

Musique Ancienne

N° 7 Revue trimestrielle



La tablature de luth de Stephan Craus

Les luths dans la collection du Germanisches
Nationalmuseum de Nuremberg

par Friedemann Hellwig

Seines Alters Im XXXVIII. Jar. Den VI. Februarij.



M. D. LVIII.

Le luthiste Sebastian Ochsenkun.

Musique Ancienne

N° 7, OCT., NOV., DEC. 1979.

Paraît quatre fois par an : les 1^{er} janvier, 1^{er} avril, 1^{er} juillet, 1^{er} octobre.

Publication du CAEL, 6, chemin du tennis, 92340, Bourg-la-Reine.

VENTE : Au CAEL, 1 numéro 18 F.

U.S.A., CANADA :

AARON SKITRI
280 Wellesley Str East
App : 2 505 TORONTO
M4X1G7 ONTARIO CANADA.

ABONNEMENT : 1 an (4 numéros),
France : 60 F
Autres pays d'Europe : 80 F

BUREAU DE REDACTION :

Centre Animation Expression Loisir, 6,
chemin du Tennis, 92340, Bourg-la-Reine. Tél. : 663.76.96.

Responsable de la publication :
Joël Dugot.

Comité de rédaction :

Jean Amand
Claudette Duplan
Nadège Vigne
Jean-Pierre Vigne
Charles Raguin
Terence Waterhouse

Documentation :

Alain Pougetoux

Service photo :

Robert Pichard

Maquette :

Mathias Durvie

Composition :

Atelier I.D., 9, rue d'Alembert, 75014
Paris

Impression :

Bernard Duval, Mairie de Bourg-la-Reine.

PUBLICITE : Pour toute insertion publicitaire, s'adresser au CAEL (Service publicité) 6, chemin du tennis, 92340, Bourg-la-Reine, Tél. : 663.76.96.

page

4 LA TABLATURE DE LUTH DE STEPHAN CRAUS
Par Jean Wirth

22 LES BATTERIES A LA GUITARE BAROQUE ESPAGNOLE
D'APRÈS MARIN MERSENNE
Par Frederico Cook

32 REFLECTION AUTOUR DU QUATUOR CLASSIQUE :
Le quartetto Esterhazy.
Par Jaap Schröder

36 NOTES ORGANOLOGIQUES :
LES LUTHS DANS LA COLLECTION DU GERMANISCHES
NATIONALMUSEUM DE NUREMBERG.
Par Friedemann Hellwig

Echos de l'été

Petites annonces

Musique et poésie



Notre couverture :

Le Concert Champêtre, par WATTEAU (Cl. B.N. Paris)

Dernière page :

Extraits de Tabulatur Buch Auff Die Lauten. Heidelberg 1558.

La Tablature de luth de Stephan Craus.

par Jean WIRTH

EN dehors de la notice de Koczirz qui accompagne l'édition d'une quinzaine de pièces (1) et des remarques de Dorf-müller (2), la tablature de Stephan Craus (Vienne, Nat. Bibl. Ms. 18688) n'a pratiquement pas retenu l'attention des musicologues. Le manuscrit est d'un abord difficile, voire répulsif ; le choix de pièces présenté par Koczirz fait supposer un piètre élève de Judenkünig. Située "vers 1530", cette tablature ne saurait être considérée comme une étape notable dans l'histoire de la musique de luth.

A l'exception du petit livre de Jacob Thurner, récemment édité (3) et jusqu'alors inconnu, il s'agit pourtant de la première tablature de luth manuscrite dans le domaine germanique. Et comme elle surpasse très évidemment celle de Thurner, comme elle a été mal datée, que la dépendance de Craus par rapport à Judenkünig a été surestimée et que l'édition de Koczirz en donne une image fautive, je crois utile d'en proposer une analyse.

Le nom du possesseur, Stephan Craus, et le lieu de sa résidence apparaissent au folio 82 r : "S. Crauss zu Ebenfurt" (environs de Wiener Neustadt, Autriche). Le prénom complet est donné au verso. Mais le manuscrit contient des écri-

tures et un répertoire si différents que Koczirz suppose deux rédacteurs successifs. Dorf-müller remarque que le problème est plus compliqué (4) et distingue quatre écritures ; la plus griffonnée, qu'il désigne comme la troisième, serait celle de Craus. Mais il se refuse à entrer davantage dans les détails.

Le manuscrit n'est pas daté. Il est relié à la suite de l'*Introductio* et de l'*Underweysung* de Judenkünig, l'ensemble portant une foliation continue ancienne. Il fut par la suite séparé de ces deux livres et doté d'une couverture de papier. La reliure avait eu comme conséquence de rogner les marges en mutilant légèrement la tablature et les titres. Ceci prouve que le manuscrit n'était pas un appendice à Judenkünig, mais un cahier séparé, terminé avant d'être annexé et mutilé par la reliure, ce que confirme la postériorité de la foliation par rapport à la rédaction (les chiffres occupant la place laissée disponible). Aucun indice externe n'assure donc que le cahier manuscrit soit postérieur ou antérieur aux deux livres, datés le premier 151 (?) et le second 1523.

Avant d'aborder le problème de datation absolue, il faut essayer de se faire une idée de la chronologie relative des pièces rédigées dans les différentes écritures, mais aussi de savoir si les différences d'écriture

proviennent d'une diversité de rédacteurs. Une écriture pourrait changer que la main resterait la même. Deux critères permettent de décider du nombre des mains :

- il y a vraisemblablement deux mains différentes lorsqu'un changement d'écriture correspond à un changement de répertoire et à une modification brutale de la syntaxe de la tablature, chacun ayant ses habitudes en cette matière, mais aussi lorsque l'écriture des titres, qui est cursive, se modifie au même moment que les caractères de la tablature.

- une main ne se caractérise pas tant par sa cursivité ou sa lisibilité qui sont données très variables que par le choix du ductus — itinéraire parcouru par la plume — et des vecteurs qui le constituent. Si un changement de ductus survient en même temps que ceux précédemment énumérés, il y a à coup sûr changement de rédacteur.

Les numéros 1 à 5 de la tablature (voir annexe I) sont rédigés dans une première écriture, la plus régulière de toutes. Les graphies distinctives sont le grand **o** oncial, le cinq tracé sans lever la plume (**7**) et le **C** capital barré dans sa moitié supérieure. Craus utilise dans ces pièces des barres de mesure.

La seconde écriture ne se distingue de la première que par une seule



Anges musiciens (détail de « Vierge et enfant »), H. HOLBEIN (PHOTO. GIRAUDON) musée de LISBONNE.

variante graphique : le cinq retrouve son ductus le plus normal et sa forme actuelle (5). Cette écriture, la plus répandue dans le manuscrit, est celle des pièces n° 6, 7, 10, 12 à 29, 48 à 51 et 59, 60. De manière épisodique apparaissent dans ces pièces un signe habituellement considéré comme celui du tenuto (+) et les points indiquant le doigté de la main droite. Les barres de mesure sont souvent absentes, mais des barres semblables séparent alors les sections des pièces (p. ex. n° 15). Les doubles croches, reliées quatre par quatre dans les premières pièces le sont parfois deux à deux ensuite (R R au lieu de RR). L'écriture des titres ne se modifie que dans le sens d'une cursivité progressivement croissante, sans ruptures. Aucun changement n'est assez radical ou assez prompt pour laisser supposer qu'il y ait eu un changement de main entre les deux premières écritures.

La troisième écriture (n° 32 à 42) se caractérise par l'apparition d'un nouveau D , capital et non plus oncial. Le C capital est entièrement barré. Le rédacteur presse davantage sur la plume, de manière à obtenir des pleins et des déliés. Parfois, il se permet la fantaisie de remplir de petits points le signe du point d'orgue. La cursivité n'augmente pratiquement pas, même dans les

titres qui prouvent que l'identité du rédacteur n'a pas changé.

Dans la quatrième écriture, utilisée pour trois entrées seulement (n° 8, 9, 11), le D capital a pris sa forme moderne usuelle et les hampes des croches ont tendance à s'incliner. Cette écriture est moins appuyée que la précédente et gagne en cursivité, mais d'une manière trop limitée pour faire penser à un changement de main.

La cinquième écriture (n° 30, 31, 43 à 47) semble absolument différenciée beaucoup plus large, approximative et cursive. Les segments des lettres sont maladroitement disjoints, la mise en page négligée. Le D capital est abandonné au profit de l'once des premières écritures. Les titres gagnent encore en cursivité. Mais, constatation essentielle, le ductus reste identique à celui des écritures précédentes et, en dehors de la disparition des très épisodiques points de doigté, la syntaxe de la tablature reste inchangée.

Tout au long du manuscrit, les graphies se distinguent de manière si accidentelle, la syntaxe de la tablature change si peu, qu'il faut supposer une main unique, revenant à la rédaction après des moments d'interruption. Chacune des écritures tend à se dégrader progressivement, sauf la dernière qui le pourrait difficilement, l'apparition

de chacune des quatre autres correspondant à une velléité de reprise en main et de bonne tenue du cahier.

La succession chronologique des cinq écritures se reconstruit aisément selon l'ordre que nous avons adopté. La première ouvre le manuscrit ; la seconde lui fait suite immédiatement, mais correspond aussi à l'entrée des pièces en ensemble vers la fin du cahier (n° 48 à 51) et de deux parties de viole (59 et 60). La troisième suit la seconde. La quatrième, dérivée de la troisième,

1) *Oesterreichische Lautenmusik im XVI. Jahrhundert*, éd. A. Kocirz, Vienne, 1911 (Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, vol. 37), p. XLV-XLVI.

2) K. Dorfmueller, *Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing, 1967 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, vol. 11).

3) *Das Lautenbuch des Jakob Thurner*, éd. R. Flotzinger, Graz, 1971 (Musik alter Meister, vol. 27).

4) *op. cit.*, p. 40-41.

5) H. Neusidler, *Ein Newgeordnet Künstlich Lautenbuch, in zwentheyl getheylt. Der erst für die anfähenden Schuler, die aus rechten kunst und grundt nach der Tabulatur sich one einichen Meyster darin zuüben haben... Im andern theyl sein begriffen vil ausserlessner kunstreicher stuck von Fantasyen, Preambeln, Psalmen und Muten... für die geübten und erfahren diser kunst auff die lauten dargeben...*, Nuremberg, 1536.

occupe les vides disponibles (deux fois sur trois en bas de page). La cinquième enfin remplit les pages qui restaient vides à la fin du cahier. L'évolution de l'écriture donne ainsi une chronologie relative des entrées.

Le manuscrit n'étant pas daté, nous avons cependant des indices utiles pour reconstituer une chronologie absolue. L'*Underweysung* de Judenkünig (1523), reliée avec le manuscrit, porte sur la page de titre la mention manuscrite de la mort de son auteur, « *senex admodum* », en 1526, laissant une veuve et une fille. La notice est de la main de Craus et son degré de cursivité dépasse celui du début du manuscrit sans atteindre celui de l'écriture 5. En outre, elle prouve que Craus connaissait le défunt. Le cahier était donc en cours en 1526, mais pour mieux préciser la chronologie, il faut étudier le répertoire.

Les entrées de l'écriture 1 caractérisent un luthiste à la limite supérieure de l'amateurisme, si l'on se fie aux catégories un peu postérieures de Neusidler. Celui-ci divisait son œuvre de 1536 en une partie pour débutants et une autre pour les luthistes expérimentés (6). La différence est dans la rapidité des diminutions, non dans le contrepoint, car les pièces de la seconde partie, souvent des versions plus élaborées de celles de la première, ne se compliquent pas du point de vue du contrepoint. Le luthiste arrivé à la fin de la première partie sait diminuer en doubles croches avec des ornements en triples croches, surtout aux cadences. Dans la seconde partie, il apprend à généraliser les tirades de triples croches tout au long des transcription d'originaux vocaux. La première pièce notée par Craus, une transcription presque littérale d'une des deux basses danses publiées en 1507 par Spinacino, s'inscrirait par son niveau de difficulté à la fin du premier livre de Neusidler. Il en va de même de deux pièces, les n° 4 et 5, *Zart schöne Fraw* et l'*Elselein*. Les deux transcriptions sont émaillées d'« *instrumentalismes* » (selon la terminologie de Dorf Müller), comme l'étalement dans la durée de l'accord initial dans *Zart schöne Fraw*, qui rapprochent étonnamment ces pièces de celles de Neusidler.

Exemple 1

La danse *Rosina* (n° 2) diffère si peu de celle de Judenkünig que sa notation aurait été superflue si Craus avait déjà possédé l'*Underweysung*. Les différences portent



M. d'Oggino détail de « la madonne au trone » (ARCH. PHOTOS. Paris).

sur l'ornementation et quelques « *instrumentalismes* » sur lesquels nous reviendrons.

La syntaxe de Craus n'est pas celle de Judenkünig. Certes, il utilise la même désignation des basses du 6^e chœur, mais c'est aussi le cas de Thurner et peut-être une pratique générale en Autriche. Mais il n'y a aucune volonté de noter le doigté ni de marquer les tenues dans le début du manuscrit. Enfin Craus résiste mal à une tendance à disposer les diminutions dans l'espace, selon leur hauteur approximative, alors que Judenkünig les maintient dans le prolongement de la note la plus basse de l'accord.

Exemple 2

La tendance de Craus peut

s'expliquer par la fréquentation directe des tablatures italiennes dont la syntaxe permet et nécessite cette visualisation approximative des hauteurs sonores. Vers 1520, Craus apparaît donc comme un bon amateur, au courant des publications italiennes et dont la formation n'est pas due à Judenkünig. Même s'il est en rapport avec lui, son style semble plutôt dériver de maîtres semblables à ceux qui ont formé Neusidler (né en 1508).

Les pièces notées avec l'écriture 2 présentent dans l'ensemble les

6) *Das deutsche Gesellschaftlied in Oesterreich von 1480-1550*, éd. L. Nowak, Vienne, 1930 (Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, vol. 72) *Oesterreichische Lautenmusik...*, p. 7.

Exemple : 3

Pièce sans titre fol. 66v-67v

mes. 18-19

mes 55

5 +
o + c
z c o 3 4 9 2 3

5
+ 9 P
C b a 4

Exemple : 4

id.

mes. 42-43

1 4 2 f | 9 1 2 9 3 | c l 3 c n 4 n 4 d

Exemple : 5

TROP PLUS SECRET

Original vocal transposé et Craus. fol 85 bis v. mes 1-5

Cantus

Alto

Luth

5 P P K 5 K- 5 K 5 0 i 4 4 6 0 4 5 5 5 0 i

doigté soit due à une influence momentanée de Judenkünig.

Deux parties de viole de gambe en tablature (n° 59 - 60) et quatre duos (N° 48 - 51) appartiennent à la même écriture. On reconnaît dans ces pièces l'explicitation des syncopes qui facilite l'exécution des rythmes par le luth. Le *superius* était confié à une voix ou à un instrument mélodique (8), tandis que le luth jouait le ténor et la basse, sauf dans **Trop plus secret** de De La Rue (n° 50) où la réduction à trois voix supprime le ténor au lieu de l'alto. Ici, comme dans le **Benedictus** d'Isaac (n° 51), la réalisation des notes syncopées présente un intérêt esthétique autant que technique. Couvertes par la voix ou l'instrument mélodique, les syncopes du luth seraient des raffinements peu perceptibles, tandis que le martellement rythmique des notes répétées et le renforcement des accords explicitent les parties confiées au luth et font avec la fluidité du *superius* un intéressant contraste.

Exemple 5

Le processus tend d'ailleurs à se généraliser dans la réduction au luth d'originaux vocaux.

Ces quatre duos dont on ne connaît aucune concordance sous la même forme sont suffisamment homogènes, techniquement et esthétiquement, pour être attribués à Craus lui-même. Contrairement à Judenkünig qui utilise cette méthode dans les pièces pour grands débutants, Craus l'étend à des polyphonies complexes, tout comme Neusidler qui mettra sous cette forme le **Tandernack** de Lapidida et la **Mora** d'Isaac en 1536, montant également les pièces d'une quinte pour les accommoder au registre du luth.

L'écriture 2 contient aussi des pièces moins ambitieuses pour luth seul (n° 10, 22, 23, 29), des calatas à la manière italienne, réduites à une progression d'harpèges, sans doute de purs aide-mémoire pour l'improvisation. Le n° 28 est au contraire une petite allemande avec son triple, aux sections de six mesures, qu'on retrouve presque identique chez l'organiste Jean de Lublin, vingt ans après (9). De telles miniatures au rythme vif qui ne permet pas beaucoup de diminutions n'entrent pas dans le répertoire connu du luth avant 1540 environ. L'intrusion de Craus dans ce répertoire est donc précoce.

Avec l'écriture 3, des changements graphiques limités donnent un aspect différent aux nouvelles

entrées. La notation est plus aérée, la mise en page un peu plus régulière, les diminutions redescendent dans le prolongement de la note inférieure de l'accord. Surtout, de gros capitaux copient exactement le caractère d'imprimerie utilisé par Judenkünig en 1523. C'est donc l'acquisition de cette méthode qui stimule Craus et lui fait tenter une remise en ordre. Ces entrées peuvent ainsi être datées avec une grande précision : entre 1523 et 1526 (mention de la mort de Judenkünig sur l'**Underweysung** que Craus possédait donc déjà), ce qui confirme impérativement l'antériorité du meilleur de son répertoire (écritures 1 et 2) par rapport à ces dates. Rien ne prouve qu'il ait jamais joué les pièces de la très facile **Introduction** des années 1510, car elles ne portent aucune indication manuscrite. Par contre, il a étudié les pièces de l'**Unterweysung** jusqu'au point où elles dépassaient son niveau. Deux numéros sont annotés par lui, **Zucht er und lob et Mein herzig**. Au second, la mention « *sinuosus* » traduit sans doute son embarras devant les diminutions. Quelques pages plus loin se trouve une **Hofftanz** ornementée de triples croches qu'il commença à transcrire au folio 82v de son propre cahier, suggérant un tempo plus lent en doublant les valeurs (une croche pour une double croche). Le résultat esthétique de ce traitement ne semble pas l'avoir satisfait, car il ratura abondamment et sauvagement sa transcription inachevée.

