

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

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

**VENTE** : Au CAEL, 1 numéro, 20 F.

**ABONNEMENT** : 1 an (4 numéros),  
France : 80 F  
Autres pays d'Europe : 100 F.

**BUREAU DE RÉDACTION** :  
Centre Animation Expression Loisir, 6  
Chemin du Tennis, 92340 Bourg-la-Reine.  
Tél. : 663 76 96.

**Responsable de la publication** :  
Joël Dugot

**Secrétaire de rédaction** :  
Marie Cornu

**Comité de rédaction** :  
Jean Amand  
Claudette Duplan  
Nadège Vigne  
Jean-Pierre Vigne

**Documentation** :  
Alain Pougetoux

**Service photo** :  
Robert Pichard

**Maquette et couverture** :  
Daniel Cabanis

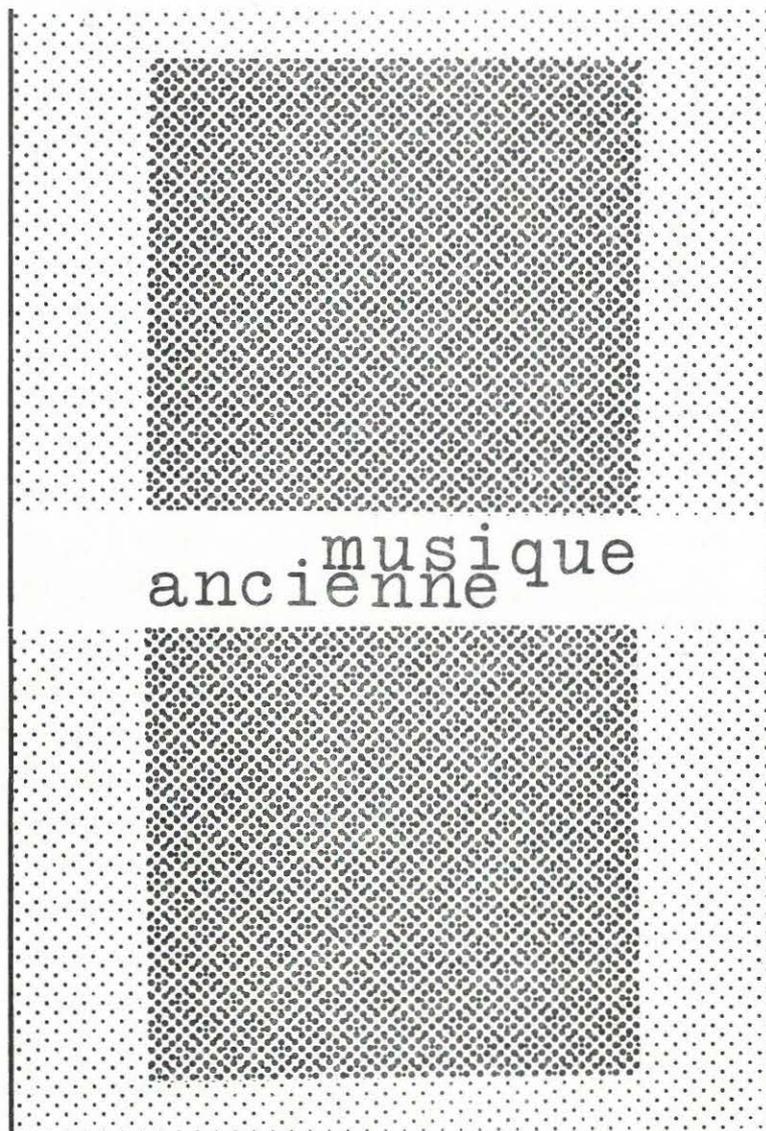
**Composition** :  
P.G.I. Tél: 326.06.50.

**Impression** :  
Bernard Duval, Mairie de Bourg-la-Reine

**PUBLICITÉ** : Pour toute insertion publicitaire, s'adresser au CAEL (Service publicité) 6 Chemin du Tennis, 92340 Bourg-la-Reine. Tél. : 663 76 96.

**Conseil d'administration** :

Monsieur Nombrot, Maire de Bourg-la-Reine.  
Monsieur Thieulin  
Monsieur Legrand, Délégué Régional à la FRMJC - Ile de France  
Madame Duplan, Directrice du CAEL  
Monsieur Jacques Amand, Président  
Monsieur Digne  
Monsieur Briand  
Monsieur David  
Madame Foucher  
Monsieur Moussy  
Monsieur Pichard  
Madame Schmieder  
Monsieur Schreiber  
Monsieur Yvars  
Madame Eisen  
Madame Shankland  
Monsieur Guichemgrre



**MUSIQUE ANCIENNE N°14 JUIN 1982**

## **5 LA GEOMETRIE DU LUTH**

*Gerhard Christian Söhne*

## **19 DE L'INTERPRETATION DE QUELQUES MOTETS DU XIII<sup>e</sup> SIECLE**

*Marcel Frémiot*

## **29 NOTES ORGANOLOGIQUES**

*Joël Dugot*





Luth de Hans Burkholzer, Füssen 1596, Kunsthistorisches Museum Vienne, n° NE 48.

