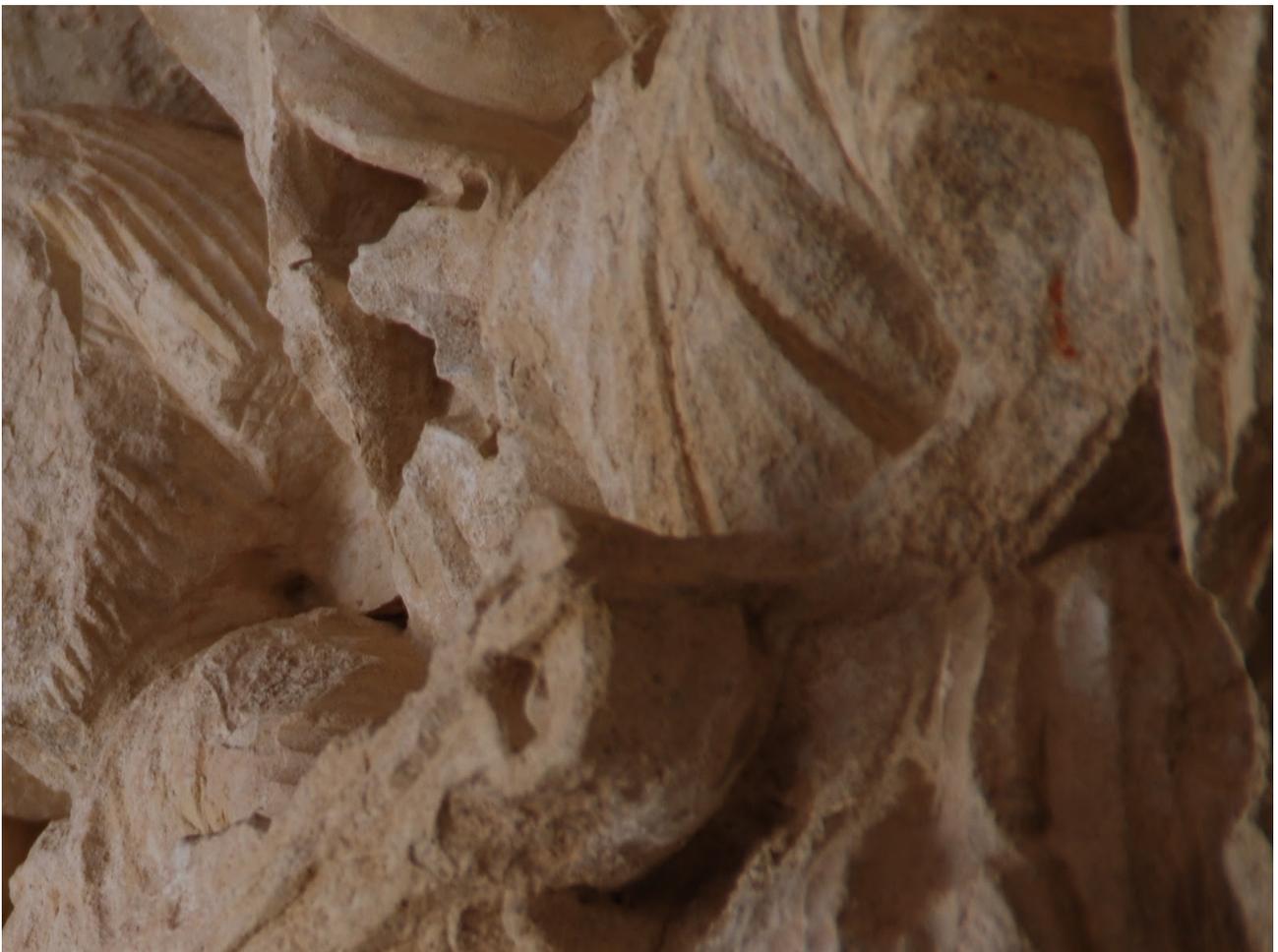
Observation 5

Le musicien de droite a sa main droite glissée sous le manche. Il semble n'appuyer sur aucune touche et sa posture est plutôt passive, comme si il se limitait à tenir l'instrument.