Et pourtant, ces pièces de Judenkünig sont nettement plus faciles que la basse danse de Spinacino, par exemple, qui ouvre le cahier. Craus a donc **perdu** sa dextérité. La preuve en est donnée par la notation dans l'écriture 3 de nouvelles adaptations de **Zart schöne fraw** et de l'**Elselein** (n° 35 et 36). La seule différence avec les n° 3 et 4 tient à la suppression des diminutions les plus vives. Craus ne peut plus jouer son propre répertoire et revient à l'école. En même temps, l'écriture se dégrade vite et témoigne d'une nervosité croissante. L'écriture 3 s'arrête avec deux morceaux raturés, une petite danse insipide et l'adaptation du morceau de Judenkünig. La violence des ratures suggère une telle crise de colère, qu'il faut se demander par quel miracle le manuscrit ne fut pas jeté au feu !

Plus cursive et nerveuse en moyenne, l'écriture 4 correspond cependant à une nouvelle tentative de correction, plus éphémère

encore : un petit prélude (?) où il introduit des points de doigté pour faire passer quelques triples croches (n° 8), une transcription littérale de **Whol kumpt der may** à trois voix (n° 9) qu'il néglige de transposer, et un bout de prélude insignifiant (n° 11).

Les écritures 3 et 4 pourraient correspondre à quelques cours pris chez Judenkünig, ce qui expliquerait les tentatives d'amélioration. Mais au moment où le luthiste commence à rédiger dans l'écriture 5, le vieux maître est sans doute mort depuis longtemps, car la main de Craus a eu le temps de devenir presque méconnaissable (seuls les ducatus et la syntaxe de la tablature attestent encore son identité). La nouvelle écriture fait même supposer que Craus souffre de troubles, soit visuels, soit plutôt moteurs, tant la main devient imprécise. Peut-être, est-ce l'explication de la baisse de qualité du répertoire, les troubles commençant à affecter le jeu, puis ensuite l'écriture ? Dans les pages restées vides, il ne note plus guère que de petites danses, du même type que le n° 28 décrit plus haut. Ce sont des pièces charmantes, très faciles, aux titres allemands parodiques (Saltarelle avec le fumier, La panthère ivre, **Schniert schuech** danse des singes, et lorsque le curé... méchamment la cuisinière) qui ont enchanté Koczirz au point qu'il leur consacra l'essentiel de son anthologie. Le numéro 54, une adaptation à deux voix d'un chant de pèlerin, mais aussi les n° 52 et 55 nous présentent un nouveau Stephan Craus, devenue harmonisateur. Sa recette vaut d'être notée : suite d'octaves parallèles à l'exception des cadences finales où l'on obtient dans deux des trois exemples la tonique avec un détour par la dominante. Cette manière pourrait traduire l'habitude de jouer avec des partenaires des morceaux homophoniques.

Exemple 6

La tablature de Craus ne reflète pas la formation d'un luthiste, mais plutôt son déclin, car elle commence à l'apogée du musicien, vers 1520, et se termine, après 1526, dans les flon-flon. Comme l'a

8) Sur ce problème, voir : D. Stevens, *German Lute-Songs of the Early Sixteenth Century*, in : **Festschrift Heinrich Bessler**, Leipzig, 1961, p. 253-257 ; K. Dorfmueller, *op. cit.*, p. 105-109.

9) Jean de Lublin, **Tablature of Keyboard Music**, éd. J. R. White, (s.l.), t. 5, p. 37 n° 31 (*Corpus of Early Keyboard Music*, vol. 6).

démontré Dorf Müller, les premières tablatures allemandes imprimées sont des œuvres pédagogiques et ne témoignent pas de la pratique musicale réelle. La première partie de la tablature de Craus mérite donc plus d'attention qu'on ne lui en a prêté ; quelques années avant la publication de l'*Unterweysung*, elle nous livre un répertoire de niveau comparable et témoigne d'une pratique originale.

Il est suffisamment démontré par les pages précédentes que le style de Craus dans ce premier répertoire ne trahit aucune dépendance envers Judenkünig, mais correspond à une manière qu'illustrera Neusidler, moins conforme à l'original vocal que celle de Judenkünig, moins « humaniste », plus dépendante des ressources spécifiques de l'instrument, plus « ménétrier » si l'on veut. Avec des calata qui ne sont que des suites d'accords mécaniquement harpégés, le luthiste se donne des automatismes qui se répercutent dans les adaptations. Ainsi, une suite d'accords comme le n° 10 présente à l'état pur une matrice rythmique utilisée dans *Rosina* (n° 2), tandis que l'adaptation par Judenkünig de cette même danse ne comprend pas cet automatisme.

Exemple 7

Et comme la tablature de Craus nous fait deviner une pratique d'exécutant, c'est sur les problèmes d'exécution, si souvent négligés, que nous terminerons.

1) Deux indices supposent l'enchaînement des pièces et non par leur exécution séparée :

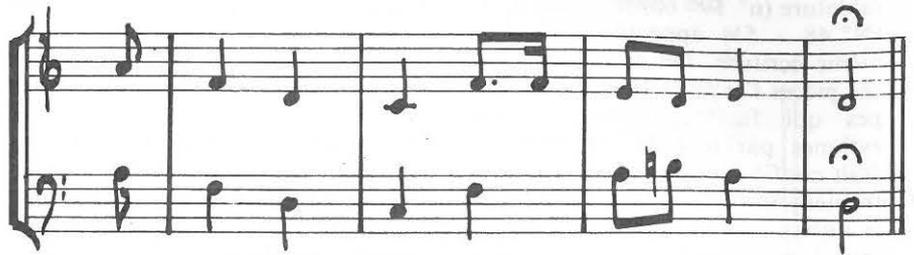
— la présence de nombreux petits préludes et postludes sans valeur musicale intrinsèque, juste utiles à moduler

— l'absence de conclusion des danses les plus sommaires.

Le *préambule* n° 3, dont le rythme à cinq temps a retenu l'attention de Koczirz, permet d'atteindre ré à partir de do (en supposant un luth en la). La pièce sert peut-être à introduire *Rosina*, sur la même page. La pièce n° 8, fondée sur l'alternance de la et de ré peut se combiner avec la *paduane* n° 7 sous laquelle elle fut ajoutée postérieurement. Les quelques mesures du numéro 11 permettent de sortir de do (n° 9 *Asinus in maio*) pour se rendre à la, d'où ré (n° 10) n'est pas inaccessible, ou pour gagner directement le numéro 12. On remarque de même la possibilité d'introduire le n° 28 par le n° 29, de souder 31 et 32, etc. Le faible nombre de modes utilisés par Craus rend l'hypothèse

Craus, *SANCTUS JACOBUS*. mes 17-21

Exemple : 6



Exemple : 7 *Rosina*. mes. 27-30

Craus



Judenkünig



des enchaînements un peu hasardeuse, mais l'absence fréquente des accords conclusifs tend à la confirmer. Il est peu probable que Craus eût placé le point d'orgue des n° 22 et 23 sur un accord non parfait, s'il n'avait eu en tête quelque petit postlude. Dans le n° 25, la conclusion en deux sections de huit tactus est une sorte de piva miniature fondue avec le saltarello et nécessitant à son tour une conclusion, simple accord ou postlude.

2) Le caractère « ouvert » de la notation se manifeste aussi par des ornements alternatives (cf. appendice II). L'exécution comprend ainsi un aspect aléatoire auquel Craus n'a pas voulu renoncer en écrivant les pièces.

3) D'intéressantes conclusions peuvent être tirées sur les habitudes régissant le tempo. La simplification de deux pièces dans les diminutions, *Zart schöne fraw* et l'*Elselein* s'explique par la rigidité du tempo. Si l'interprète pouvait à sa discrétion ralentir les pièces d'origine

vocale trop ornementées, ceci n'aurait aucun sens. Pourtant, l'idée est assez répandue chez les musicologues que les adaptations instrumentales les plus fleuries supposent un tempo sensiblement ralenti. Au contraire, le ralentissement de la *Hofftanz* de Judenkünig par changement des valeurs aboutit à un échec sanctionné par l'inachèvement et la rature. Le luthiste choisit l'ornementation en fonction de ses capacités et non pas le tempo en fonction de l'ornementation. A partir de l'écriture 3, Craus ne revient plus jamais aux diminutions vives, car il ne pourrait soutenir le tempo. 4) La propriété du tempo s'explique bien sûr par la nécessité de percevoir et de rendre perceptible la structure mélodique des parties. Dans les pièces les plus ornementées de Neusidler, les thèmes cessent d'être perçus si le luthiste ne joue pas aux dernières limites de la rapidité. Ces pièces deviennent sinon des chapelets de degrés conjoints ponctués de maigres accords. Mais

un autre élément d'explication est fourni par le jeu en ensemble. En étudiant la tablature de **Denss, D. Klöckner** fait état de son expérience de luthiste pour attester que les réductions au luth ne pouvaient être jouées simultanément avec les partitions vocales (10). La disposition des parties étant calculée pour que tous les musiciens puissent se réunir autour du livre ouvert, la proposition de Klöckner paraît pour le moins paradoxale. De fait, l'exemple de Denss suggère plutôt que les chanteurs prenaient un tempo un peu plus retenu qu'il n'est aujourd'hui coutumier, de manière à orner eux aussi, et que les luthistes savaient lancer leurs traits à belle allure. Le témoignage du traité de chant de **Bovicelli**, auquel Klöckner fait allusion est surinterprété. Il n'y est pas dit que les instruments jouent plus lentement que les chanteurs ne chantent, sans quoi il n'y aurait jamais eu d'accompagnement instrumental, mais que la mesure est plus retenue en concert que dans l'exécution *a capella* (11). La distinction est donc entre deux genres de musique vocale et non entre musique vocale et instrumentale. Le passage à l'instrument peut supposer un léger ralentissement, mais dans des limites qui permettent l'exécution simultanée des parties vocales.

Plusieurs pièces de Craus montrent qu'il jouait en ensemble, tenant même parfois la viole. Il ne note pas à deux voix les pièces de luth qu'il peut jouer à trois à une hauteur convenable pour la voix comme pour l'instrument. Donc, s'il avait à jouer **Zart schöne fraw** avec des partenaires, il se servait de sa réduction, pratique attestée surtout par les partitions de la seconde moitié du siècle, mais qui est sans doute antérieure. De même, comme le jeu à deux voix n'est proposé par Judenkünig qu'aux débutants complets, on peut supposer qu'un bon luthiste, lorsqu'il jouait en ensemble, doublait aussi la partie supérieure, comme on le voit dans plusieurs pièces publiées par Attainnant en 1529. Il est probable que les petits caractères qui, dans le n° 12 de Craus, permettent de réaliser les notes syncopées, soient conçus pour le jeu en ensemble. Quoiqu'il en soit, Craus mesure l'abondance des diminutions à l'étalon du tempo afin de ne pas diluer les mélodies et de pouvoir jouer en ensemble. Et cette constatation permet de deviner le niveau de virtuosité des musiciens auxquels

s'adressaient les pièces les plus fleuries de Neusidler !

10) D. Klöckner, *Das Florilegium des Adrian Denss...*, Cologne, 1970, p. 30 à 38.

11) G. B. Bovicelli, *Regole. Passaggi di musica*, 1594, éd. N. Bridgman, Cassel et Bâle, 1957, p. 14 ; « Perche cantando non da cappella, ma da concerto, dove la battuta deve esser grave... ».



Notes sur la transcription de la tablature de Stephan Craus.

Paduana

- 1) La tablature indique
- 2) La tablature indique 'Do'.
- 3) La tablature indique 'La'.

Saltarello

- 1) Rythme manque dans la tablature.
- 2) Rythme manque dans la tablature.
- 3) La tablature indique 'Si'.

Piva

- 1) Nous donnons dans la transcription une interprétation de cette figure rythmique qui n'est pas clair dans l'original.
- 2) Nous avons mis entre parenthèses les trois notes présentes dans la tablature, qui ne s'inscrivent pas dans la mesure à 6/8.
- 3)

Paduana

- 1) Valeur rythmique non-spécifiée dans l'original.
- 2) Rythme manque dans la tablature.
- 3) La tablature indique 'Mi'.
- 4) Nous donnons dans la transcription une interprétation possible de cette figure, où il semblerait qu'il manque des éléments.

STEFAN CRAUS Transcription de Jean Wirth

- 1) Paduana - Saltarello - Piva fol. 68v. - 71r.
- 2) Paduana. fol 64v. - 65r.

e e 5 5 e n 5 5 5 5 5 0 5 5
 a a l f l B A B D B l l l 2 l f D l o i 4 l l

5 5 o 4 i o i n o n
 c c n 2 o d o d 4 n D C D l D 3 e n 4 i o 4 l n f D l o i o i 4 i 2 d 4 n c 3 9 2

9 9 5 5 e n o 9 9
 d d t 2 9 p e c f l 2 l p e 5 2 5 o d D 5 e p i i i

9 9 5 5 e 5 o n
 d d t 2 9 p e c f l 2 l p e 5 2 9 p e s o l 2 l i 2 n o c 2

SALTARELLO

e e 5 5 e e 5 5
 n n c c n n i i
 2 5 e p 2 l f l 2 l 2 5 e p 2 l 4 i 4 i o l

e 4 i n o n
 n 2 D C D l f D l m g 2 l 2 i o i o 5 2
 e 5 o d o d 4 n

e e 5 e e 5 5 5 5
 a l a o l c B A B D B l f l m g 2 l 4 i 4 i o l
 o e n n c c i i

(i)
 5 i l e s e 5 o d o d 4 o 2 D C D l f D l 4 i o 5 o i 4 l 2 i o i o 5 2
 4 2

9 9 9 9
2 0 P e P e 5 0 L i P e 5 2 5 D 5 2 5 e P | i i i

9 0 5 5 4 2 4 i o 2 n on on
2 R 9 R 9 P e P e 5 0 L c f L D i f D i 2 i o i o 5 2

(2)
e n e n e c 5 e 5 5 5 i i
2 P e P e 5 0 5 e P 5 B n n 4 i o L c 2 L | 4 i 4 i o |

e n 4 c n n n on on
2 5 o d 4 n D n c 3 9 2 | 4 i 4 i o L 2 i o i o 5 2

PIVA

1. 2 en 2 Pe 5 e l 5 c l e 5 2 5 o D 5 D 1 5 i n l i n

The first system of music for 'PIVA' consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melody with lyrics: "2 en 2 Pe 5 e l 5 c l e 5 2 5 o D 5 D 1 5 i n l i n". The piano accompaniment is in 6/8 time, with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody is marked with a first ending bracket and a repeat sign.

2. 2 en 2 Pe 5 e l 5 c l 9 Pe 5 2 Pe 5 o l 2 2 o n 2 o n

The second system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line lyrics are: "2 en 2 Pe 5 e l 5 c l 9 Pe 5 2 Pe 5 o l 2 2 o n 2 o n". The piano accompaniment continues with the same 6/8 time signature and key signature. The melody is marked with a second ending bracket and a repeat sign.

l 5 c l e o 5 e l 5 c l e 5 o d 2 5 o D 2 l i n l i n

The third system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line lyrics are: "l 5 c l e o 5 e l 5 c l e 5 o d 2 5 o D 2 l i n l i n". The piano accompaniment continues with the same 6/8 time signature and key signature. The melody is marked with a third ending bracket and a repeat sign.

l 5 c l e o 5 e l 5 c l f l D i D l e 5 o 5 2 o n 2 o n

The fourth system of music concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line lyrics are: "l 5 c l e o 5 e l 5 c l f l D i D l e 5 o 5 2 o n 2 o n". The piano accompaniment continues with the same 6/8 time signature and key signature. The melody is marked with a fourth ending bracket and a repeat sign.

9 5 5 9
 2 9 0 2 P e 5 0 l 5 c l o s e p 5 2 n l 2 l 5 e p | 9 i | 9 i

9 5 5 9
 2 9 0 2 P e 5 0 l 5 c l o s e p 5 2 l D i o i 4 i 2 o n 2 o n

e e e 5 5 e 5 5 5 5
 o o o 2 c n c c e i 5 5
 a a l f l B e n B e n l l f l 2 5 o i 4 l i n l i n

5 4 5 5 5 5
 c c c c c c
 l 5 c l 5 c 2 o d 4 n D c 2 D n 4 i o 4 l n f l o i 4 i 2 o n 2 o n

PADUANA

5 0 1 0 i 4 | 5 0 1 0 i 4 | 5 2 P K 5 0 i 4 n h A h A

i n i n k 4 4

5 1 k 5 0 i 4 n h f 5 0 i 4 n h 3 A C A h | n |

o h n n g

5 1 k 5 0 i 4 n h f 5 0 i 4 n h 3 f 5 k 5 0 i 4 n h A h A

o o 4 4

5 1 k 5 0 i 4 n h f 5 0 i 4 n h 3 A C A h | n A C A n h 3 n h |

h n n g h n g

1. 2.