# LA GEOMETRIE DU LUTH

Gerhard Christian Söhne  
(Traduction de Christine Eisen)

**D'**après les sources iconographiques, le luth européen de type classique se développa vers les années 1500. C'est à cette époque que se situe le passage du jeu au plectre ("chlagen... mit der federn") au jeu avec les doigts ("zwicken", comme l'explique H. Judenkunig, 1523) qui permit alors d'imiter avec le luth le style polyphonique de la musique vocale. La nouvelle manière de jouer entraîna un renouvellement complet de la conception du luth. Sans doute fallut-il pour cela bon nombre de tâtonnements, mais, alors comme maintenant, le point de départ de toute expérimentation était une théorie rationnelle. Si l'on présuppose certaines lois, des altérations spécifiques d'un concept entraîneront les conséquences spécifiques; la sélection d'expériences qui en résultera ira dans une direction spécifique. Il peut donc être utile de prendre en considération les modes de pensée théoriques qui avaient cours à cette époque. Par bonheur nous n'aurons pas à chercher dans une masse confuse de doctrines mystiques. Au contraire notre discussion va porter sur les idées claires d'une époque assez rationnelle qui permirent d'ordonner le foisonnement de la nature.

De nombreux documents théoriques d'artistes de la Renaissance qui nous sont parvenus montrent qu'ils se considéraient autant comme découvreurs de la nature que comme artistes. "Seule la recherche du plan de la création peut permettre de la représenter fidèlement, de la recréer"(1), écrit Emmanuel Winternitz en résumant leur credo. Le domaine privilégié où la nature offrait un regard sur son plan était la musique. D'après la tradition, Pythagore le premier découvrit la concordance entre les intervalles musicaux et des fractions d'entiers de longueur vibrante. Si l'on n'oublia pas complètement cette découverte au Moyen Age, c'est sur les esprits des artistes - hommes de science de la Renaissance qu'elle eut le plus fort impact. C'était pour eux la confirmation de ce que l'expérience sensorielle n'est pas une sombre grotte platonicienne dans laquelle nous sommes séparés de la vérité. Certaines divisions des cordes, mesurées par l'œil et calculées sous forme de fractions, produisent des sons harmoniques perceptibles. Ainsi les sens ne nous trahissent pas mais nous renvoient à l'ordre cosmique de toutes les choses terrestres. Léon Battista Alberti, grand humaniste et architecte du début de la Renaissance donne au sujet de l'esthétique architecturale la conclusion pratique suivante:

"Nous appellerons contour (finitio) une certaine correspondance entre ces lignes qui nous donnent les dimensions numériques: longueur, largeur et hauteur. Les règles du contour seront trouvées là où la nature se révèle clairement être signifiante et admirable. Or je pense, avec Pythagore, qu'elle demeure constante dans toutes ses créations. Sic se habet res. Les mêmes nombres qui rendent l'harmonie des voix plaisantes aux oreilles, emplissent également les yeux et l'âme d'une joie indicible. Ainsi donc j'emprunterai les lois du contour aux musiciens qui ont exploré ces nombres... Mais je n'irai pas plus avant qu'il n'est nécessaire à un architecte"(2).

Nous non plus, juste quelques mots: les Pythagoriciens considéraient comme base de l'harmonie leur nombre favori 10, qu'ils représentaient dans le tétra-corde



Les rapports entre les nombres de 1 à 4, dont la somme forme cette figure, et leurs multiples affectent les intervalles harmoniques lorsqu'on les transforme en longueurs vibrantes. Dans la musique médiévale et, vers 1500 dans la théorie musicale, on ajouta à l'arithmétique des tons le nombre 5 et ses multiples représentant d'où proviennent les tierces et les sixtes naturelles (Palladio, plus tard, l'utilisa également en architecture).

Dans le canon médiéval des "septem artes liberales" la musique appartenait aux disciplines mathématiques<sup>3</sup> (à côté de l'arithmétique, de la géométrie et de l'astronomie). D'après l'ordre cosmique de la création, les découvertes en musique doivent être transférables aux autres sciences du même groupe. Prenons un exemple: le diapente (quinte) s'entend comme l'intervalle entre "mese et nete diezeugmenon" si on emploie la terminologie grecque ancienne et s'écrit aujourd'hui:



en arithmétique aux nombres 3/2 (le rapport entre une

(1) E. Winternitz: Musical instruments and their symbolism in western art, 1967, p. 128

(2) L.B. Alberti: De re aedificatoria, IX, 5.

(3) Dans la définition de Cassiodor: "Musica est disciplina quae de numeris loquitur, qui ad aliquid sunt his qui inveniuntur in sonis". Voir note (4) p. 15.