Observation 6

Le bras gauche de ce musicien est mutilé, mais il est évident que le bras se dirige vers le clavier : une hypothèse est qu'il actionnerait un axe sortant par le clavier, quelque chose d'inhabituel mais que l'on peut voir dans deux enluminures d'un codex du XIII^e siècle et dans le psaltere de Marchiennes, du même siècle, même si nous considérons que ces illustrations manquent de sens organologique. La possibilité que, dans l'instrument de Sepúlveda, la manivelle sorte de la poignée semble éloignée compte tenu de toutes les particularités observées.



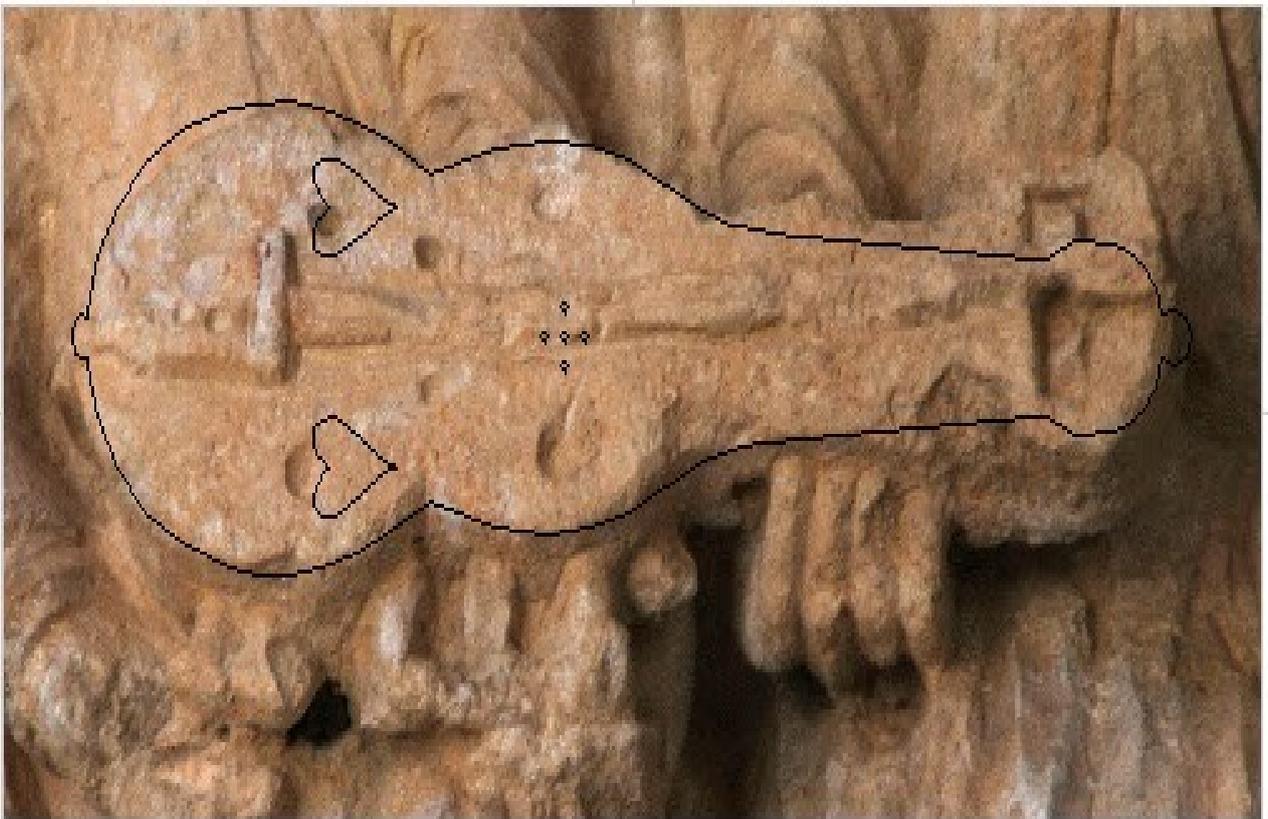
Observation 7

Bien qu'il n'y ait aucun vestige d'un archet, il y a des traces qui peuvent nous faire penser qu'il y en a eu un, telle deux entailles dans le profil de la caisse et une entaille dans les cordes, à l'endroit où l'archet aurait pu se positionner.