Musical notation system 1. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 3/8 time signature. The system includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment.

Lyrics: *i o 5 i f o i o i 4 n h A h*

Fingerings: *2 2 2* (for the first three notes), *0 3* (for the first two notes of the fourth measure), *4 4* (for the last two notes of the fourth measure).

A circled number (2) is positioned above the first two notes of the fourth measure.

Musical notation system 2. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 3/8 time signature. The system includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment.

Lyrics: *A 9 5 k P 5 2 5 o i 4 n l n*

Fingerings: *5 9* (for the first two notes), *5* (for the third note), *5 k P 5* (for the next four notes), *2* (for the seventh note), *5 o i 4* (for the next three notes), *n l n* (for the last three notes).

A circled number (2) is positioned above the fifth note of the second measure.

Musical notation system 3. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 3/8 time signature. The system includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment.

Lyrics: *i o 5 i f o i o i 4 n h A h*

Fingerings: *2 2 2* (for the first three notes), *0 3* (for the first two notes of the fourth measure), *4 4* (for the last two notes of the fourth measure).

A circled number (3) is positioned above the first two notes of the fourth measure.

Musical notation system 4. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 6/8 time signature. The system includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment.

Lyrics: *9 f f 4 n 4 h | n | n 9 [4 n 4 h] |*

Fingerings: *5 3 n* (for the first three notes), *9 9 9* (for the next three notes), *5* (for the seventh note), *0 3* (for the first two notes of the eighth measure), *4 n 4 h* (for the last three notes of the eighth measure), *n 9* (for the final two notes).

A circled number (4) is positioned above the first two notes of the eighth measure.

(3)

Appendice I

Contenu de la tablature de S. Craus.

1 Bassa Tantz. Francesco Spinacino.	57v-61r
Source : F. Spinacino, <i>Intabolutura di lauto</i> , libro 1, 1507, fol. 28v-31r.	
2 Coree Rosina.	61v-62r
Concordance : Judenkünig, <i>Underweysung</i> , 1523, fol. C2v ; éd. Koczirz, <i>op. cit.</i> , p. 11.	
3 Preambulum.	62r
4 (Anonyme, Zart schöne fraw).	62v-63r
Modèle vocal : P. Schöffner, <i>Liederbuch</i> , 1513 ; éd. F. Blume, <i>Das Chorwerk</i> , vol. 29 (1934), p. 28.	
5 (L. Senfl, Elselein).	63v
Modèle vocal : <i>Das Erbe deutscher Musik</i> , vol. 15, p. 19.	
6 Sub diver (sis ?).	64r
7 Paduane.	64v-65r
8 (Préambule ?).	65r
9 Asinus (?) in Maio.	65v
(W. Grefinger, <i>Wohl kumpt der may</i>). Modèle vocal : <i>Das Erbe deutscher Musik</i> , vol. 20, n° 66.	
10 (CaLata ?).	66r
11 (Préambule ?).	66r
12 (Préambule ?).	66v-67v
13 (P. Hofhaimer, Nach Willen Dein).	67v-68r
Modèle vocal : <i>Das deutsche Gesellschaftslied</i> , p. 42.	
14 Postludiolo.	68r
15 Paduana.	68v-69r
16 Preamb (ulum).	69r
17 (Saltarello ?).	69v-70r
18 Piva.	70r-71r
19 Coree. Tantzmass.	71v-72r
20 Auff und auff.	72v
21 (Pièce polyphonique).	73r-74r
22 Coree.	74v
23 Auff und nider.	74v-75r
24 Paduana.	75v
25 (Saltarello ?).	75v-76r
26 Rosina.	76v-77r
27 Piva.	77r
28 (Danse allemande).	77r
Concordance : J. de Lublin (cf. note 9).	
29 (Calata ?).	77v
30 Rundt tantz.	78r
31 Hupfauf.	78r
32 Calata.	79r
33 Matunna Katarina.	79r-79v
Versions divergentes : Judenkünig, <i>Introductio</i> , fol. Clr et C4v.	
34 Recertare.	79v-80r
35 Zart schöne fraw.	80r-80v
Cf. n° 4.	
36 Ilseleyn.	80v
Cf. n° 5.	
37 Caracossa.	81r
38 Priambulum.	81r
39 Preambulum. Preambulum.	81v
40 Paduana.	81v-82r
41 (Morceau raturé : calata ?).	82r
42 (Morceau raturé : danse).	82v
Source : Judenkünig, <i>Underweysung</i> , fol. e2r.	
43 Hauen gassen.	83v
44 Mass tantz.	83v

45 Tripl.	84r (85r) +
46 Tantz.	84r (85r)
47 Tripl.	84v (85v)
48 Pschissen perg und leckh die tall (t.b.).	85r (84r)

Version différente de celles d'Isaac (*Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, vol. 28, p. 26) et de Senfl (*Das Erbe deutscher Musik*, vol. 15, p. 117). Le titre correct est : *Zwischen Berg und tiefen Tal*.

49 (Transcription d'une pièce vocale) t.b.)	85v (84v)
---	-----------

50 (De La Rue) Trop plus fin secret (a.b.).	85bis v-86r
---	-------------

Original vocal : *The Chanson Albums of Marguerite of Austria...*, éd. M. Picker, Berkeley, 1965, p. 200-203.

51 (Isaac) Benedictus (t.b.).	86v-87r
-------------------------------	---------

Original : O. Petrucci, *Harmonice musices odhecaton*, 1501 (éd. M. Hewitt, 1942, p. 76).

52 Der stiftl Tantz.	87v
----------------------	-----

53 Der hupauf mit der mist röre.	87v
----------------------------------	-----

54 Sanct(us)iaco(b)us.	88r
------------------------	-----

55 Die truncke pinter.	88r
------------------------	-----

56 Schniert schuech. affen Tantz.	88v
-----------------------------------	-----

57 Die Milnerin.	89r
------------------	-----

58 Und da der paff die küchin schlech (ht).	89r
---	-----

59 Mein herz (b.).	90r
--------------------	-----

L'original vocal est attribué à Hofhaimer ; cf. H. D. Moser, *Paul Hofhaimer*, 1929, p. 154.

60 P. (Hofhaimer) Nach willen dein (b.). Cf. n° 13	90r
--	-----

61 (Pièce polyphonique en notation ordinaire.)	90v
--	-----

Appendice II

Le manuscrit étant inédit à l'exception des pièces publiées par Koczirz, il faut signaler une erreur de ce chercheur qui n'affecte pas moins de quatre d'entre elles. La *paduane* des folios 64v-65r semble à première vue se terminer sur une sorte de coda au bas du fol. 64v. ainsi transcrite par Koczirz (p. 101), la pièce fut enregistrée par W. Gerwig et l'on ne peut manquer d'être irrité par l'insignifiance des deux mesures conclusives qui brisent le rythme à trois temps et la régularité des sections de quatre mesures. En fait, ces deux mesures conclusives présentent une ornementation alternative des mesures 16-17, placée en bas de page faute d'une meilleure place. La pièce se poursuit sans encombre au folio suivant, pour former une petite suite de trois mouvements selon le modèle italien *paduana-saltarello-piva* que Craus préfère encore, à ce moment-là, à l'opposition duelle *Hofftanz-Hupfauf*. Par conséquent, la danse qui suit la *paduane* dans le catalogue très fautif de Koczirz n'existe pas.

La pièce que Koczirz publie sous le titre *Asinus in Maio* est constituée de deux parties sans rapport entre elles. A la mesure 12 apparaît soudain le lied *Wohl kumpt der may*, suivi du titre latin sans doute parodique. La fin du folio 64r, c'est-à-dire les onze premières mesures du morceau de Koczirz, forme une pièce séparée, un prélude dont la conclusion a été victime du masicot.

musique et poésie

SONNETS

I

O beaux yeux bruns, ô regards détournés,
O chauds soupirs, ô larmes épanduës,
O noires nuits vainement attendues,
O jours luisants vainement retournés !

O tristes plaints, ô désirs obstinés,
O temps perdu, ô peines dépendues,
O mille morts en mille rêts tendues,
O pires maux contre moi destinés !

O ris, ô fronts, cheveux, bras, mains et doigts !
O luth plaintif, viole, archet et voix !
Tant de flambeaux pour ardre une femelle !

De toi me plains, que tant de feux portant,
En tant d'endroits d'iceux mon cœur tâtant,
N'en est sur toi volé quelque étincelle.

IX

Quand j'aperçois ton blond chef, couronné
D'un laurier vert, faire un luth si bien plaindre,
Que tu pourrais à te suivre contraindre
Arbres et rocs ; quand je te vois, orné

Et de vertus dix mille environné,
Au chef d'honneur plus haut que nul atteindre,
Et des plus hauts les louanges éteindre,
Lors dit mon cœur en soi passionné :

« Tant de vertus qui te font être aimé,
Qui de chacun te font être estimé,
Ne te pourraient aussi bien faire aimer ?

« Et, ajoutant à ta vertu louable
Ce nom encor de m'être pitoyable,
De mon amour doucement t'enflammer ? »

XI

Luth, compagnon de ma calamité,
De mes soupirs témoin irréprochable,
De mes ennuis contrôleur véritable,
Tu as souvent avec moi lamenté.

Et tant le pleur piteux t'a molesté,
Que, commençant quelque sort délectable,
Tu le rendais tout soudain lamentable,
Feignant le ton que plaint avait chanté.

Et si te veux efforcer au contraire,
Tu te détends et si me contrains taire ;
Mais, me voyant tendrement soupirer,

Donnant faveur à ma tant triste plainte,
En mes ennuis me plaie suis contrainte,
Et d'un doux mal douce fin espérer.

XIII

Tant que mes yeux pourront larmes épandre
A l'heur passé avec toi regretter,
Et qu'aux sanglots et soupirs résister
Pourra ma voix, et un peu faire entendre ;

Tant que ma main pourra les cordes tendre
Du mignard luth, pour tes grâces chanter ;
Tant que l'esprit se voudra contenter
De ne vouloir rien fors que toi comprendre ;

Je ne souhaite encore point mourrir.
Mais, quand mes yeux je sentirai tarir,
Ma voix cassée, et ma main impuissante,

Et mon esprit en ce mortel séjour
Ne pouvant plus montrer signe d'amante,
Prierai la mort noircir mon plus clair jour.

Louise Labé (1525 ?-1565)

EN CONTEMPLATION DE DAME LOUISE LABÉ

Quel Dieu grava cette majesté douce
En ce gai port d'une prompte allégresse ?
De quel lis est, mais de quelle déesse
Cette beauté qui les autres détrouse ?

Quelle Sirène hors du sein ce chant pousse,
Qui décevrait le caut Prince de Grèce ?
Quels sont ces yeux mais bien quel trophée est-ce
Qui tient d'amour l'arc, les traits et la troussé ?

Ici le ciel libéral me fait voir
En leur parfait, grâce, honneur et savoir,
Et de vertu le rare témoignage ;

Ici le traître Amour me veut surprendre :
Ah ! de quel feu brûle un cœur jà en cendre !
Comme en deux parts se peut-il mettre en gage ?

Pontus de Tyard (1521-1605)

III L'OLIVE

Divin Ronsard, qui de l'arc à sept cordes
Tiras premier au but de la mémoire
Les traits ailés de la Française gloire,
Que sur ton luth hautement tu accordes.

Fameux harpeur et prince de nos odes,
Laisse ton Loir hautain de ta victoire,
Et viens sonner au rivage de Loire
De tes chansons les plus nouvelles modes.

Enfonce l'arc du vieil Thébain archer,
Ou nul que toi ne sut onq' encocher
Des doctes Sœurs les sagettes divines.

Porte pour moi, parmi le ciel des Gaules,
Le saint honneur des nymphes Angevines,
Trop pesant faix pour mes faibles épaules.

Joachim du Bellay (1522-1560)

Les batteries à la guitare baroque

Par Federico Cook

Le théoricien français Marin Mersenne nous parle brièvement des batteries dans ses œuvres "**Harmonie Universelle**" (1636), et "**Harmonicorum Libri XII**" (1648). Bien qu'il s'agisse en principe du même passage, en français et en latin, les textes présentent certaines divergences complémentaires, dont l'étude nous fournit des indications très précises sur l'exécution des batteries réalisées à la guitare espagnole du XVII^e siècle.

Texte en français extrait de **Harmonie Universelle**

C'est pourquoy ie viens aux différentes bateries dont on vse en ioüant de cet instrument: lesquelles on pratique dans la mesure binaire, ou ternaire. La simple batterie de la binaire est composée de deux battemens, dont le premier monte, & l'autre descend, ou tout au contraire, suiuant la volonté de celui qui touche la Guitterre.

Quand on veut doubler ou tripler cette batterie, on bat 4 ou 8 coups toutes les cordes d'un, de 2, de 3, ou de 4 doigts selon qu'on veut: quant au pouce il ne bat que la chanterelle en montant, & toutes les cordes en descendant. La batterie ternaire simple est composée de trois battemens, qui commencent tousiours en descendant selon le mouuement de la piece: ce que l'on a coustume de marquer dans la tablature. Quand on redouble cette batterie, elle a cinq battemens, dont le cinquiesme coup se fait en descendant, soit du doigt seul, ou du pouce & du doigt: mais l'on entend le coup du doigt distinct & separé du coup du pouce. Or l'on a coustume de battre sur l'eclisse au defaut de la table, quand on veut rendre la batterie plus douce, & pres du cheualet, quand on la veut rendre plus forte, quoy que l'on puisse battre en tel autre lieu que l'on voudra depuis le cheualet iusques aux touches. Mais il faut que le pouce qui bat apres les doigts les suiue aussi tost: il faut encore remarquer que l'on ne redouble, ou que l'on ne triple pas ordinairement les batteries sur les pieces difficiles, mais seulement sur les plus ayfées, comme sur les Passe-cailles: car quant aux autres on se contente de la batterie simple, ou du double des contre-temps, qui font les deux tiers de la mesure, qui commence ou finit par ledit contre-temps composé de trois coups elgaux.

Valentin « La diseuse de bonne aventure », détail. (ARCH. PHOTO. Paris)



espagnole d'après Marin Mersenne

Texte en latin extrait de l'*Harmonicorum Libri XII*

« Superest ut hujus Citharae varias percussiones, seu majus verberationes, quas nos *bateries* appellamus, illarumque species explicemus. Sunt autem dua species praecipuae, quarum una *Binaria*, seu *dupla*, vulgo dicitur, alia vero *Ternaria*, seu *Tripla*. Prima solis duabus verberationibus constat, quarum prima sit ascendendo, vel descendendo, juxta Citharoedi libitum, secunda sit motu contrario. Parum autem interest num uno, secundo, aut tertio, vel omnibus digitis, vevos verberes, quanquam unico digito fiat verberatio ascendas, quae si duplicetur, quatuor, si triplicetur, octo constat ictibus.

Quando verberatio sit sub tripla mensura, simplex tres ictus complectitur, idque descendo vel ascendendo, juxta Cantilenae speciem, quod folet in Diagrammaribus annotari. Si duplicetur haec mensura ternaria, quinque ictus digiti facile fatis ab ictu pollicis distingatur, licet ambo unico tempori deputentur ; folum tamen nervum tenuiorem poller tengere debet, sive ascendendo, sive descendendo, cum digitus semper nervos omnes verberet. Notandum est autem duos nervos hujus instrumenti semper esse liberos, fierique verberationes delicatores in parte C, ubi scapus tabulam excipit, alias vero super ipsa *Rosa*, alias denique ubi Citharoedus voluerit, ab aquileo usque ad metationem i, & ultra. Nunquam vero majus quam fusae tempus debet inter pollicis & digiti verberationes, quae fiunt solummodo simplices in difficilioribus Cantilenis. »

Traduction

« Il ne nous reste qu'à expliquer les percussions ou plutôt les roulements que nous appelons batteries, ainsi que leurs différentes espèces. En réalité il y a deux espèces principales, la première binaire, couramment appelée duple (double), et la deuxième ternaire ou triple. La première batterie n'est constituée que de deux impulsions, la première (impulsion) se réalise d'un mouvement ascendant ou descendant d'après le goût du guitariste, et la deuxième du mouvement contraire. Il importe peu si l'on frappe les cordes du premier, du deuxième, du troisième ou de tous les doigts, quoique le mouvement ascendant se réalise toujours d'un seul doigt. Lorsque la batterie est doublée, elle est composée de quatre impulsions, et lorsqu'elle est triplée, elle en a huit.

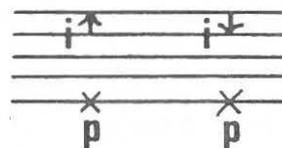
Quand cette batterie se réalise dans une mesure ternaire, dans la mesure (ternaire) simple l'on trouve trois impulsions ; la cinquième s'exécute en descendant, soit du premier doigt (index) seul, soit simultanément avec sions est généralement consigné dans la tablature. Si l'on double cette mesure ternaire, elle comprendra cinq impulsions ; la cinquième s'exécute en descendant, doit du premier doigt (index) seul, soit simultanément avec le pouce, de telle façon que l'on distingue aisément le battement du doigt de celui du pouce, bien qu'on perçoive les deux à la fois ; cependant le pouce ne doit pincer que la chanterelle (1), tandis que le doigt attaque

toujours toutes les cordes. Il faut néanmoins remarquer que deux des cordes de cet instrument restent toujours à vide (littéralement : libre) (2) ; les batteries délicates se réalisent sur la partie C ; où le manche s'unit à la table d'harmonie (voir illustration 1) d'autres (batteries) directement sur la rosace, et d'autres finalement où le guitariste voudra, depuis le chevalet jusqu'à la touche i, et au delà. Le temps entre la note du pouce et l'impulsion de l'index ne doit jamais dépasser la valeur d'une croche ; les batteries ne sont simples que dans les chansons difficiles. »

NOTES :

(1) Sur la guitare décrite par Mersenne la chanterelle se trouve du côté du pouce.