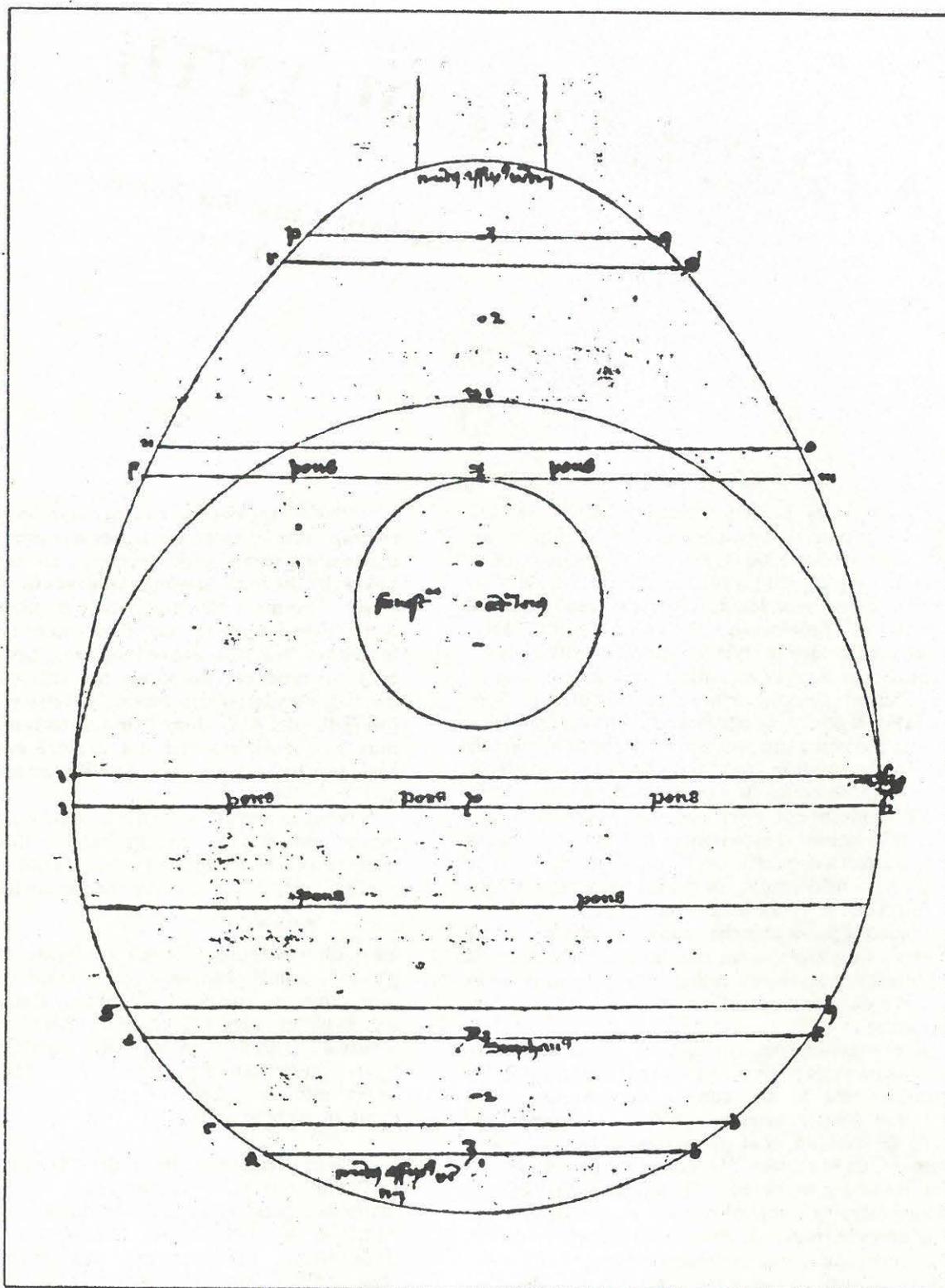


Figure 1  
Diagramme d'une table de luth, Henri Arnault de Zwolle.

longueur vibrante produisant une certaine note et son cinquième); en géométrie au rectangle sesquialtère cité dans le texte d'Alberti ci-dessus (une fois et demi plus long que large) et, pour compléter le *quadrivium*, en astronomie à la relation sphérique-harmonique entre la lune et Mars(4).

Ceci met en évidence un phénomène fort répandu au début des sciences: si un domaine de la nature était

hors d'atteinte par les moyens dont on disposait, on déduisait son ordre systématique par analogie avec un système connu et admiré. L'exemple le plus frappant de cette façon de procéder est la découverte par Johannes Kepler des lois des orbites des planètes. Il établit

(4) Voir B. Münzelhaus: *Pythagoras musicus*, Bonn, 1976, p. 198; ce livre donne un résumé complet de la tradition médiévale pythagoricienne.



Figure 2  
Pythagore, stalle de chœur de la cathédrale d'Ulm (R.F.A) par Jörg Syrlin l'Ancien 1469/74.

d'abord une relation entre les distances séparant les planètes et le système cosmologique platonicien et compléta ce modèle avec ses deux premières lois, puis développa une théorie de leurs harmonies musicales, et, ce faisant découvrit sa troisième loi.