Observation 8

Enfin, il faut souligner que la forme et les proportions de l'instrument sont analogues à celles du "Moraharpa" de Dalarna, daté de 1526, et à celles du "Schlussselfidel" dessiné dans le Sintagma Musicorum de Praetorius. Tout cela permet de supposer que cet instrument est plus proche d'une alto à clefs ou, en utilisant la terminologie la plus connue, d'un nyckelharpa, que d'un organistrum.



Reconstitution

Le premier problème à résoudre est où placer les touches, qui ne peuvent en aucun cas être placées telles qu'elles apparaissent dans la sculpture : pour reconstituer soit un organistrum soit un nyckelharpa, il faut placer le clavier au niveau du manche, qui est son emplacement logique. Un autre problème vient de l'absence d'un chevalet dans la sculpture. Pour reconstituer un organistrum, nous devons placer dans l'ordre : cordier, chevalet et roue. Si nous prenons comme roue ce que nous avons vu (à savoir, l'extrémité du cordier), nous devrions modifier considérablement ce que la sculpture nous montre.

Une autre modification serait la sortie de l'axe et l'ajout d'une manivelle, dont aucune trace n'est visible sur la sculpture.

Pour la reconstitution d'un nyckelharpa, les interrogations s'effacent sensiblement. Dans ce cas, il suffirait de poser un chevalet, sans modifier quoi que ce soit du cordier, et d'ajouter un archet, lequel, par ailleurs, aurait pu faire partie de la sculpture, comme semblent l'indiquer aussi bien la position du bras que l'entaille visible dans les cordes et dans la caisse.

Il est donc, à notre avis, plus raisonnable et moins spéculatif de reconstituer cet instrument en tant qu'alto à clefs plutôt qu'en tant qu'organistrum.

Nous n'avons pas d'explication pour justifier le personnage situé à droite de la sculpture, dont la présence n'est évidemment pas nécessaire pour jouer d'un nyckelharpa. Mais pour autant, la présence de ce second personnage, qui incontestablement joue un rôle dans la manipulation des clefs, ne signifie pas que l'instrument est un organistrum.

Nous ne pouvons pas non plus affirmer avec certitude l'existence d'un archet, au-delà des indices observés. Mais ce sont précisément ces signes qui nous font douter, et induisent que nous sommes peut-être d'un instrument autre que l'organistrum.

Peut-être que l'étrangeté de cette sculpture et ses incertitudes sont ce qui la rend plus intéressante.



Jesús Reolid
(note hors texte)

Né en 1957 à El Grao de Gandía (Valence), il construit des instruments de musique depuis 1985, de manière autodidacte, concentrant son intérêt pour la construction de vielles à roue et d'instruments anciens: fidulas, rabeles, cytos, vihuelas, organistrum...

En 1994, il fonde l'association ibérique de la vielle à roue (AIZ), avec Luís Delgado, Julio García Bilbao et Rafael Martín. Son objectif était de travailler dans la recherche et la diffusion de tout ce qui touche à la vielle à roue. Depuis sa fondation, l'association a organisé des cours, des conférences, des publications et autres activités, diffusant tout ce qui concerne cet instrument. Elle organise également des cours sur d'autres instruments tels que nyckelharpa, vihuela, rabel, gaita charra, mandoline, bouzouki, guitare, percussions traditionnelles, danses traditionnelles, chant médiéval, etc., avec les meilleurs professeurs au niveau européen.

Il réalise également un important travail de formation, visant à faire connaître les techniques de construction d'instruments anciens, plusieurs fois par an, à travers des cours intensifs, depuis son atelier de Pelayos de la Presa, Madrid.

Source : <https://musicaenlaspiedras.blogspot.com/2012/06/organistrum-o-viola-de-teclas.html>