(2) Ces mots semblent vouloir indiquer que lors de l'attaque simultanée du pouce et de l'index, il y a toujours une marge de deux chœurs entre l'action du pouce et celle de l'index :



(Dans cet exemple ainsi que dans tous les suivants, la ligne supérieure de la tablature correspond à la première corde de la guitare comme il est d'usage dans les tablatures françaises)

Fondamentalement Mersenne fait dépendre les batteries des coupes rythmiques binaires et ternaires génératrices de toute mesure. Dans chacune de ces coupes il distingue ensuite les notes accentuées, exécutées au moyen d'impulsions descendantes (de la 5^e. à la 1^{re} corde), et les notes faibles qui correspondent aux impulsions ascendantes (de la 1^{re}. à la 5^e. corde).

Les explications de Mersenne nous permettent de déduire trois sortes d'attaque :

Le **Battement**, lorsque toutes les cordes sont frappées ensemble d'un coup sec. Cette attaque se trouve de préférence dans les mouvements descendants, et correspond par conséquent aux notes accentuées.

L'**Arpège**, lorsque l'index glisse consécutivement sur toutes les cordes, dans un mouvement ascendant, correspondant aux notes rythmiquement faibles. Il est évident que ce mouvement d'arpège est directement proportionnel à sa vitesse, c'est à dire que plus le mouvement est lent, plus les notes de l'arpège sont égrenées, et au contraire, plus le mouvement est rapide, plus cette attaque ressemble au battement.

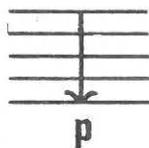
Le **Rasgueado**, lorsque le guitariste divise une note accentuée en fractions rythmiques de la même intensité. Cette division pouvait être binaire : rasgueado de deux doigts ; ternaire : de trois doigts ; ou quaternaire : de quatre doigts. Ce rasgueado se terminait toujours par un 'relevé' du pouce (de la 1^{re} à la 5^e.)

Voici maintenant le tableau des doigtés de main droite :

TABLEAU I

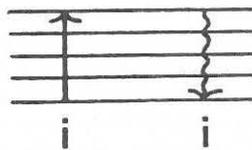
POUCE

battement ascendant, rythmiquement faible (ne se trouve qu'à la fin d'un rasgueado) :



INDEX

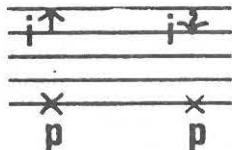
a) battement descendant, rythmiquement accentué, et
b) arpège ascendant, rythmiquement faible :



POUCE et INDEX

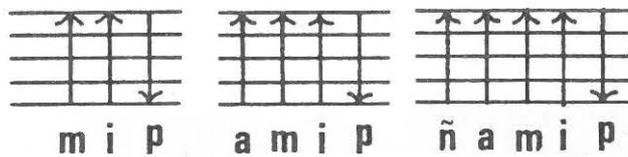
le pouce pince le 5^e. chœur tandis que l'index frappe le 1^{er} et le 2^e chœur simultanément (2 chœurs à vide), soit
a) d'un battement descendant, rythmiquement fort, ou
b) d'un arpège ascendant, rythmiquement faible :

ble :



RASGUEADO de deux, trois ou quatre doigts

Les doigts de la main droite frappent consécutivement toutes les cordes d'un mouvement descendant, rythmiquement accentué, comme dans le rasgueado moderne. L'action se complète par un battement ascendant du pouce, rythmiquement faible :



Dans les coupes binaires et ternaires, Mersenne distingue trois sortes de modules rythmiques. La première division, ou module simple, correspond aux temps d'une mesure, par exemple : 2/4 ♪ ♪ ; la deuxième division, ou module double correspond au fractionnement de chaque temps en deux parties égales : 2/4 ♪ ♪ ♪ ♪ ; le module triple correspond au fractionnement de chacune des unités du module double en deux parties égales : 2/4 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪.

Voici maintenant le tableau de ces trois modules :

TABLEAU II

Mesure binaire

a) module simple



b) module double



c) module triple



Mesure Ternaire

a) module simple



b) module double (1)



c) module triple (2)



Les différentes combinaisons de ces deux tableaux nous offrent déjà des possibilités pratiquement illimitées, par exemple :

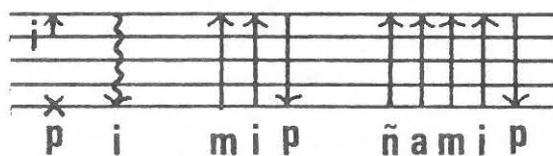
Tableau 2

(module double dans une mesure ternaire)



Tableau 1

(doigté possible)



Voici maintenant le tableau de toutes les combinaisons possibles des modules rythmiques dans les mesures binaires et ternaires :

(1) Mersenne nous dit expressément que le module ternaire double est composé de cinq battements.

(2) Nous avons déduit le module ternaire triple à partir du fractionnement du module double à cinq battements.

TABLEAU III

MESURE BINAIRE

premier temps :
battement simple, ou
battement double, ou
battement triple, ou
rasgueado (1, 2, 3, 4 d.)

+

deuxième temps :
battement simple, ou
battement double, ou
battement triple, ou
rasgueado (1, 2, 3, 4 d.)

MESURE TERNAIRE

premier temps :
battement simple, ou
battement double, ou
battement triple, ou
rasgueado (1, 2, 3, 4 d.)

+

deuxième temps :
battement simple, ou
battement double, ou
battement triple, ou
rasgueado (1, 2, 3, 4, d.)

+

troisième temps :
battement simple, ou
battement double, ou
battement triple, ou
rasgueado (1, 2, 3, 4, d.)

Si, par exemple, nous voulons accompagner un rythme ternaire consigné dans la tablature au moyen de trois noires : ♩ ; et, nous nous décidons à employer le rasgueado de 4 doigts pour le premier temps, un battement triple pour le deuxième temps, et un battement double pour le troisième temps, il ne nous reste plus qu'à déterminer si nous voulons souligner l'action de l'index au moyen du pouce sur la 5^e corde :

tablature

réalisation rythmique

ñ a m i p i p i p p i

Bien entendu, cet exemple ne représente que l'une des nombreuses réalisations rythmiques possibles. Il faut naturellement avoir soin de faire correspondre les notes rythmiquement fortes aux battements accentués, et vice versa. A cette fin l'on pourrait établir une certaine hiérarchie dans les attaques expliquées par Mersenne. Dans ce tableau tout battement est plus accentué que le suivant :

TABLEAU IV

battements descendants  battements ascendants

rasgueado → battement (i + p) → battement (i) → arpège (i + p) → arpège (i)

Nous voyons donc que d'après Mersenne les batteries (battement, arpège et rasgueado), dépendaient de trois facteurs interdépendants :

- doigté de main droite (tableau I)
 - modules rythmiques (tableau II)
 - combinaison des modules (tableau III)
- en ayant toujours bien soin de faire coïncider les

VALENTIN « Concert » (ARCH. PHOTO. PARIS.

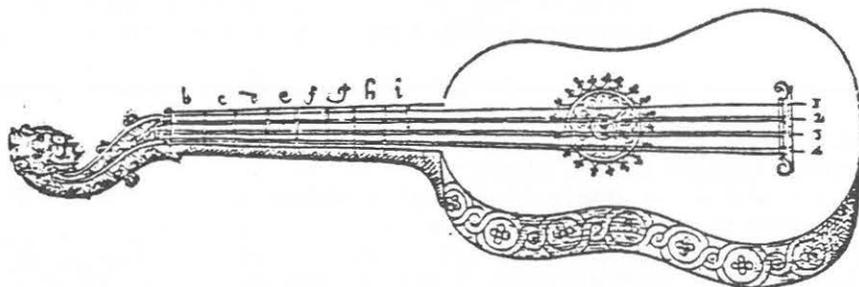


accents rythmiques avec les différentes intensités des batteries (tableau IV).

A part ces précieuses indications de Mersenne sur les batteries, il est intéressant de noter que les guitaristes de l'époque, bien loin de se borner à les exécuter sur une seule partie de l'instrument, exploitaient délibérément tous les effets de timbre de la guitare, puisqu'ils jouaient depuis le chevalet jusqu'au delà de la dernière touche.

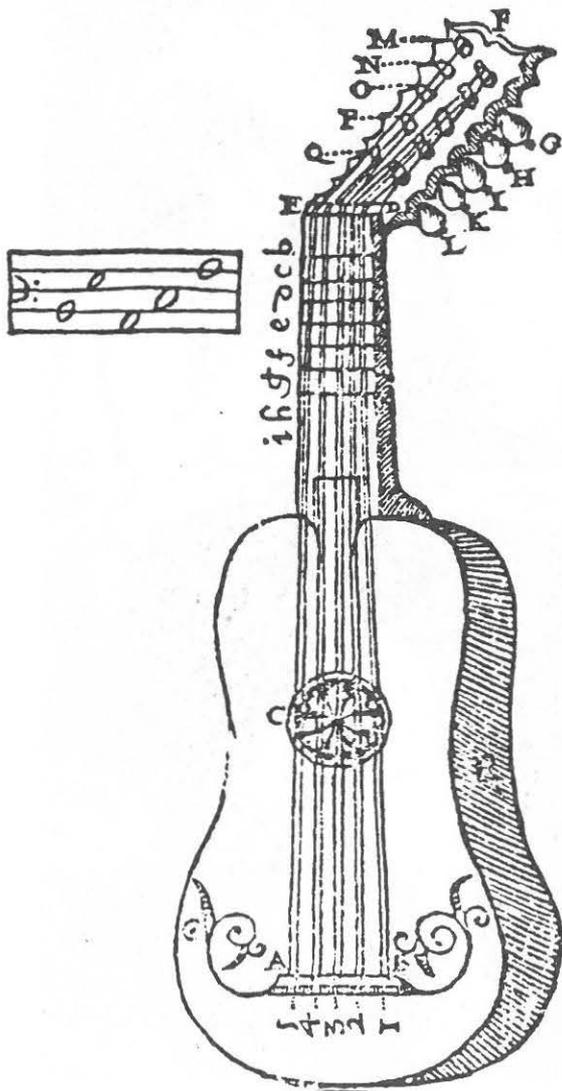
Pour terminer nous traduisons le passage sur les castagnettes, qui en plus de nous donner un aperçu de la façon dont on s'en servait pour accompagner la guitare espagnole, nous dépeint d'une manière vivante l'exécution des danses espagnoles au XVII^e siècle.

« En ce qui concerne les castagnettes, on les emploie généralement avec la guitare espagnole, quoique certains dansent parfaitement et avec beaucoup d'entrain au son exclusif des castagnettes, comme nous avons déjà eu l'occasion de l'admirer dans les danses espagnoles, où les danseurs se contorsionnent de telle manière qu'il est étonnant qu'ils gardent l'équilibre. Ceux qui jouent de cet instrument exécutent des cadences très réussies ; dans l'espace d'une fraction de seconde, ils frappent les castagnettes neuf ou dix fois du médium, à une vitesse telle que personne ne peut arriver à déterminer le nombre exact des percussions car leur fréquence dépasse de beaucoup l'imagination, comme nous avons eu maintes fois l'occasion de le constater. » ■

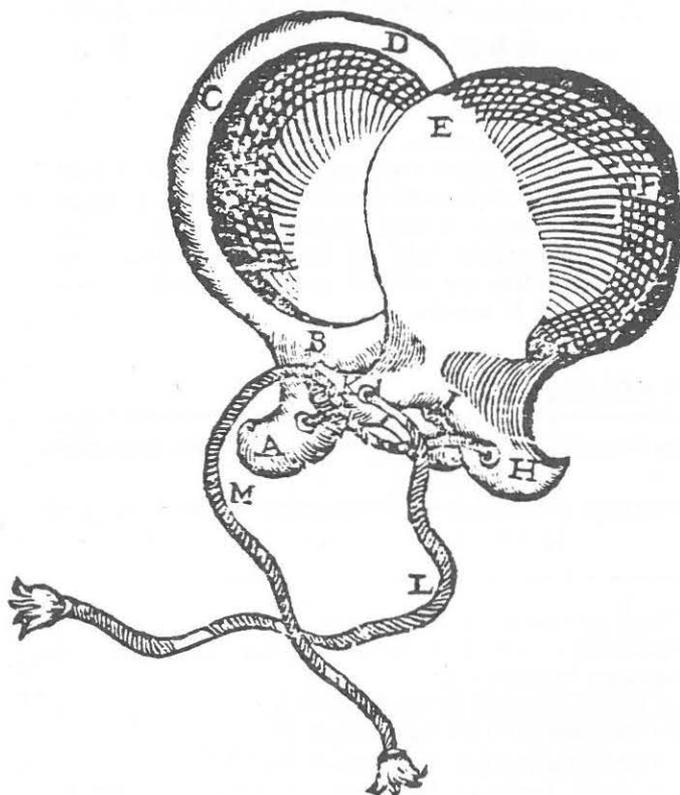


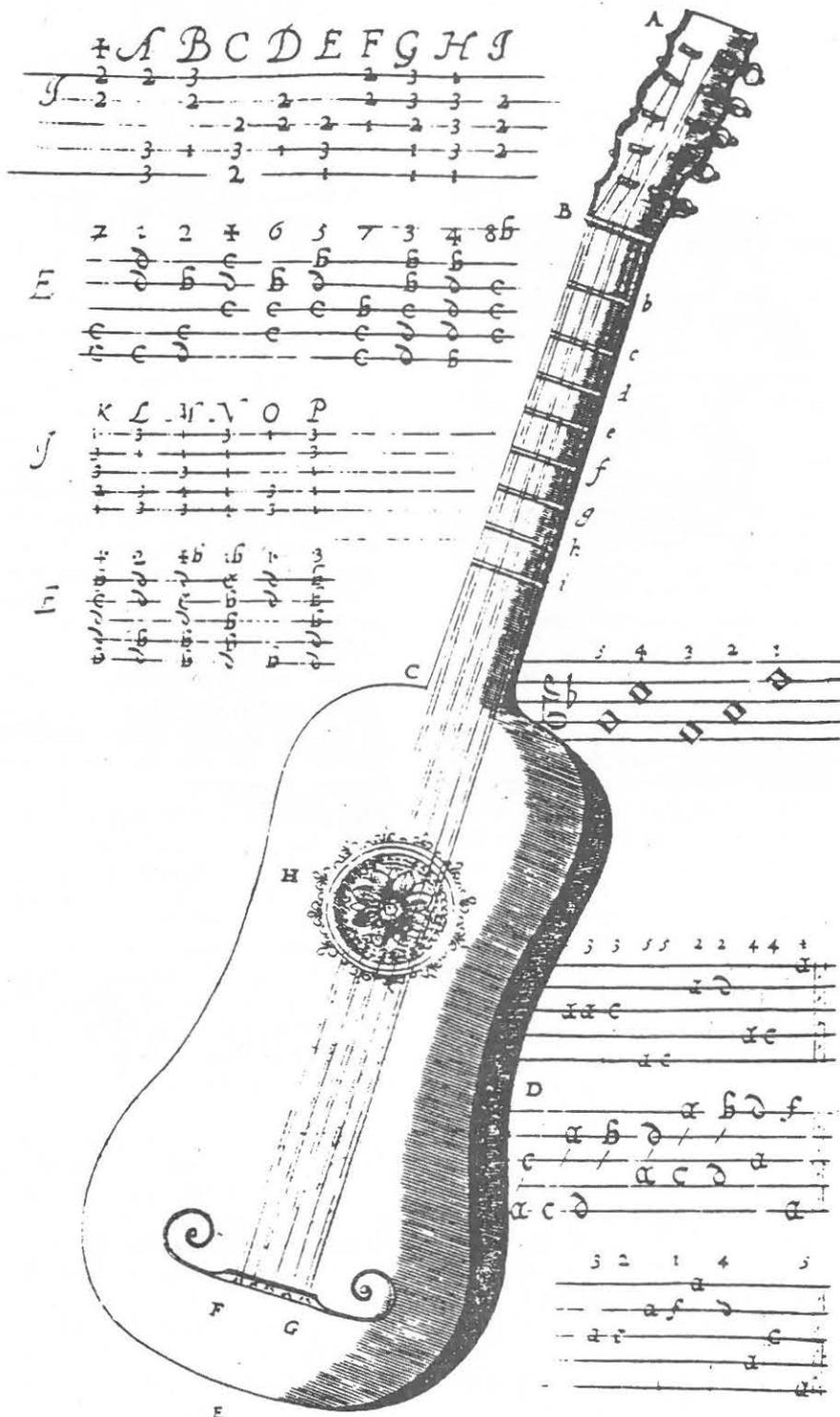
Guitare de la Renaissance à quatre chœurs

“Les premiers Guiternes, dont l'invention est ce semble venue d'Espagne, n'avoient que quatre rangs de chordes, dont le premier est simple...” (Harmonie Universelle)



Guitare baroque à cinq chœurs
(Harmonicorum Libri XII)





Guitare Baroque à cinq chœurs
(Harmonie Universelle & Harmonicorum Libri XII)

**UNE DATE A RETENIR :
SAMEDI 1^{er} DECEMBRE 20H30
AU CAEL**

SOIREE AUTOUR D'UN CLAVECIN que l'on écoutera et dont on parlera avec René DELOSME.