II. Nous allons maintenant aborder la discussion de deux exemples historiques de luths représentatifs des luths préclassiques du XV<sup>ème</sup> siècle. La fig. 1 nous montre un dessin extrait du traité manuscrit de **Henri Arnault de Zwolle** (vers 1450), qui est à ma connaissance le seul manuel de construction de luth en Europe<sup>(5)</sup>. La figure initiale est un cercle dont le diamètre est la largeur de la caisse; les autres cercles utilisés pour le dessin ont leur centre sur le premier. Un sixième de la longueur obtenue donnera la distance entre le bord inférieur et le chevalet, la rose se trouvant à égale distance du bord supérieur et du chevalet. Le diamètre de la rose est le tiers de la largeur de la table à l'endroit où elle se trouve. Pour trouver la position des barres, **Arnault** divise la distance entre le centre du premier cercle et le bord supérieur de la table en huit et identifie le cinquième point de cette division avec un point sur le premier cercle. C'est une erreur car le procédé géométrique utilisé ne donne pas une relation arithmétique simple: la longueur à diviser en huit est

$1/2 (3 - 2)$  de la longueur. Mais  $5/8$  de cette longueur est très proche du rayon du premier cercle: c'est 0,496 au lieu de 0,5 de la largeur. Si nous mesurons le diamètre et la position de la rose, nous découvrons qu'**Arnault** n'a pas suivi ses propres instructions mais simplement utilisé les points obtenus par la division par huit, ce qui donne à peu près les mêmes résultats. Il semble qu'**Arnault** pensait que son dessin géométrique entraînerait des proportions numériques exactes mais qu'au lieu de la relation 10:13 entre longueur et largeur de la table on a en fait 10:12, 93. Il pensait certainement associer quelques recettes simples pour déterminer la place de la rose et du chevalet avec une construction géométrique évidente et des proportions de petits entiers naturels. Essayez d'imaginer la joie d'un artiste de la Renaissance trouvant une solution aussi bonne que celle-là.

Notre deuxième exemple de luth préclassique est joué par **Pythagore** lui-même (fig. 2). C'est une sculpture de **Jörg Syrlin l'Ancien** pour les stalles du chœur de la cathédrale d'Ulm; elle introduit une série de sept anciens philosophes et poètes, tous considérés comme

(5) Pour la description voir I. Harwood: *A fifteen century lute design*, LSJ, II (1960).

des précurseurs de la pensée chrétienne. La figure 3 montre la reconstruction géométrique du luth de **Pythagore**. Le rapport arithmétique 2:3 entre la largeur et la longueur de la caisse peut être tracé exactement par des procédés géométriques. Le triangle qui sert de base à la figure (représenté par des petits ronds sur le dessin) était connu bien avant l'époque de **Pythagore**, mais fut associé à son nom au Moyen Age. Il permettait l'utilisation du théorème de **Pythagore** sur les triangles rectangles (ici  $3^2 + 4^2 \equiv 5^2$ ) sans avoir à lutter avec des dimensions incompatibles. Je suppose que **Syrlin** savait ce qu'il faisait en plaçant ce luth là entre les mains de **Pythagore**(6).

III. Le dernier exemple nous permet de discuter les méthodes employées dans nos reconstructions mathématiques de dessins. Nous n'avons pour les luths du XV<sup>ème</sup> siècle que des sources iconographiques, mais elles sont rarement assez exactes pour notre propos, exception faite des luths représentés par d'autres moyens que le dessin (en particulier les intarsias et les sculptures). Le luth de **Syrlin** n'est pas aussi précis, mais notre principe est si simple (et les déviations de la sculpture apparemment si fortuites), qu'il reste très plausible. Nous présumons que les luthiers préféreraient des solutions simples plutôt que compliquées. Dans le cas du luth d'**Arnault** cette hypothèse se révèle fautive: comme nous l'avons vu, la manière de dessiner qu'il décrit est plus compliquée que le dessin en résultant. Nous devons toutefois, pour éviter trop de spéculations, favoriser le principe de la plus grande simplicité. Notre justification réside dans la place prépondérante des mathématiques élémentaires (y compris la théorie des intervalles musicaux) dans tous les domaines des arts de la Renaissance. Ce n'est qu'à l'avènement du **Maniérisme** (deuxième moitié du XVI<sup>ème</sup> siècle) que les mathématiques perdirent de leur importance en esthétique; dans le même temps, lorsque la recherche empirique devint prépondérante dans les sciences de la nature, les artistes abandonnèrent leur vision déductive de leur sujet. Mais la facture instrumentale ne fut pas forcément touchée par ce phénomène; **Ernst Gottlieb Baron** écrivait en 1727: "L'essence dépend entièrement du luthier. Il connaît les proportions mathématiques qui rendront également proportionnées courbes, hauteur, profondeur, longueur et largeur. Cette égalité donne à l'instrument sa bonne sonorité, qu'il soit d'un bois italien, allemand ou français."(7)

Nous ne devons donc pas nous illusionner. Un bon luthier, même s'il se servait au début de moules et gabarits conçus mathématiquement, pouvait fort bien les modifier au cours des années pour améliorer les qualités acoustiques de manière empirique. L'exemple qui va suivre de la conception d'un luth classique n'est donc peut-être qu'une heureuse exception. Pourtant la suggestion d'un concept mathématique est ici renforcée par le fait que les mêmes principes se retrouvent dans trois luths dont deux sont de taille différente et deux de facteurs différents.

IV. La figure 4 montre le luth ténor (originellement à sept rangs) de **Vendelio Venere**, 1582, qui se trouve actuellement dans la collection d'instruments anciens du musée de Vienne(8). Si l'on prolonge la partie supérieure de la table pour fermer la figure (on ne risque pas une grande déviation du plan de Venere à cause de l'étroitesse du manche), les mesures extérieures les plus importantes se trouvent être des multiples

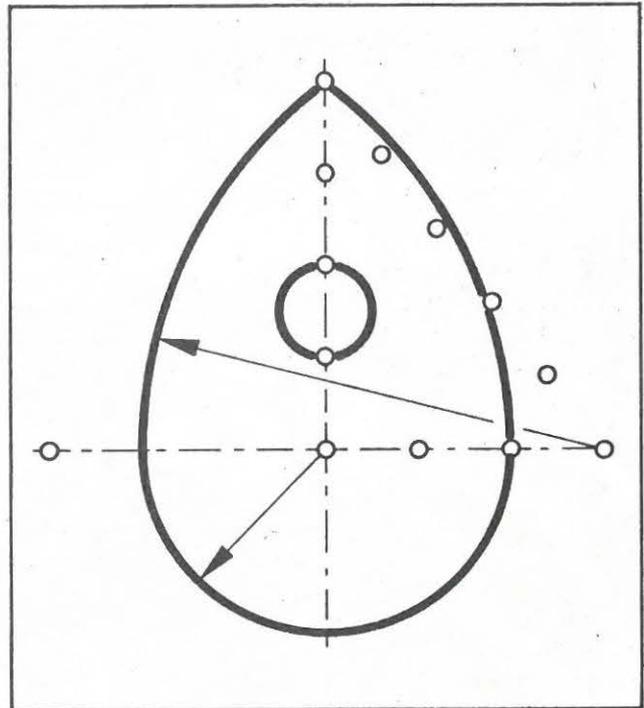


Figure 3  
Paramètres géométriques pour le luth de Pythagore

d'une unité spécifique (module). Ainsi la longueur de la table est 11 M (modules) et est divisée par la rose de diamètre 2 M dans une proportion 6 M: 5 M. La largeur maximale est 7 M et se trouve à la distance 3 M du bord inférieur de la table.