Au programme : Suite en Sol m de Jean Henri D'Anglebert.

Sonate en La m de Jean Sebastian Bach.

Sonate de Barrière

Variations sur les FOLLIAS de Alessandro Scarlatti.

STAGE DE VIOLE GAMBE organisé par l'association CAIX D'HERVELOIS du 26 décembre au 1^{er} janvier à Fontainebleau ;

Avec Jean-Louis Charbonnier, Claire Giardelli, Muriel Allin et Pierre Jaquier (luthier)

Renseignements et inscriptions ; 58, rue Viollet le Duc, 94210 LA VARENNE.

Duo de Luths en concert

Église luthérienne
72, Bd Vincent Auriol
Paris 13 - Métro : Place d'Italie.
Dimanche 2 décembre 17 heures.

Pascale Boquet

Marco Horvat

Oeuvres de Galilei, Castello, Johnson, Josquin des Prés, Valderrabano, Ortiz Weiss, Kulhan.

Participation : 10 F et 15 F.

Echos de l'été

Villeneuve-lès-Avignon : c'est là, dominant la vallée du Rhône, face à la Cité des Papes, que se situe une chartreuse, merveilleux ensemble architectural, véritable ville dans la ville, lieu de calme et de retraite parfait pour le travail.

Cette année, **Joël Cohen** et sa **Boston Camerata** y animaient, à l'invitation du **C.I.R.C.A.**, un stage sur la musique médiévale (voir **Musique Ancienne** n° 6, p. 53).

Avec des journées apparemment bien remplies, un emploi du temps consacré à la musique, les stagiaires ne semblent ni désœuvrés ni débordés. Un minimum d'organisation et l'on peut même profiter des douces fins d'après-midi de juillet, lorsque le vent se lève après la canicule.

Le matin, cours collectifs avec la participation des différents groupes de stagiaires, conduits par un des collaborateurs de la Camerata, et qui présentent l'état de leurs activités : *Organa* de Pérotin, *Conduits*, *Çaça* du merveilleux **Livre Vermeil** Catalan, etc... Ce cours, véritable petite histoire de la musique médiévale illustrée par la pratique, est animé avec verve et compétence par Joël Cohen.

L'après-midi, ateliers en groupes séparés (ceux-là mêmes que l'on retrouve le matin) où l'accent est plus particulièrement mis sur la pratique instrumentale et vocale.

Le soir, réunions informelles durant lesquelles tous les sujets peuvent être abordés et débattus.

Les cours du matin et les réunions du soir se déroulent dans l'ancienne boulangerie de la chartreuse, très belle salle à l'acoustique excellente pour la musique médiévale.

L'accompagnement dans la musique médiévale

Le problème de l'accompagnement dans la musique médiévale est un des thèmes traités. Pour ce faire, Joël Cohen a invité **Fawzi Sayeb**, luthiste de tradition turco-arabopersane dont nous avions déjà parlé dans notre précédent numéro (voir la Tribune p. 54, dans **Musique Ancienne** n° 6).

L'expérience n'est pas nouvelle mais n'en reste pas moins originale et riche d'enseignements. En effet, Joël Cohen et Fawzi Sayeb se rencontrèrent en 1975, dans le cadre de **Musique dans la Ville** à Toulouse. Séduit par cette première rencontre, le directeur de la Camerata invita

ensuite, en 1976, le luthiste à Boston. De ce séjour sortira bientôt un disque actuellement en préparation.

L'objectif de Joël Cohen est absolument sans ambiguïté. Dans son esprit, il ne s'agit nullement de chercher à introduire dans l'accompagnement de la musique médiévale, particulièrement du répertoire des troubadours, des éléments orientalisants plus ou moins exotiques, dans le pire sens du mot. Fawzi Sayeb a, par ailleurs, très justement stigmatisé l'attitude de certains ensembles de musique "ancienne" qui n'hésitent pas, au mépris de la déontologie de notre métier et au mépris du public, à recopier de pseudo-improvisations sur des disques et à les présenter ensuite comme leurs.

Intérêt d'une confrontation entre proche-orient et occident

L'improvisation ! Le mot est enfin lâché. Là réside toute la question, l'unique intérêt d'une confrontation entre proche-orient et occident. Joël Cohen le dit clairement : Sayeb possède une pratique approfondie de l'art d'improviser. Nous ne savons rien de ce que pouvait être l'accompagnement du chant des Troubadours, si ce n'est peut-être qu'il devait s'instaurer, entre le chanteur et l'instrumentiste un tissu de relations comparable à ce que l'on trouve dans l'ancienne tradition turco-arabo-persane.

Il n'est donc nullement question de se satisfaire de l'intrusion de quelques clichés, dignes du **Grand Bazar**, pour remettre à un certain (mauvais) goût du jour Bernard de Ventadorn ou la Comtesse de Die. Ici, le luthiste, qui n'ignore pas ce qu'est la musique d'occident, met sa maîtrise de l'improvisation, de l'art du dialogue avec le chanteur, au service de la syntaxe musicale du moyen-âge européen, modale certes, mais répondant à des structures différentes.

En guise de conclusion, citons quelques propos entendus à Toulouse en 1976 :

— **Joël Cohen** : Pour dire en quelques mots ce que j'ai ressenti (après l'exécution) l'accompagnement, toujours plus complexe, plus virtuose, de Fawzi m'a inspiré.

— **Fawzi Sayeb** : C'est expérimental. Ce n'est que la huitième fois à peu près que nous jouons cette pièce depuis hier soir et je suis donc en pleine expérimentation. J'ai accepté de me prêter à l'expérience consis-

tant à offrir le Oud (luth d'orient) à la musique européenne du moyen-âge.

— **Question du public** : Est-ce que vous souhaitiez que votre accompagnement soit totalement improvisé en évitant, par exemple, de suivre exactement les mélismes du chanteur ?

— **Fawzi Sayeb** : Plus l'on joue et plus l'on apporte d'éléments. Il y en a qui sont à jeter. Il y a beaucoup à élaguer. Mais on peut satisfaire tous les goûts (s'ils sont bons) et moi-même n'ai pas encore vraiment trouvé le mien en ce qui concerne cette musique. C'est une expérience absolument unique, singulière et initiale. De toute façon tout ceci reste très hypothétique. Plus nous poursuivrons la recherche, plus j'expérimenterai et plus je me débrièderai, contrairement à ce que l'on pourrait peut-être croire. Et ensuite, si j'ai moi-même souvenance de ma toute première interprétation, vierge, timide, je pourrai y revenir. Je connais les étapes de mes états d'âme et d'esprit, et même celles de la technique. Et puis, Joël Cohen m'a dit : "nous allons faire l'expérience de jouer une fois, puis deux, trois fois, etc... pour montrer au public que ce n'est **jamais** la même chose". La *Siguriya*, dans le *Cante Flamenco*, n'est jamais exécutée de façon identique, **y compris par le même interprète !** Deux exécutions d'une *Siguriya* ne seront jamais interchangeables. Seuls l'âme, l'esprit, le mode le sont. Ceci est inhérent à mon propre système musical et au système ancien en Europe. Comment jouait-on à Cordoue dans les siècles passés ? Personne ne le sait y compris moi-même. Mais, je sais me retenir et je choisis ce qui me semble convenir. J'ai une certaine assurance parce que je **peux** choisir. Je connais le système original persan. Je joue persan avec l'émotion persane. Je joue arabe avec les particularismes locaux. J'ai donc suffisamment de culture, ou de références culturelles pour pouvoir affirmer. Si je n'affirme pas, je reste obscur. Et j'espère donc avoir suffisamment d'expérience et aussi de techniques diverses (orientales, maghrébines ou supposées anciennes) pour déterminer ce qui convient ou non. Ici, nous tentons de recréer les conditions d'une rencontre chanteur/accompagnateur telle qu'elle aurait pu se produire dans un café (sic) de l'époque ou sous un arbre. Quant aux techniques, ce n'est vraiment pas très éloigné. Croyez-le, physio-

logiquement parlant, mécaniquement parlant, c'est très proche. Mais, j'ai élargué au maximum. Je n'ai pas surchargé. Pour dire que je m'estime toujours en deçà de la vérité...

— **Joël Cohen** : Ce qui me frappe surtout, c'est la qualité fantastique de l'accompagnement de Fawzi

Sayeb. J'ai déjà chanté ce répertoire auparavant, mais je n'ai jamais été accompagné de la sorte. Cet accompagnement ajoute au squelette mélodique une dimension que je n'avais jamais entendue de ma vie et pour moi de l'entendre enfin est très émouvant.

Anonyme : J'ai entamé la construction d'un luth il y a trois mois et lorsque j'ai entendu parler de ce stage je me suis dit que je pourrais y apprendre à résoudre les problèmes techniques qui se présentent à moi. J'espère y voir plus clair ensuite.

M.A. : *Qu'est-ce qui vous a décidé à commencer ?*

A. : La musique ancienne m'attire particulièrement. Je jouais de la guitare et de la vielle à roue. Un jour j'ai eu l'occasion d'entendre du luth en direct. J'ai trouvé que la sonorité de cet instrument était beaucoup plus intime, plus chaude. Ceci m'a énormément décidé à en construire un moi-même.

M.A. : *Avez-vous l'intention d'apprendre à en jouer ?*

A. : Oui, c'est sûr. Il faudra tout d'abord que je trouve un professeur. Je m'adresserai peut-être au C.A.E.L. à la rentrée parce que c'est quand même plus facile surtout au début.

M.A. : *Chantal pourquoi êtes-vous venue suivre ce stage ?*

Chantal : Pour construire un luth.

M.A. : *Et pourquoi voulez-vous construire un luth ?*

C. : Pour en jouer, et parce que je veux le construire de bout en bout.

M.A. : *Etes-vous musicienne ?*

C. : J'ai appris la guitare, j'ai fait aussi du chant.

M.A. : *Mais avez-vous déjà joué du luth ?*

C. : Non pas encore, mais je vais m'y mettre. J'en avais déjà construit un premier au C.A.E.L., un pré-baroque.

LES LUTHS DU FESTIVAL ESTIVAL DE PARIS

Notre camarade Joël Dugot animait du 1^{er} au 20 août dernier un stage de construction de luth en deux sessions de dix jours chacune dans le cadre du XIV^e Festival Estival de Paris. Nous nous sommes entretenus avec certains des stagiaires.

Guillaumette : J'ai fait un peu de guitare lorsque j'étais au lycée et je faisais aussi du piano. Mais, j'ai toujours eu envie de jouer du luth.

M.A. : *Comment cette envie vous est-elle venue ?*

G. : Quand j'étais petite, il y avait chez mes parents un disque avec un tout petit morceau de musique de luth.

M.A. : *Et c'est donc à cause de ce disque ?*

G. : Oui. Et aussi à cause du répertoire que j'aimais particulièrement joué à la guitare : c'était des œuvres du XVI^e et du XVII^e siècle.

M.A. : *Et que comptez-vous faire lorsque ce luth sera fini ?*

G. : Je vais apprendre à en jouer et en construire un autre.

Karene : Si je suis ici, c'est parce que j'aimerais devenir luthier professionnel.

M.A. : *Ce n'est donc pas tant le luth en soi qui vous intéresse que la lutherie en général. Comment avez-vous entendu parler de ce stage ?*

K. : C'est le directeur de mon lycée qui m'en a informée.

M.A. : *Et que comptez-vous faire après cette première initiation ?*

K. : J'aimerais aller faire mes études de lutherie à Mirecourt et ensuite entrer comme apprentie chez un artisan luthier.

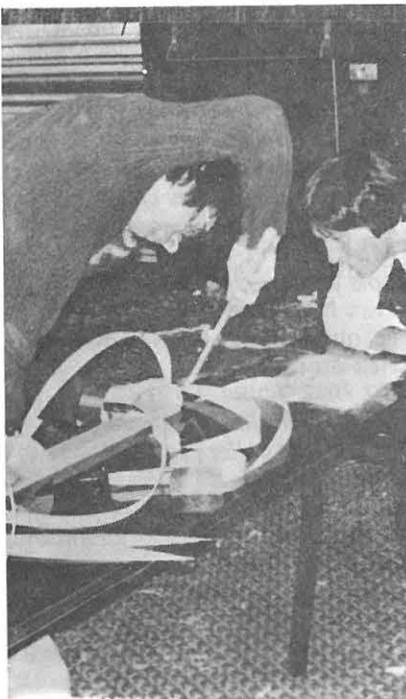
Jean-Paul : Ce qui m'a attiré dans le luth c'est surtout sa forme et c'est cela qui m'a amené à la lutherie : la forme de l'instrument avant même sa sonorité.

M.A. : *Où donc en aviez-vous vu ?*

J.P. : Je n'ai pas le souvenir exact du jour où je suis tombé amoureux du luth. Cela s'est produit petit à petit. J'en suis arrivé au point de construire deux luths, deux instruments ressemblant à des luths mais qui n'en étaient pas en réalité.

M.A. : *Vos premiers luths, comment les avez-vous construits, d'après quels documents ?*

J.P. : D'après des textes, des gravures dont j'ai réalisé une synthèse. Je suis parvenu ainsi à un luth beaucoup trop gros, trop lourd ; il pèse 1.700 g. C'est un dix chœurs.



M.A. : *Et que va-t-il se produire après le stage ?*

J.P. : J'espère continuer et construire d'autres instruments que le luth. Je suis aussi attiré par le clavecin. J'ai une petite expérience dans le domaine de la facture du clavecin. Mais je construirai également d'autres luths.

M.A. : *Etes-vous musicien ?*

J.P. : Musicien ? Très peu. Jusqu'à présent j'avais des luths qui n'étaient pas tellement jouables.

M.A. : *Juste bons à mettre dans une vitrine ?*

J.P. : Même pas, ils ne sont pas beaux. Maintenant, je veux me mettre à jouer.

M.A. : *Mais aviez-vous déjà fait de la guitare ?*

J.P. : Très peu. Dès cette époque c'était surtout le luth, en tant que tel, qui m'attirait.



M.A. : Comment cette passion vous est-elle venue ?

C. : Un petit peu par hasard. Je m'intéressais à la musique ancienne et j'ai entendu parler du C.A.E.L.

Etiennne : Le luth est un instrument que je connais pas sinon d'oreille mais je l'aime. J'ai longuement pratiqué la guitare. Ce que j'aime également, c'est l'idée de construire moi-même un instrument dont je jouerai ensuite.

M.A. : Vous êtes donc guitariste. Voulez-vous vous mettre au luth ou en avez-vous déjà joué ?

E. : Non je n'ai encore jamais joué de luth.

M.A. : Votre démarche consiste donc à passer tout d'abord par la lutherie ?

E. : Oui. Mais ce qui m'attire aussi c'est une autre pratique musicale, un autre répertoire, une autre esthétique sonore.

Jacques : La première raison pour laquelle je suis ce stage est que je désire jouer, pratiquer le luth.

M.A. : Jouez-vous déjà de la guitare ?

J. : Oui, d'une part, et d'autre part, le travail de lutherie m'intéresse également. J'avais l'intention, sans trop savoir par quel moyen, de me construire un luth. Mais maintenant je pense que cela aurait été difficile de le faire seul.

M.A. : Quels sont vos projets ?

J. : Etudier le répertoire et aussi pouvoir construire un luth baroque en profitant de l'expérience acquise ici.

M.A. : Comptez-vous pour cela vous inscrire au C.A.E.L. ?

J. : Non, car j'habite en province, à Mulhouse.

M.A. : Et vous êtes venu exprès de Mulhouse... ?

J. : Non, de Dax où je suis actuellement en vacances et où j'ai laissé ma femme et mes enfants.

Hervé : Je suis ici parce que je suis un peu bricoleur. Je m'intéresse aux instruments ; j'en ai construit quelques uns. J'ai monté un "Kit" d'épinette qui n'est d'ailleurs pas tout à fait fini. Auparavant je m'étais amusé, à l'occasion, à construire un petit orgue positif (uniquement pour résoudre les problèmes mécaniques) qui n'a jamais donné grand chose de correct.

M.A. : Est-ce un passe-temps ou bien travaillez-vous dans la mécanique ?

H. : Non pas du tout, je suis dans l'informatique et c'est donc bien un passe-temps pour moi. Je me suis

vite rendu compte que je manquais d'informations techniques de base : les colles, les bois, les vernis, etc... J'étais gêné pour poursuivre.

M.A. : Votre but essentiel est donc le bricolage ?

H. : Exactement. Je ne sais toujours pas lire une partition.

M.A. : N'avez-vous jamais fait de musique ?

H. : Oh, si peu que cela ne vaut pas la peine d'en parler. On a essayé de me mettre au piano de l'âge de six ans jusqu'à dix ans et je crois que l'on a renoncé à temps.

M.A. : Comptez-vous suivre d'autres stages par la suite ?

H. : Si cela se présentait pourquoi pas. La lutherie est une activité tout à fait possible en appartement. On peut très bien avoir un petit coin que l'on débarasse le soir. On ne fait pas trop de bruit, ce n'est pas trop salissant. C'est aussi pour cela que je souhaite continuer la lutherie plutôt qu'autre chose. L'ébénisterie, la menuiserie nécessiteraient déjà une place plus considérable et un matériel plus encombrant.