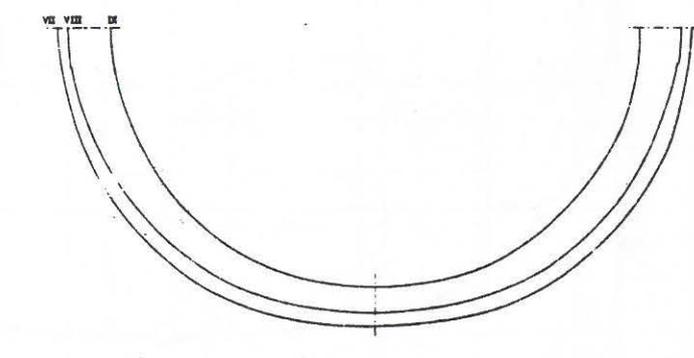
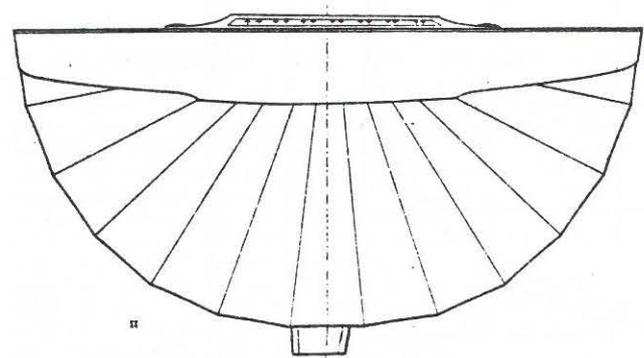
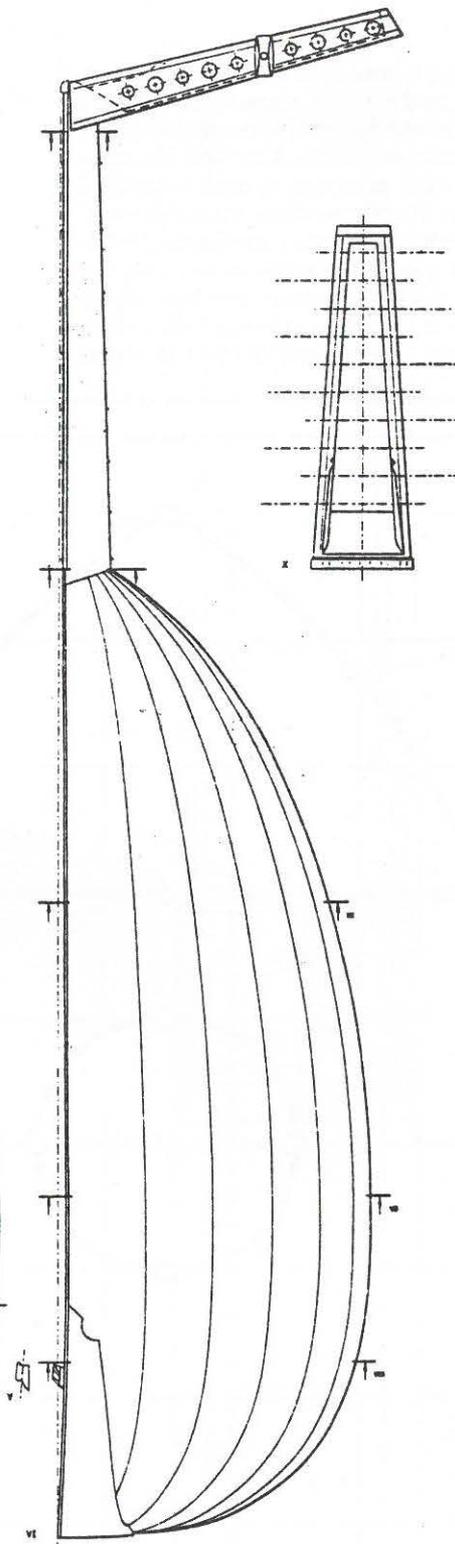
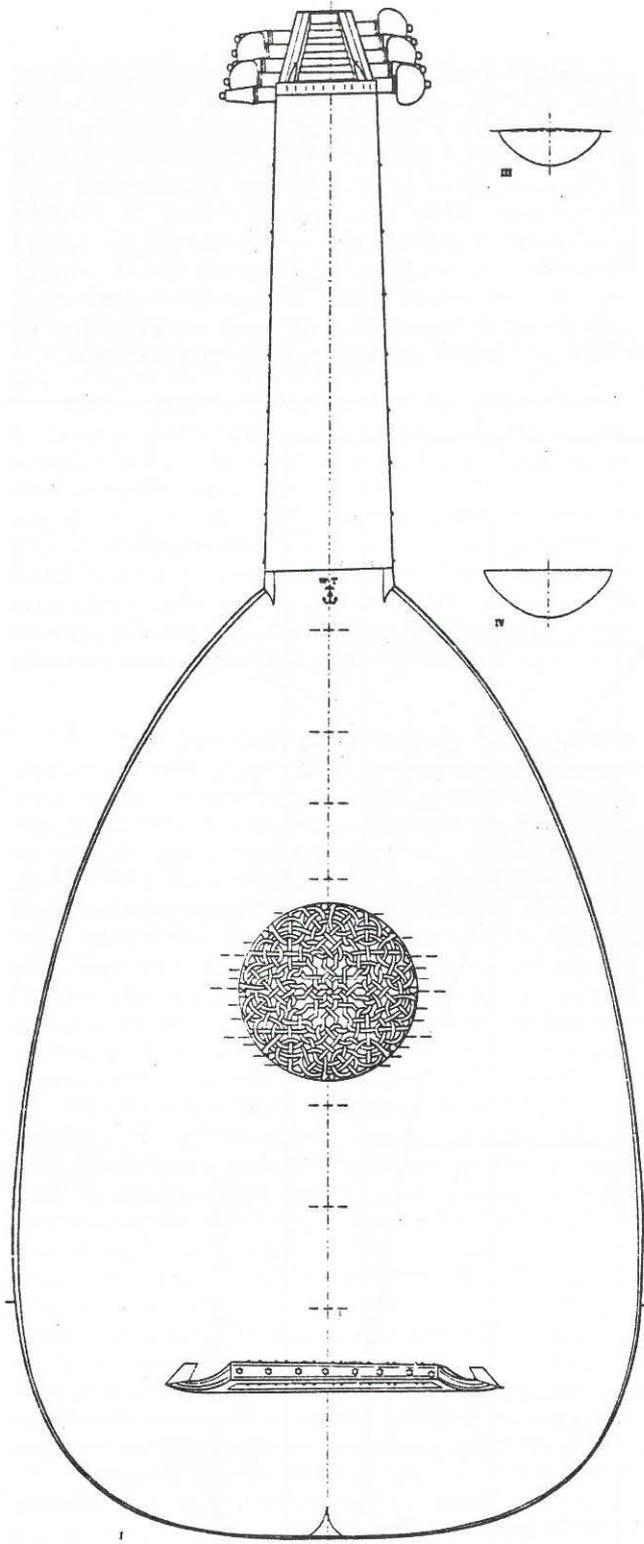
Vérifions l'exactitude de ces mesures: le diamètre de la rose est de 93,9 mm verticalement et de 94,3 mm horizontalement ce qui nous donne un module  $M = 47$  mm ( $7 M = 329$  mm) ce qui convient parfaitement. Le luthier aura besoin des dimensions du moule sur lequel il construira la caisse. A celles-ci s'ajoutera sur l'instrument terminé l'épaisseur des côtes: ici  $2 \times 1,25$  mm. La distance entre le centre de la rose et le bord inférieur de la table est de 288 mm ( $6 M = 282$  mm). Après avoir souhaité l'épaisseur de la caisse et de la brague on a encore une différence de 3 à 3,5 mm. Il peut facilement arriver que lors de la taille des barres situées sous la table, celle-ci dévie de sa position initiale, et avec elle la rose. Bien qu'utilisant des moules très précis, **Venere** était sans doute plus négligent dans la construction elle-même. Ses roses dévient souvent par rapport à l'axe de la table (cf. fig. 10).

Figure 4  
Luth ténor de **Vendelio Venere**, 1582, d'après un dessin grandeur réelle de l'auteur.

(6) Plusieurs lettrés arabes du Moyen-Age croyaient même que le luth était une invention des "géomètres grecs"; voir note (4) p. 33.

(7) E.G. Baron: *Historisch Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Laute...*, Nuremberg, 1727, p. 90; traduit par D.A. Smith: *Study of the lute*, Redondo Beach, 1976, p. 79.

(8) Etiquette: "In Padova Vendelio Venere/ de Leonardo Tiefembrucker/1582" N° C 36. Je dois remercier le Dr. Spieß du musée d'Etat de Braunschweig, le père Alfons de l'abbaye de Kremsmünster et surtout le Dr. Kurt Wegerer, directeur de la collection d'instruments anciens au musée historique de Vienne, pour la permission de mesurer les luths discutés.



„In Padova Venduto Venetia  
 da Leonardo Tiepolo  
 1782.“  
 Sammlung aller Musikinstrumente, Wien, Nr. 22 / 8135 / C. 28  
 © Gerhard C. Schub, 1979

Les nombres 7 et 11, que l'on trouve dans la largeur et longueur du profil n'ont sans doute pas été choisis au hasard: ces nombres occupent une place très spéciale dans la théorie musicale. Ce sont les seuls nombres parmi les douze premiers entiers naturels à n'être pas utilisés dans le système occidental des intervalles musicaux naturels. En langage moderne c'est-à-dire en tons partiels et non en divisions monocordes, le 7 (par rapport au do) définit une note théorique située entre la et si bémol, et le 11 une autre entre le fa et le fa dièse. Cette proportion 7:11 se justifie dans la vision

scientifico-artistique de la nature discutée précédemment: elle figure esthétiquement la loi acoustique d'après laquelle le luthier doit éviter de privilégier certains intervalles acoustiques et les résonances inégales en résultant. Le choix des nombres musicalement neutres les plus petits permettait d'obtenir un contour satisfaisant toujours le principe esthétique des petites proportions numériques. Remarquons que la proportion 10:13 d'Arnault utilise des nombres appartenant également aux intervalles ekméliques car à l'époque 10 n'était pas encore accepté pour la tierce naturelle.