M.A. : Avez-vous déjà travaillé le bois avant de vous lancer ainsi ?

H. : Non justement, pas vraiment, ce qui fait que je n'y connaissais rien du tout.

M.A. : Annick, pourquoi êtes-vous en train de coller ces bandes à l'intérieur des côtes de votre luth ?

Annick : Parce que je n'ai rien d'autre à faire. Je suis au chômage (rires) — c'est vrai n'empêche, dit-elle —. J'ai eu tout d'un coup envie de jouer du luth. J'étais à Montréal quand cette envie m'a prise. Je venais d'entendre de la musique à la radio. En fait, j'avais pensé me remettre à la guitare et j'ai trouvé plus chouette de jouer du luth ; j'aime bien sa sonorité. Rentrée en France, j'ai téléphoné aux différents marchands d'instruments de musique parisiens et je leur ai demandé les prix : c'est cher ! très cher ! Heureusement, je suis tombée, par hasard, sur ce stage.

M.A. : A qui avez-vous téléphoné ?

A. : A plusieurs luthiers qui me renvoyaient eux-mêmes à d'autres en me disant : "nous n'en faisons pas, essayez un tel". Et chez un tel on m'a dit d'une part qu'on ne construisait plus de luth en France (sic), qu'on en construisait qu'en Italie (resic) et, d'autre part, que le prix pouvait s'élever jusqu'à dix/vingt mille francs français.

M.A. : Mais c'est faux ! Tout d'abord, cela ne coûte pas si cher. On peut acheter un luth à partir de

deux mille deux cent francs. Bien entendu ils sont fabriqués ici même, à Paris. Pour vous donner un ordre de grandeur, le prix des fournitures pour un luth à monter comme celui sur lequel vous travaillez s'élève environ mille francs. Dans cette somme, ce n'est pas tant le prix du bois que celui de la main d'œuvre pour l'usinage des pièces à assembler qui compte le plus ; et puis certaines pièces comme les chevilles, la table d'harmonie, bien qu'elles soient fabriquées en petites séries sont relativement onéreuses. Vous souvenez-vous quel luthier vous a fait cette réponse incroyable ?

A. : Je ne me souviens plus. J'en ai appelé beaucoup. Peut-être s'agit-il d'un magasin de la rue de Rome.

M.A. : No comment !!!

Nous tenons à remercier tous les stagiaires pour leur sympathique collaboration. Nos excuses vont à ceux dont les propos n'ont pu être retranscrits ici ainsi qu'à notre interlocuteur anonyme. Ces manques proviennent d'une défaillance de notre magnétophone. Musique Ancienne.

COMMUNIQUÉ

Le 16 décembre 1977, la nouvelle de l'arrestation, en Uruguay, du pianiste argentin Miguel Angel ESTRELLA parvenait en Europe et suscitait une vive émotion dans le monde de la musique. A l'heure actuelle ESTRELLA est toujours détenu sans jugement à la prison militaire de Libertad (près de Montevideo). Il est accusé d'avoir reçu chez lui des membres d'un mouvement subversif. On peut se demander si on ne lui reproche pas surtout d'avoir osé donner des concerts dans les usines et dans les villages indiens de la Cordillère des Andes. Le Comité de soutien de Miguel Angel ESTRELLA, présidents d'honneur : Nadia Boulanger et Yehudi Menuhin, président : Henri Dutilleul, a publié un disque de ce pianiste vendu à son entier bénéfice. Nous encourageons chaleureusement nos lecteurs à se procurer cet enregistrement : Bach, Beethoven, Bartok et Tauriello, disque ERATO 9193.

Adresse du comité de soutien :
128, rue Perronet 92200 NEUILLY-sur-SEINE, Tél. (1) 745.38.42.

Messieurs,

J'ai lu avec intérêt l'entretien avec Blandine Verlet publié dans **Musique Ancienne** n° 6. L'éminente claveciniste y exprime des idées peu communes, telle cette affirmation que "la manière d'orner de Chambionnières n'est pas du tout l'ornementation de Louis Couperin, parce que Louis est déjà influencé par l'Italie" : voilà qui ne saute pas aux yeux, et mériterait tout un article, avec exemples et démonstrations à l'appui. Et plus loin, ceci, qui semble un peu contradictoire : "c'est avec Louis Couperin que la France commence à se trouver..."

Mais c'est le jugement de Blandine Verlet sur Danglebert qui fera, peut-être, le plus vivement réagir vos lecteurs. Que Danglebert ne soit "qu'un Louis Couperin fabriqué", pourquoi pas, après tout ? C'est une opinion, et les opinions non-conformistes sont salutaires. D'autres l'ont formulée avec moins de compétence, et, ma foi, puisque Mme Verlet a "analysé à fond" Danglebert, elle peut en parler sagement. D'autres, dont je suis, trouvent cette musique belle, faute sans doute de l'avoir analysée à fond. Mais je ne puis laisser sans réponse cette phrase : "les gens se gargarisent de Danglebert, s'ennuient d'ailleurs un petit peu en l'écoutant, sans oser le dire." Cette généralisation abusive est peut-être à mettre au compte du langage parlé propre à une interview. Qu'on me permette toutefois d'avancer une hypothèse : si "les gens" s'ennuient en écoutant Danglebert (cela m'est arrivé), c'est parce qu'il est mal joué. J'ai été ébloui par cette musique, il y a plusieurs années, lors d'un récital de Martine Roche, puis en écoutant Scott Ross : deux artistes qui, si dissemblables soient-ils, ont un grand sens du rythme. Or la musique française, c'est l'alliance du rythme (l'architecture, l'ordonnance) et de la mélodie ornée (la décoration), l'alliance de la danse et du chant : grandeur et finesse, rigueur et liberté, telles sont les deux composantes — souvent contradictoires — de l'Art Louis-quatorzien. Entre les deux, il n'est pas facile au claveciniste de trouver l'équilibre. Aussi ceux qui échouent sont-ils légion... et alors "les gens s'ennuient". On s'ennuie lorsqu'une musique, si belle soit-elle, est mal jouée. Je m'ennuie quand

j'entends du Couperin (Louis, François ou les autres) mal joué. En revanche, j'ai vu des gens émus aux larmes par certaines pièces de Danglebert. Mais nous touchons là au chapitre épineux de l'interprétation au clavecin. Pour l'essentiel, il reste encore à écrire, à mon avis.

René DELOSME

CAEL INFORMATIONS

CAEL : 6 chemin du tennis 92340 Bourg-la-Reine.
Tél. : 663.76.96.

FACTURE INSTRUMENTALE.

Cet atelier existe maintenant depuis trois années. La facture des luths, théorbés, chitarrones, guitares baroques, vihuela, est mise à la portée des amateurs tout en conservant l'impératif de la qualité.

VIOLE DE GAMBE.

Ces cours sont axés aussi bien sur la technique de l'instrument que sur la pratique de l'ensemble de viole. (Enseignement semi-collectif).

LUTH

Ce cours semi-collectif dispense un enseignement original sans concession pour la technique de la guitare moderne.

BASSE CONTINUE.

Cours collectifs à l'usage des luthistes et théorbistes.

ATELIER DE MUSIQUE D'ENSEMBLE :

Indispensable prolongement des cours d'instruments, cet atelier propose la pratique collective de la musique ancienne :
Broken Consort. Basse Continue. Accompagnement des danses anciennes.

BULLETIN D'ABONNEMENTS France : 60 F
1 an (4 numéros) : Etranger : 80 F

Je m'abonne à **Musique Ancienne**

Nom :
Prénom :
Adresse : rue
Code postal : Ville
Pays :
Téléphone :

Ci-joint mon règlement par : Chèque bancaire
(à l'ordre du CAEL) CCP
 Mandat lettre

A retourner au CAEL service abonnements, 6, Chemin du Tennis, 92340 Bourg-la-Reine.

Réflexion autour du quatuor classique

Le quartetto Esterházy

Par Jaap Schröder

NOUS nous connaissons depuis très longtemps. Nous étions ensemble au Conservatoire et nous avons tous les trois (les deux violonistes et l'altiste) le même professeur de violon au Conservatoire d'Amsterdam. Notre violoncelliste a travaillé avec un grand violoncelliste hollandais avec qui j'ai, moi-même, fait du quatuor au sein du quatuor néerlandais.

J'ai joué tout d'abord sur des instruments modernes avec, entre autre, un altiste qui s'appelle **Paul Gottwin**, un juif polonais qui pendant la guerre s'est réfugié, s'est caché même, en Hollande et qui, ayant commencé à faire de la musique de chambre, s'est passionné pour le quatuor. Ceci pour vous dire que j'ai fait de la musique avec des tas de musiciens en Hollande.

Exception faite de notre violoncelliste, nous avons également fait tous les trois de l'orchestre. Notre second violon et l'alto étaient membres du **Concert-gebouw** (l'enthousiasme ne règne pas parmi eux à cette évocation). Quant à moi, j'étais violon solo de l'orchestre de la radio.

Actuellement, nous enseignons au Conservatoire. Je suis également professeur à Bâle (Suisse) à la **Schola Cantorum**. Et puis, nous faisons de la musique de chambre en formations multiples : du quatuor évidemment et ce depuis sept ans environ, et de la musique baroque.

Tout ceci demande beaucoup de travail parce qu'il faut commencer par effacer tout ce que l'on avait appris. C'est probablement la même chose pour tous les instruments. Pour un pianiste qui touche, par exemple, un piano mozartien, il s'agira aussi d'oublier tout ce qu'il a appris. Ceci demande également beaucoup de temps. Il faut établir le texte musical en retournant aux sources, réfléchir à ce que l'on veut faire. Mais après un certain nombre d'années de pratique, on va un peu plus vite.

Nous avons enregistré notre premier disque chez **Philips** il y a déjà cinq ans, trop tôt peut-être ? Evi-

demment, le disque ne représente qu'un moment du travail. On le dépasse toujours et heureusement. Ensuite, nous avons enregistré l'op. 32 de **Boccherini**, **Mozart**, etc... (voir discographie à la fin de cet entretien).

Nous avons joué pour la première fois à Paris (vers 1974/75) à l'**Institut Néerlandais**, rue de Lille, en quelque sorte sous les auspices du gouvernement. Puis la seconde fois ce fut dans le cadre de **Musique dans la Ville**, à l'église Saint Albert le Grand dans le XIII^e arrondissement (les 25 et 26 mai 1976). Nous avons donné deux concerts et un cours d'interprétation.

Nos instruments

Ce sont quatre instruments italiens. Mon violon est un **Januarius Gagliano** de 1730 qui, exceptionnellement, est resté en l'état original. C'est-à-dire que seule la touche a été refaite par le père de notre violoncelliste, un grand luthier, et a été disposée parallèlement au cordier qui, lui, est bien du XVIII^e s. Les chevilles, la barre et le manche sont également d'origine. Le chevalet n'est évidemment pas d'époque mais c'est une copie d'après un modèle authentique.

Le second violon est de **Francesco Gobetti** (Venise 1710), l'alto de **Joannes Tononi** (1696) et le violoncelle de **Gian Francesco Celoniatius** (Turin 1742).

Les cordes

Les cordes sont toutes en boyau. La quatrième, le sol, est entourée de fil d'argent. Jadis on utilisait souvent du fil de cuivre ce qui donne un autre timbre. Les trois autres cordes, ré, la et mi, la chanterelle; sont en boyau pur.

Une des raisons de l'évolution des instruments à cordes au XIX^e s. réside dans l'évolution du style. On demanda une sonorité plus forte, plus de dynamique et par conséquent cela nécessita une plus grande tension. D'autre part, il y eut certainement aussi le souci matériel de l'artiste qui voulait être sûr d'avoir un instrument sans défaillance. La

flûte Boehm, par exemple, est plus fiable que la flûte en bois du XVIII^e siècle. De même, une corde en acier ne bouge presque pas. On peut être à peu près sûr qu'elle restera à la bonne hauteur. Seulement, à notre avis, le son manque de vie, d'âme.

Tenue de l'archet

Dans la technique ancienne décrite, par exemple, par **Corrette** et dans presque toutes les méthodes de l'époque, il y a plusieurs façons de tenir l'archet. Mais le plus souvent, on le tient plus loin du talon que la technique moderne ne le demande. Ceci dépend aussi, bien entendu, de l'équilibre de chaque archet qui est toujours différent.

Les coups d'archet

Dans l'édition originale des quatuors de **Joseph Haydn** (Hummel 1776), on ne trouve presque pas d'indications de coups d'archet. Un quatuor de Haydn se laisse lire quasiment comme une œuvre de musique baroque. L'édition des quatuors de Haydn que l'on utilise généralement (Peters) repose sur une première édition Peters du tout début du XIX^e siècle dans laquelle on trouve déjà des tas de *crescendi*, *legati*, etc., alors que l'édition originale est très différente.

Le vibrato, le style, la sonorité

L'emploi du vibrato pourra différer en fonction du style des compositeurs. La musique de **Boccherini** par exemple est une musique très délicate. Boccherini joue avec les harmonies. C'est une musique très pure qui, dans un certain sens, n'a peut-être pas une très grande envergure. **Mozart** use de lignes mélodiques plus longues. Boccherini, lui, utilise plutôt de petits motifs (comme Joseph Haydn) et jongle avec eux en restant sur une même harmonie tout en renversant l'accord. Sa musique possède donc, de ce point de vue, moins de tension sonore que celle de Mozart et c'est sans doute pour cela que l'on peut remarquer que le vibrato change de caractère d'un compositeur à l'autre.

Le vibrato permanent ne date pas du tout de l'époque romantique mais tout juste du début de ce siècle.

Si entre Boccherini et Mozart nous pouvons constater des différences d'esprit, il en va de même entre plusieurs œuvres de Mozart. Le quatuor K 465 n° 19 en ut majeur, par exemple, est une œuvre d'une clarté, d'une luminosité exceptionnelles ; alors que le quatuor en ré mineur (K 421 n° 15) est beaucoup plus sombre et exigera donc un autre genre de sonorité.

Au début de notre carrière, nous avons aussi étudié des œuvres de l'époque baroque telles que les *fantaisies* de **Henry Purcell** ou les *musiques de table* de **Georg Philipp Telemann**, etc. Mais finalement, nous avons abandonné ce répertoire. Il est bien évident que dans le cas de la musique baroque il fallait encore une autre façon de produire le son que chez Haydn ou Mozart.

L'équilibre sonore du quatuor

L'équilibre, c'est comme la Grâce, cela nous est donné par surcroît. Les instruments anciens ont une transparence dans la sonorité qui leur est propre. Même si le premier violon joue fort l'on peut entendre les autres. C'est d'ailleurs la même chose entre des instruments de familles différentes. Écoutez les *concerts Brandebourgeois* de **J. Bach** interprétés par le *Concentus Musicus* de Vienne sous la direction de **Nikolaus Harnoncourt** et vous constaterez que même les cuivres se marient parfaitement aux sonorités du hautbois ou de la flûte. Si l'on augmente le nombre d'instruments jusqu'à constituer un orchestre, le son reste transparent. Un grand orchestre du temps de **Haendel**, avec ses dizaines de cordes, gardait cette transparence malgré le grand nombre d'instruments.

Différences entre le baroque et la fin du XVIII^e siècle

Quand nous avons commencé à jouer sur des instruments authentiques, on appelait ce type de violon "*baroque*". Mais, en fait, je n'aime pas beaucoup cette dénomination. D'une part, Mozart n'est pas un compositeur baroque que je sache et, d'autre part, les violons durant toute cette période dite baroque ont montré beaucoup de différences. Un violon des années 1600 diffère, ne serait-ce que par la sonorité, d'un autre datant de 1750. Donc la terminologie "*violon baroque*" est beaucoup trop générale et je n'aime

pas l'utiliser. Qu'il y ait des différences de jeu entre les musiciens de 1600 et de la fin du XVIII^e siècle, c'est également l'évidence. Il faut, par exemple, avoir recours aux méthodes de violon, qui indiquent ces différences. Voyez la tenue du violon sur l'épaule, tout à fait librement, sans appuyer le menton, on la trouve jusqu'au milieu du XVIII^e siècle. Ensuite, il y a une école française, celle de l'**Abbé le fils**, qui indique que l'on peut très bien poser le menton sur le cordier lorsque l'on change de position. Si cet auteur écrit cela vers 1760 cela ne veut pas dire que tous les violonistes en Europe faisaient cela au même moment. Il faut aussi tenir compte des différences géographiques et de la force de l'habitude. Le plus important, c'est de ne surtout pas être fanatique. Il est absolument inutile de se battre à coups de phrases extraites de méthodes de violon pour prouver qu'on a raison ou qu'autrui a tort ! En ce qui nous concerne, si nous avons adopté cette attitude consistant à laisser le violon le plus libre possible sur l'épaule, c'est évidemment pour des raisons historiques, mais aussi parce que nous estimons que c'est musicalement valable. Le violon a, ainsi, la possibilité de vibrer plus librement. La technique de la main gauche est modifiée dans ce sens que les changements de position sont en relation étroite avec l'articulation. Ces changements doivent être choisis en fonction de la structure des phrases et de l'articulation de la musique. Dès que le violon fut maintenu entre le menton et l'épaule et que la main gauche se trouva, de ce fait, tout à fait libre, on eut tendance à faire de grands *legati* et de perdre un peu de vue les articulations plus fines. C'est dire que la position du violon, telle que nous la pratiquons au sein de notre quatuor, a beaucoup d'importance. Ce n'est pas par simple curiosité historique que nous faisons ainsi.

Élargir le répertoire

Certes, nous aimerions bien jouer du **Beethoven**, du **Schubert**. Mais les archets que nous utilisons pour jouer Haydn et Mozart ne satisfont plus pour Beethoven. Il faut quelque chose de plus agressif. On ressent également le besoin d'augmenter la tension de l'instrument et le diapason en dépend. Ceci correspond bien à l'évolution historique. Et puis il y a aussi les différences de technique de la main gauche. Il y a une école de violon (**Cambini** de

1800) qui, et c'est très curieux, conseille à propos d'une mélodie de Haydn de tout jouer sur une seule corde. Ce qui implique donc des changements de positions (démantchés) et non seulement cela, mais aussi des *glissandi* parce qu'ils expriment l'âme. Si vous écoutez de vieux disques de **Joachim** ou de **Sarasate** vous constaterez qu'ils ont une sonorité, très fine, comme un fil d'argent, avec très peu de vibrato et beaucoup de *glissandi* et *portamenti*. On change de position et on veut le montrer. C'est une chose très caractéristique et que l'on trouve déjà dès 1800 dans les écoles de violon. Alors, nous avons le choix : peut-être devrions-nous réintroduire les *portamenti* pour interpréter Beethoven d'une façon plus authentique ?

Quant à jouer d'autres compositeurs du XVIII^e s. ce n'est qu'une question de temps parce que l'on nous demande essentiellement de jouer du Mozart et du Haydn. Il faut pour cela parcourir des montagnes de partitions. Il y a, parmi ces compositeurs, des noms dont nous savons avec certitude qu'ils représentent quelque chose de valable. Les quatuors de **Michaël Haydn**, par exemple valent sûrement la peine d'être joués. Un musicien comme **Gassmann** est également très intéressant. Par contre **Dittersdorf** m'a déçu. Nous aimerions programmer certains de ces auteurs, mais, hélas, il faut parer au plus pressé.

Propos recueillis par
Gérard GEAY

Discographie du Quartetto Esternazy :

- Six quatuors à cordes op. 32 de Boccherini, Telefunken 2-6.35337,
- Quatuor op.20, n° 2 H. II. 32 en ut majeur et n° 4 H. III 34 en ré majeur de Joseph Haydn, Philips SEON 6575 046,
- Quatuor avec hautbois et quintette avec cor de Wolfgang-Amadeus Mozart, Telefunken 6.42173, cassette : 4.42173,
- Quatuors n° 3, 8 et 13 de Wolfgang-Amadeus Mozart, Telefunken 6.42181.

Réouverture du service de reproduction de microfilms du Cael.

Après une année d'interruption, le service de reproduction reprend ses activités avec un **catalogue de 166 titres** (éditions et manuscrits) des XVI, XVII et XVIII^e siècles pour divers instruments (luth, viole, violon, flute, clavier, chant, etc.).

Pour nous permettre — d'augmenter notre catalogue
— d'entretenir le stock de films existant (qui s'use)
— d'assurer un meilleur service,

nous demanderons un droit annuel d'utilisation de 40 F ; cela recouvre :

- les droits d'adhésion au Cael,
- l'envoi du catalogue et bons de commande,
- droit d'utilisation de la bibliothèque.

Les œuvres photocopiées seront facturées à raison de 2,30 F le mètre de papier ; vous pourrez évaluer le montant de votre commande d'après le métrage de chaque œuvre indiqué sur le catalogue.

Les catalogues seront envoyés sur demande assortie d'un chèque de 40 F à l'ordre du Cael.

Liste des plans de luth disponibles au CAEL.

Plans relevés par le luthier Stephen Murphy

- **Georg Gerle, Innsbruck.** (vers 1550).
Kunsthistorisches Museum de Vienne, réf : A35.
 - 6 chœurs : 1 × 1, 5 × 2.
 - Longueur de corde vibrante : 59,8 cm.
 - 11 côtes, en ivoire.
- **In Padova Vvendelio Venere de Leonardo Tieffenbrucker 1582.**
Kunsthistorisches Museum de Vienne, réf : C36.
 - 5 chœurs : 5 × 2, ?.
 - Longueur de corde vibrante : 66,5 cm.
 - 13 côtes, en if (bois de cœur/aubier).
- **Magno Dieoffopruchar a Venetia 1609.**
Museo Bardini de Florence, réf : 144.
 - 8 chœurs : 8 × 2.
 - Longueur de corde vibrante : 67,2 cm.
 - 37 côtes en if (bois de cœur/aubier).
- **Giovane Hieber in Venetia.** (vers 1550).
Musée Instrumental du conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, réf : 1561.
 - 7 chœurs : 1 × 1, 6 × 2.
 - Longueur de corde vibrante : 59,1 cm.
 - 13 côtes en sycamore ondé.
- **In Padova Vvendelio Venere 1592.**
Academia Filarmonica de Bologne.
 - 7 chœurs : 7 × 2.
 - Longueur de corde vibrante : 58,3 cm.
 - 25 côtes en if (bois de cœur).

- **Pietro Railich alla gioia Venetia 1644.**
Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, réf : MI 45.

- 11 chœurs : 2 × 1, 9 × 2.
- Longueur de corde vibrante : 61,4 cm.
- 15 côtes en palissandre.

- **Joachim Tielke, Hamburg 1696.**
Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, réf : MI 394.

- 11 chœurs : 2 × 1, 9 × 2.
- Longueur de corde vibrante : 69,1 cm.
- 9 côtes en sycamore ondé.

- **Martin Hoffman/Leipzig 169.**
Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, réf : MI 245.

- 13 chœurs : 2 × 1, 11 × 2.
- Longueur de corde vibrante : 69,5 cm, (8 chœurs).
- 97,2 cm, (5 chœurs).
- 9 côtes en sycamore ondé.

- **Weigert Linz 17...**
Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, réf : MIR 898.

- 11 chœurs : 2 × 1, 9 × 2.
- Longueur de corde vibrante : 71,7 cm.
- 9 côtes en if.

- **Joh Christian Hoffman Leipzig 1716.**
Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, réf : 1559.

- 11 chœurs : 2 × 1, 9 × 2.
- Longueur de corde vibrante : 71,5 cm.
- 9 côtes en érable moucheté.

- **Matteo Sellas Venetia 1630.** (Archiliuto).
Museo Civico de Bologne, réf : 5.

- 14 chœurs : petit jeu, 1 × 1, 5 × 2.
- grand jeu, 8 × 1.
- Longueur de corde vibrante : 64,3 cm/133,3 cm.
- 35 côtes en if (bois de cœur/aubier).

Plans ne comprenant que le dessin de tables de luths.

- **Roma Marckus buedemberg 1603.**
Museo Bardini de Florence, réf : 155/490.
 - Disposition du barrage.

- **Matheus Buechenberg Roma 1608.**
Museo Bardini de Florence, réf : 142/470.
 - Disposition du barrage.

- **Magno Graill in Roma 1627.**
Museo bardini de Florence, réf : 143/471.
 - Disposition du barrage.

- **Giovanni Tesler in Ancona 1621.**
Museo bardini de Florence, réf : 154/494.
 - Disposition du barrage.

Les luths situés dans les deux listes ci-dessus sont, le plus souvent, groupés par deux sur un même plan. De ce fait, la liste des plans disponibles est la suivante :

PLAN N° 1 : - Georg Gerle, Innsbruck.
Prix : 100 fr. - Vvendelin Venere de Leonardo Tieffenbrucker 1582.

PLAN N° 2 - Magno Dieffopruchar a Venetia 1609.
Prix : 50 fr.

PLAN N° 3 - Giovane Hieber In Venetia.
Prix : 50 fr.

PLAN N° 4 - Pietro Railich
Prix : 100 fr. - Joachim Tielke

PLAN N° 5 - Martin Hoffman
Prix : 100 fr. - Weigert

PLAN N° 6 - Joh. Christian Hoffman.
Prix : 50 fr.

PLAN N° 7 - In Padova Vvendelio Venere 1592.
Prix : 100 fr. - Matteo Sellas.

PLAN N° 8 - table de Marckus Buedemberg
Prix : 100 fr. table de Matheus Buechenberg

PLAN N° 9 - table de Magno Graill
Prix : 100 fr. - table de Giovanni Tesler.

Les prix s'entendent, port et emballage en plus. Les commandes doivent être adressées au :
CAEL. Musique ancienne. 6, Chemin du Tennis, 92340 Bourg-la-Reine.



Demandez les catalogues à votre marchand ou à MOECK, Dépôt Français, Le Barlandier-Lalleyriat, F-01830 Nantua

**MOECK
FLUTES**

CROMORNES
CORNAMUSES
COURTAUDS
DULCIANES
CERVELAS
BOMBARDES
CORNETS
TRAVERSIERES
BASSONS
HAUTBOIS
BAROQUES

*Elle durera encore aux jours lointains,
et frappera l'oreille de bien des hommes.*

annonces

A partir du 15 octobre, Gérard Geay reprend ses cours d'écriture musicale. Voici le programme type de ces cours :

1^{re} année : le XVI^e siècle.

— Contrepoint à deux voix rigoureux : rondes, noires, blanches, syncopes; fleuri; style libre : bicinium instrumental ou vocal (avec paroles); variations à une voix sur des thèmes de chansons, de psaumes ou de chorals, contrepoint sur thème grégorien ou sur thème de choral.

— Harmonie : réalisations de basse et harmonisation de chant à deux, trois et quatre parties, vocales ou instrumentales (psaumes de Goudimel, d'Attaignant, Susato, etc..., chansons polyphoniques avec paroles, chorals).

2^e année : le XVII^e et le début du XVIII^e siècle.

— Contrepoint à deux et trois voix rigoureux : jusqu'au mélange à trois inclus; variations à deux et trois voix pour clavier sur des thèmes grégoriens, des psaumes, des chorals.

— Harmonie : Harmonisation de

chants (psaumes, chorals, airs de cour, sonates instrumentales avec basse continue), réalisation de basses chiffrées à quatre parties vocales (avec paroles), instrumentales et pour clavier (orgue).

Ces deux premières années permettent à l'élève de se familiariser avec ce qu'on appelle le Traité d'Harmonie, c'est-à-dire :

- 1) étude des principaux accords
- 2) étude des principales notes étrangères et ce, dès la première année, grâce à l'étude précoce (particulière à notre pédagogie) du contrepoint.

Tous ces travaux reposent sur l'utilisation de textes authentiques. Pour tous renseignements complémentaires écrire à Gérard Geay, 7 ter, rue du Colonel Oudot, 75012 Paris, ou téléphoner aux heures des repas au 343.93.83.

VIHUELA A VENDRE. Faire par le luthier espagnol Andres Martin, 6 chœurs, diap. : 58 cm. Prix à débattre selon le change de la monnaie (autour de 3 000 à 3 500 F, avec étui).

Alicia Lazaro, Marcenado, 16-5°-29, Madrid-2, Espagne.

A vendre, luth renaissance 10 ch. Mathias Durvie, 1976, 6 000 F, avec étui. Robert Lamouret, 40, rue Voltaire, 02100 St-Quentin.

A VENDRE : Guitare baroque de L. Becker (1977) très richement décorée; Diapason 65 cm - Prix : 9 000 Frs. - Tél. : 252.34.62

A VENDRE, luth baroque 13 chœurs, Mathias DURVIE 1976, 6 000 Frs avec étuis. Terence Waterhouse, 31 bis, rue du Fg. Montmartre; 75009; Tél. : 824.55.12.

Notes organologiques

LES LUTHS DANS LES COLLECTIONS DU GERMANICHES NATIONALMUSEUM DE NUREMBERG

Par Friedemann Hellwig

Au mois d'octobre 1978 eut lieu au Germanisches Nationalmuseum un cours intitulé "Le jeu et la facture du luth", organisé par Stichting van de Muziekhistorische Uitvoeringspraktijk (Stimu), Utrecht. Les participants reçurent une brève liste (établie par Karin Richter) des 26 luths, théorbes etc. conservés au musée. Cette liste constitue la base du petit catalogue présenté ici. Je ne voudrais pas entrer dans les détails concernant chaque instrument, mais je voudrais donner au lecteur une idée de la richesse de notre collection de luths et lui faciliter l'accès de la documentation technique s'y rapportant. Nous envisageons de présenter quelques-uns de ces instruments dans une série d'articles à paraître dans MUSIQUE ANCIENNE.

MI 54

Corps d'un luth tenor, Laux Maler, Bologne, avant 1555. Etiquette imprimée, technique de l'estampe en bois :

Laux Maler.

Neuf éclisses de frêne hongrois. - Dotée au XVIII^e siècle d'un manche aux cordes de basses allongées (enlevé lors de la mise en évidence des originales). Le barrage actuel possède vraisemblablement des éléments d'origine.

Cordage, longueur des cordes : à l'état original 5 × 2 + 1 (?) ; 73,5 cm (?).

Documentation :

Photos : L'extérieur de la table	négatif A1
barrage	A5
étiquette	A8
rose	B2

Plan des parties originales, incluant une reconstruction de l'extérieur de l'instrument à l'échelle de 1 : 5.

MI 56

Luth basse, Michael Hartung, Padoue 1599.

Etiquette imprimée : IN PADOVA, Michielle Harton (Indication manuscrite 1 • 5 • 9 • 9)

Le corps bien conservé (35 éclisses en if, aubier/cœur) fut doté de divers manches, sa forme actuelle est une reconstitution se fondant sur MI 44 (voir F. Hellwig : An Example of Lute Restoration, Galpin Society Journal XXIII/1970, p. 64-68.

Cordage, longueur des cordes : 8 × 2 ; 78,1 cm.

Documentation :

Photos : vue frontale	négatif No. B2
vue latérale	B5
vue arrière	B4
rose	A2
barrage après restauration	A3
intérieur de la coque	A7
étiquette	A5

Plan du barrage.

MI 44

Luth contrebasse, Michael Hartung, Padoue 1602.

Etiquette imprimée : IN PADOVA, Michielle Harton (Indication manuscrite) 1 • 6 • 0 • 2

Instrument fort bien conservé. Dos à 35 éclisses en if (bois de cœur). La seule question non résolue concerne le chevalet qui a été prévu pour 7 × 2 ou 8 × 2 cordes (16 chevilles !).

Longueur des cordes : 93,7 cm.

Documentation :

Photos : vue frontale	négatif B5
vue latérale	B2
vue arrière	B1
rose	B4
étiquette	A3
marque au feu	B7
barrage	A4
intérieur du dos	A2

Radiographie : contre-éclisse RB 385

Plan de l'instrument entier ; table avec barrage et épaisseurs.

MIR 905

Luth (?), Johannes Rehm, Füssen 1607.

Étiquettes imprimées :

a) Johannes Rehm z. Fuessen//me fecit Anno 160 (Indication manuscrite)

b) Matthias Hummel/Lauten-und Gei//genmacher in Nürberg/Anno 1 (indication manuscrite) 701 (?)

c) Sebastian Schelle, Lauten und//Geigenmacher in Nürnberg//Hummels Erben, An. 17 (indication manuscrite) 21// (Indication manuscrite) REPORIRT.

Seul est conservé le dos de 17 éclisses en if. La table actuelle et le manche datent vraisemblablement de l'époque de la seconde guerre mondiale.

Documentation :

Photos : vue arrière	négatif No. A2
vue latérale	A3

MIR 901

Théorbe (?), Lorenz Griff, Ingolstadt 1611.

Étiquettes imprimées :

a) **Laurentii Greiff, me fecit//Ingolstadii (Indication manuscrite) 1611.**b) **Martin Stoss//Kaiserlich Königlicher//Hof Geigen und Lautenmacher//in Wien. (Indication manuscrite) repariert 1835.**Dos de 41 éclisses en if avec des côtes en ivoire. Le dessin de la rose est constitué de sept roses plus petites. Manche et tête datent du XVIII^e siècle ou d'une période plus tardive. La table est largement remaniée.

Cordage, longueur des cordes : actuellement 5 × 2/6 × 2 + 1 ; 104,2/82,2 cm.

Documentation :

Photos : vue frontale	negatif No. A4
vue arrière	A5
vue latérale	A6
rose	A1

MIR 899Luth (?), Michael Hartung, Padoue, début du XVII^e siècle (?).

Étiquette imprimée :

IN PADOVA Michielle Harton// (Indication manuscrite) ... (?).

Dos de 35 éclisses en if (aubier/cœur). - Instrument réparé plusieurs fois, état original difficile à déterminer.

Cordage, longueur des cordes : actuellement 4 × 2/5 × 2 + 2 × 1 ; 90,7/63,6 cm.

Documentation :

Photos : vue frontale	negatif A3
vue latérale	A4
vue arrière	A5

MIR 900Luth (?), Raphael Mest, Füssen, début du XVII^e siècle.

Étiquette imprimée :

Raphael Mest in Fiessen Imperato//del Mister Hartung in Pa//dua me (?) fecit (...)

Seul le dos (33 éclisses, aubier/cœur) et certaines parties du manche sont conservés. Le reste fut évidemment complété d'après MIR 899.

Cordage, longueur des cordes : actuellement 4 × 2/5 × 2 + 2 × 1 ; 91,4/64,5 cm

Documentation :

Photos : vue frontale	negatif A1
vue latérale	A3
vue arrière	A2

MIN 262

Luth (?), Martin Selos, Venise 164...

Étiquettes imprimées :

a) **IN VENETIA (indication manuscrite) 164. (?// (imprimé) MARTINVS SELOS GERMANVS.**b) **Gregori Ferdinand Wenger//Lauten-und Geigen-Macher//Reparavit Augustae 17 (indication manuscrite) (?) 3.**

Dos de 15 éclisses en ivoire. - Seul le corps est conservé. Il manque la rose et le chevalet. Etat original du barrage reconnaissable.

Documentation :

Photos : vue frontale du corps	negatif A4
vue arrière	B4
vue latérale	A1
étiquettes	A8

Radiographie du barrage RB 374

MI 45

Luth, Pietro Railich, Venise 1644.

Étiquettes :

a) imprimée : **PIETRO RAILICH. ALLA//GIOIA VENETIA. 16 (indication manuscrite) 44.**b) imprimée : **Matthias Hummel/Lauten = und Geigenmacher in Nürnberg/Anno 1 (indication manuscrite) 695// (imprimé zugericht).**c) manuscrite : **Repariert//von//K.S.E. Bang//in Nürnberg//1830.**

Bien conservé. Dos de 15 éclisses en palissandre. Le chevillier pourrait éventuellement être de Matthias Hummel. On voit dans la radiographie RB 367 l'extrémité supérieure du manche un trou ouvert pour un clou. Cette extrémité, pourrait indiquer un état original différent, peut-être un petit théorbe (liuto attiorbato).

Cordage, longueur des cordes : 9 × 2 + 2 × 1 ; 61,4 cm.

Documentation :

Photos : vue frontale	negatif C3
vue latérale	C4
vue arrière	C1
rose	C5
étiquettes	A4
barrages avant la restauration	A1
intérieur de la coque	A3

Plan de l'instrument entier, table avec épaisseurs et barrage.

Radiographie du manche RB-367
de la contre-éclisse RB 374**Disques :** Hopkinson Smith joue D. Gaultier, La Rhétorique des Dieux (Astrée AS 6 = Telefunken AW G 42122). Le même joue des suites de François Dufaut. (Astrée AS 15).**MI 55**Théorbe (?) Christoph Hoch (Koch), Venise, milieu du XVII^e siècle.

Étiquette

a) manuscrite : **Christofollo Hoch Lauter alla insegna// (dell) aquila doro in Venetia**b) imprimée : **Leopold Widhalm, Lauten-und Geigenmacher in Nürnberg fecit An. 17 (écrit) 57.**Il est possible que cet instrument ait été un petit théorbe (liuto attiorbato) comme MI 45. Le dos se compose de 15 éclisses, alternativement en ivoire et en bois de serpent. Le corps bien conservé fut évidemment muni d'un nouveau manche par L. Widhalm pour obtenir une longueur de corde caractéristique du luth baroque, - Le facteur indiqué sur l'étiquette s'appelle **Hoch** tandis que sa marque au feu indique les initiales **CK**.

Cordage, longueur des cordes : 5 × 2/6 × 2 + 2 × 1 ; 95,2/69,9 cm.

Documentation :

Photos : vue frontale	negatif B2
vue latérale	B3
vue arrière	B7
rose	B4
étiquettes	A5
marque au feu	B8
barrage	A2
intérieur de la coque	A6

Plan de la table avec épaisseurs et barrage dans l'état original et actuel.

MI 51Dessus de luth, Allemagne, XVII^e siècle.**Sans signature.**

La table de ce joli instrument (15 éclisses en ivoire) date

du XIX^e siècle.

Cordage, longueur des cordes : $5 \times 2 + 1$ (?) ; 36,3 cm.

Documentation :

Photos : vue frontale négatif A1
vue latérale A3
vue arrière A2
chevillier A5

MI 50

Dessus de luth (?), Allemagne, XVII^e/XVIII^e siècle.

Sans signature.

Dos : onze éclisses (bois de cœur). L'instrument porte actuellement une tête courbe comme l'on en trouve chez la pandurina (vers 1800 ?)

Cordage, longueur des cordes : $5 \times 2 + 1$; actuellement 30,5 cm

Documentation :

Photos : vue frontale négatif A3
vue latérale A5
vue arrière A4
rose A2
chevalet A1

Radiographie du barrage RB 295

MI 245

Théorbe (?), Martin Hoffmann, Leipzig, 169...

Etiquette imprimée : **Martin Hoffmann/in Leipzig/169.** (?)

L'instrument se trouve dans l'état original. Le dos se compose de neuf éclisses en érable. Il y a des difficultés à dénommer ce type d'instrument que l'on pourrait appeler luth baroque théorbé.

Cordage, longueur de cordes : $5 \times 2/6 \times 2 + 2 \times 1$; 96,8/69,6 cm

Documentation :

Photos : vue frontale négatif archive
barrage A1
rose vue de l'intérieur A3
étiquette A5

Radiographies :

Plan de l'instrument entier.

Un disque, enregistré par Anthony Bailes, sera mis en vente vers la fin de l'été 1979 (EMI Electrola).

MI 394

Luth, Joachim Tielke, Hamburg 1696.

Etiquette imprimée :

JOACHIM TIEKLE//in Hamburg, An. 16 (indication manuscrite) 96

Instrument en bon état. Dos à neuf éclisses en érable.

Cordage, longueur de cordes : $9 \times 2 + 2 \times 1$; 69,1 cm.

Documentation :

Photos : vue frontale négatif A6
vue arrière A1
vue latérale A2
rose B1
chevillier, vue arrière A3

Radiographies :

barrage RB 327
barrage, vue latérale RB 666
profil des barres RB 669

MIR 908

Théorbe, Matthias Alban, Bozen 1704

Etiquette imprimée :

MATTHIAS albanus me fecit, Bulsani in Tyroli 17 (indication manuscrite) 04

Bien conservé (chevalet neuf). Dos de 19 éclisses en érable. Cordage, longueur de cordes : $8 \times 1/6 \times 2$; environ 158/environ 86 cm.

Documentation :

Photos : vue frontale négatif no. C3
vue latérale C5
vue arrière C4
table d'harmonie C1
rose B8
coque vue de l'intérieur B5
barrage A3
étiquette A5

Plan de la table avec barrage et épaisseurs.

MIR 902

Théorbe (?), Sebastian Schelle, Nuremberg 1721.

Etiquette imprimée :

Sebastian Schelle, Lauten//und Geigenmacher in Nürnberg, A. 17 (Indication manuscrite) 21

L'extérieur bien conservé. Dos à 11 éclisses en ébène (?). Barrage en partie modifié. En ce qui concerne la dénomination de cet instrument voir ci-dessus (MI 245).

Cordage, longueur de cordes : $5 \times 2/6 \times 2 + 2 \times 1$; 93,4/70,8 cm.

Documentation :

Photos : vue frontale négatif A4
vue arrière A5
vue latérale A6
rose A1
chevalet A2

Radiographies :

barrage RB 363
profil des barres RB 670
barrage, vue latérale RB 673

MIR 897

Luth, Matthias et Augustin Keiser, Düsseldorf 1726 (?)

Etiquette imprimée :

Matthias & Augustinus KEISER fratres, Sereniss.//Elect. Palat. Instrumentorum Opifices, 170 (Indication manuscrite) 2 (ou 1) 6

Joli instrument avec le dos en ébène et ivoire (en tout neuf éclisses). Table et largeur du manche modifiées. Barrage non original.

Cordage, longueur de cordes : $9 \times 2 + 2 \times 1$; 72 cm.

Documentation :

Photos : vue frontale négatif A1
vue arrière A2
vue latérale A3
rose A6

MIR 898

Luth, Johann Blasius Weigert, Linz 172...

Etiquette imprimée :

Joannes Blasius Weigert//Lautenund Gei(en)ma-//cher in Linz, Anno 17 (indication manuscrite) 2. (?)

Dos à neuf éclisses en if (bois de cœur). Barrage de la table en partie altéré au reste bien conservé.

Cordage, longueur de cordes : $9 \times 2 + 2 \times 1$; 71,5 cm.

Documentation :

Photos : vue frontale négatif A4
vue arrière A5
vue latérale A6
rose A3
chevalet A1

Radiographies :

barrage RB 285

profil des barres RB 671
barrage, vue latérale RB 672

MIR 868

Luth (?), Johann Blasius Weigert, Linz 1734 (?).

Étiquettes imprimées :

a) Joann Blasius Weigert//Lauden-und Geigenmacher in Linz 17 (indication manuscrite) 34 (?)

b) MARTIN STOSS//Kaiserlich Königlicher//Hof Geigen und Lautenmacher//in Wien repariert (imprimée) 18 (indication manuscrite) 34.

Corps bien conservé, table percée de trois roses, barrage bien conservé. Dos à neuf éclisses en if. Le manche du type de la mandore et le chevalet proviennent probablement de l'atelier de Martin Stoss.

Cordage, longueur des cordes : actuellement $7 \times 2 + 1$; actuellement 71,0 cm.

Documentation :

Photos : vue frontale négatif A1
vue arrière A3
vue latérale A2
rosace A5

Radiographies :

barrage RB 665
barrage, vue latérale RB 664

MIR 896

Luth, Gregor Ferdinand Wenger, Augsburg 1742.

Étiquette imprimée.

Cordage, longueur des cordes : $5 \times 2 + 1$; 75,3 cm.

Prêté à présent aux Collections d'Art d'Augsburg (R.F.A.).

MIR 904

Théorbe (?), Johann Christian Hoffmann, Leipzig 1743.

Étiquette manuscrite : Joh. Christian Hoffmann//König (lich) : Poln (ischer) : une Churf (ürstlich) ://Sächs (ischer) : Hoff Instrument und//Lautenmacher in Leipzig//1743.

Le dos (21 éclisses en if), le manche et le chevillier sont dans l'état original. La rose est conservée. Quant à la dénomination typologique voir MI 245 ci-dessus.

Cordage, longueur des cordes : $5 \times 2/6 \times 2 + 2 \times 1$; actuellement 99,6/71,6 cm.

Documentation :

Photos : vue arrière négatif A2
vue latérale A3
rose A4

MIR 876

Dessus de luth, Johann Christian Hoffmann, Leipzig 1745.

Étiquette manuscrite :

Joh. Christian Hoffman//Königl. Poln. u. Churf ://Sächs. Hoff Instrument//u. Lautenmacher. 1745.

Dos de 13 éclisses en if. Au XVIII/XIX^e siècle le chevillier (ressemblant à celui d'une pandurina) fut ajouté, en même temps le manche fut raccourci. Le reste est bien conservé.

Cordage, longueur des cordes : $5 \times 2 + 1$; actuellement 30,6 cm.

Documentation :

Photos : vue frontale négatif A6
vue latérale A2
vue arrière A1
vue de dessous A3
rose A4
chevalet A5

étiquette A 7,8
Radiographie du barrage : RB 607

MIR 895

Luth Sympert Niggel, Füssen 1754

Étiquette imprimée :

Sympertus Niggell, Lauten-und//Geigen-Macher in Fussen, 17 (indication manuscrite) 54.

Bien conservé. Dos avec neuf éclisses en érable.

Cordage, longueur des cordes : $5 \times 2 + 1$; 71,9 cm.

Documentation :

Photos : vue frontale négatif A5
vue arrière A7
vue latérale A4
rose A2
chevalet A3

Radiographies :

barrage RB 656
barrage, vue latérale RB 661

MIR 903

Théorbe (?), Leopold Widhalm, Nuremberg 1755.

Étiquettes :

a) imprimée : Leopold Widhalm, Lauten-und Geigenmacher in Nürnberg fecit An. 17 (indication manuscrite) 55

b) manuscrite : Matth : Ig : Brandstätter//reparavit Vienna A. 1826

Instrument bien conservé. Le dos fait de 11 éclisses en palissandre. Barrage réparé ? En ce qui concerne la dénomination de l'instrument voir MI 245 ci-dessus.

Cordage, longueur des cordes : $5 \times 2/6 \times 2 + 2 \times 1$; 99,2/74,0 cm

Documentation :

Photos : vue frontale négatif A1
vue arrière B2
vue latérale B7
rose B5
chevalet B6

Radiographies :

barrage RB 362
barrage, vue latérale RB 667
profile des barres RB 668

Disque : Hopkinson Smith joue Sylvius Leopold Weiss (EMI Electrola 065-30944)

MIR 906

Chitarrone, Luigi Franciolini, Florence, environ de 1900

Étiquette imprimée : Martino Kaiser... 1632

Travail typique de l'atelier florentin.

MIR 907

Chitarrone, Luigi Franciolini (?), Florence, environ de 1900

Table plus récente. Le reste provient de la fantaisie de Franciolini ? ■

C'est avec une infinie tristesse que nous avons appris le décès, le lundi 16 juillet dernier, à l'âge de soixante-sept ans, du contre-ténor Alfred Deller. Tous les amateurs de musique comprendront la grande perte que subit notre art par cette disparition.

MUSIQUE ANCIENNE.

profil des barres RB 671
barrage, vue latérale RB 672

MIR 868

Luth (?), Johann Blasius Weigert, Linz 1734 (?).

Étiquettes imprimées :

a) Joann Blasius Weigert//Lauden-und Geigenmacher in Linz 17 (indication manuscrite) 34 (?)

b) MARTIN STOSS//Kaiserlich Königlicher//Hof Geigen und Lautenmacher//in Wien repariert (imprimée) 18 (indication manuscrite) 34.

Corps bien conservé, table percée de trois roses, barrage bien conservé. Dos à neuf éclisses en if. Le manche du type de la mandore et le chevalet proviennent probablement de l'atelier de Martin Stoss.

Cordage, longueur des cordes : actuellement $7 \times 2 + 1$; actuellement 71,0 cm.

Documentation :

Photos : vue frontale négatif A1
vue arrière A3
vue latérale A2
rosace A5

Radiographies :

barrage RB 665
barrage, vue latérale RB 664

MIR 896

Luth, Gregor Ferdinand Wenger, Augsburg 1742.

Étiquette imprimée.

Cordage, longueur des cordes : $5 \times 2 + 1$; 75,3 cm.

Prêté à présent aux Collections d'Art d'Augsburg (R.F.A.).

MIR 904

Théorbe (?), Johann Christian Hoffmann, Leipzig 1743.

Étiquette manuscrite : Joh. Christian Hoffmann//König (lich) : Poln (ischer) : une Churf (ürstlich) ://Sächs (ischer) : Hoff Instrument und//Lautenmacher in Leipzig//1743.

Le dos (21 éclisses en if), le manche et le chevillier sont dans l'état original. La rose est conservée. Quant à la dénomination typologique voir MI 245 ci-dessus.

Cordage, longueur des cordes : $5 \times 2/6 \times 2 + 2 \times 1$; actuellement 99,6/71,6 cm.

Documentation :

Photos : vue arrière négatif A2
vue latérale A3
rose A4

MIR 876

Dessus de luth, Johann Christian Hoffmann, Leipzig 1745.

Étiquette manuscrite :

Joh. Christian Hoffman//Königl. Poln. u. Churf : //Sächs. Hoff Instrument//u. Lautenmacher. 1745.

Dos de 13 éclisses en if. Au XVIII/XIX^e siècle le chevillier (ressemblant à celui d'une pandurina) fut ajouté, en même temps le manche fut raccourci. Le reste est bien conservé.

Cordage, longueur des cordes : $5 \times 2 + 1$; actuellement 30,6 cm.

Documentation :

Photos : vue frontale négatif A6
vue latérale A2
vue arrière A1
vue de dessous A3
rose A4
chevalet A5

étiquette A 7,8
Radiographie du barrage : RB 607

MIR 895

Luth Sympert Niggel, Füssen 1754

Étiquette imprimée :

Sympertus Niggell, Lauten-und//Geigen-Macher in Fussen, 17 (indication manuscrite) 54.

Bien conservé. Dos avec neuf éclisses en érable.

Cordage, longueur des cordes : $5 \times 2 + 1$; 71,9 cm.

Documentation :

Photos : vue frontale négatif A5
vue arrière A7
vue latérale A4
rose A2
chevalet A3

Radiographies :

barrage RB 656
barrage, vue latérale RB 661

MIR 903

Théorbe (?), Leopold Widhalm, Nuremberg 1755.

Étiquettes :

a) imprimée : Leopold Widhalm, Lauten-und Geigenmacher in Nürnberg fecit An. 17 (indication manuscrite) 55

b) manuscrite : Matth : Ig : Brandstätter//reparavit Vienna A. 1826

Instrument bien conservé. Le dos fait de 11 éclisses en palissandre. Barrage réparé ? En ce qui concerne la dénomination de l'instrument voir MI 245 ci-dessus.

Cordage, longueur des cordes : $5 \times 2/6 \times 2 + 2 \times 1$; 99,2/74,0 cm

Documentation :

Photos : vue frontale négatif A1
vue arrière B2
vue latérale B7
rose B5
chevalet B6

Radiographies :

barrage RB 362
barrage, vue latérale RB 667
profile des barres RB 668

Disque : Hopkinson Smith joue Sylvius Leopold Weiss (EMI Electrola 065-30944)

MIR 906

Chitarrone, Luigi Franciolini, Florence, environ de 1900

Étiquette imprimée : Martino Kaiser... 1632

Travail typique de l'atelier florentin.

MIR 907

Chitarrone, Luigi Franciolini (?), Florence, environ de 1900

Table plus récente. Le reste provient de la fantaisie de Franciolini ? ■

C'est avec une infinie tristesse que nous avons appris le décès, le lundi 16 juillet dernier, à l'âge de soixante-sept ans, du contre-ténor Alfred Deller. Tous les amateurs de musique comprendront la grande perte que subit notre art par cette disparition.

MUSIQUE ANCIENNE.