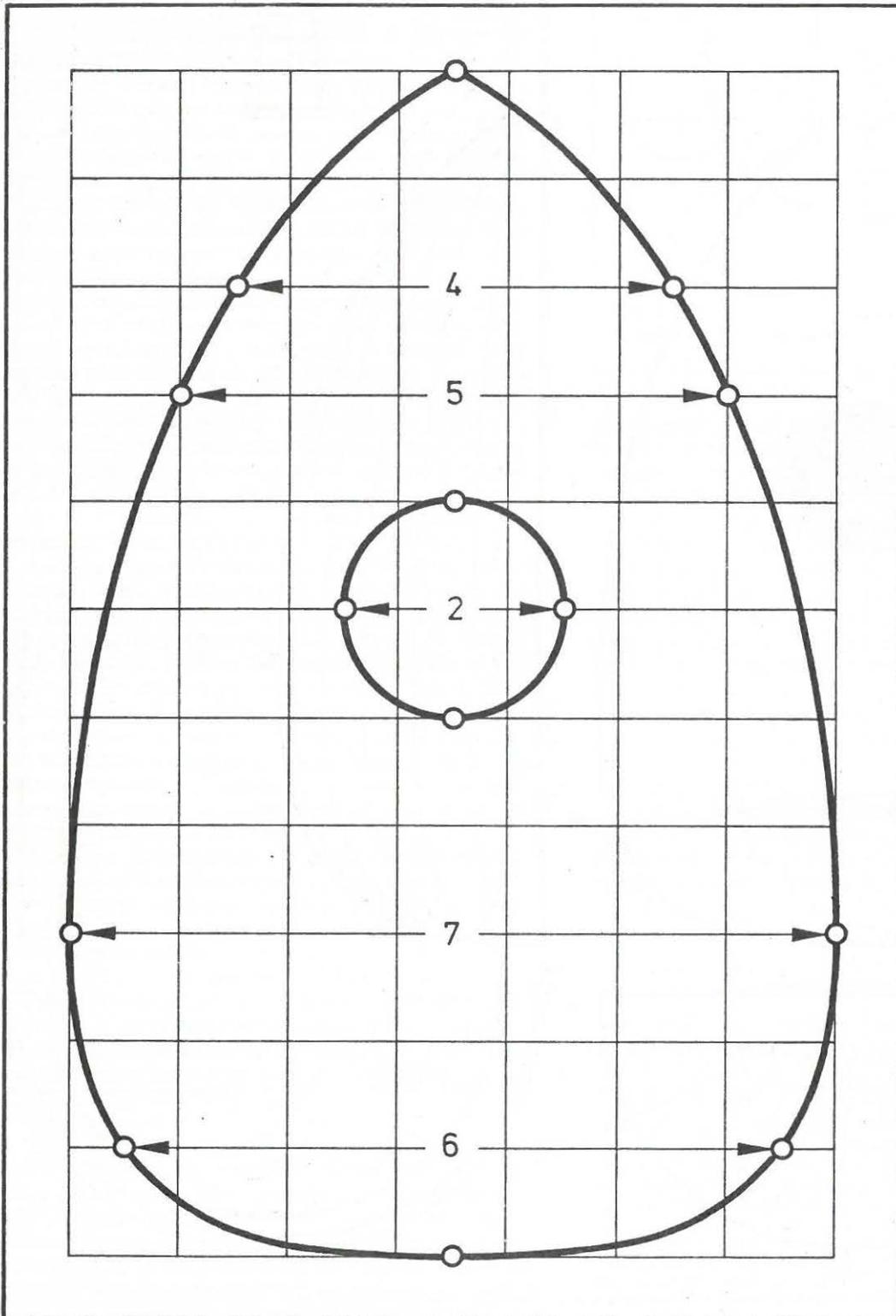


Figure 5  
Contour de la table du luth ténor de Venero dans une grille quadrillée.

En fait le transfert de lois découvertes sur des monocordes à un domaine complètement différent ne peut en aucune façon améliorer l'acoustique. Rappelons-nous la légende de **Pythagore**: on racontait que **Pythagore** avait découvert les intervalles musicaux naturels dans une forge dont les quatre marteaux avaient des poids dans le rapport 6:8:9:12. **John Dowland** lui-même raconte cette histoire contraire aux lois de la physique dans "**Varietie of lute lessons**" de 1610. L'erreur survécut plus de mille ans depuis les derniers Pythagoriciens de l'antiquité jusqu'à **Vincenzo Galilei** qui l'infirma de façon empirique.

La proportion 7:11 permettait de faire une construction proportionnée au module sans obtenir d'intervalles musicaux. La figure 5 montre le luth de **Venere** dans une grille quadrillée. Cette représentation n'est en aucune sorte anachronique car les grilles quadrillées étaient fréquemment utilisées dans la peinture et l'architecture de la Renaissance<sup>(9)</sup>. Dans le contour nous retrouvons tous les entiers de 1 à 11. Le nombre 10 apparaît une fois encore dans la table dont la longueur est exactement 470 mm = 10 M.

V. On ne peut tracer le contour régulier de la table d'après les seules proportions numériques, il nous faut donc passer de l'arithmétique à la géométrie. La géométrie du luth typiquement classique de **Venere** est visiblement plus compliquée que celle des deux luths du XV<sup>ème</sup> siècle précédemment étudiés: la partie inférieure est aplatie; ce trait que l'on remarque à partir de 1470 environ<sup>(10)</sup> permettait l'emploi d'un chevalet plus large sans modifier sa position basse requise par l'acoustique. Un chevalet plus large permettait un plus grand écart entre les chœurs nécessité par la nouvelle technique de la main droite (pincé), et de l'addition éventuelle d'un sixième et septième chœur par la suite.

La partie supérieure du contour de la table du luth classique est généralement formée par des courbes dont l'inflexion augmente régulièrement vers le manche<sup>(11)</sup>. Les deux luths anciens se terminaient, soit par un arc de cercle (**Arnault**), soit par deux cercles se coupant à angle aigu (**Syrlin**). Chaque dessin avait son avantage: le contour d'**Arnault** donnait un plus grand volume au dessus de la rose, considéré comme particulièrement important acoustiquement<sup>(12)</sup>; celui de **Syrlin** est plus stable à la jonction avec le manche, rendant le montage plus facile. La partie supérieure du luth renaissance avec sa courbe augmentant régulièrement est certainement un compromis entre les deux.

Comment obtenir cette courbe au moyen de la géométrie? Jusqu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle, on connaissait en mathématiques les spirales logarithmiques et

(9) Voir par exemple G.L. Hersey: *Pythagorean Palaces*, Ithaca, 1976.

(10) Dans les tableaux italiens. Par exemple la "Naissance du Christ" de Piero della Francesca, 1470/75, aujourd'hui à la National Gallery de Londres, représente deux luths de ce type. Ils sont légèrement déformés par la perspective, mais l'exactitude de Piero il fut un des pionniers de la théorie mathématique de la perspective - permet cependant d'en tirer des conclusions.

(11) L'interprétation d'un luth de Michielle Harton par D. Edwards: *A geometrical construction for a lute profile*, LSJ, XV (1973), donne un arc de cercle pour la partie supérieure du contour. Cela serait bien inhabituel pour un luth de cette époque par un facteur de la qualité de Harton; l'interprétation de Edwards est basée sur une reproduction réduite dans un article et non sur l'original.

(12) La forme de la caisse montre une augmentation de cette tendance voir ci-dessous.

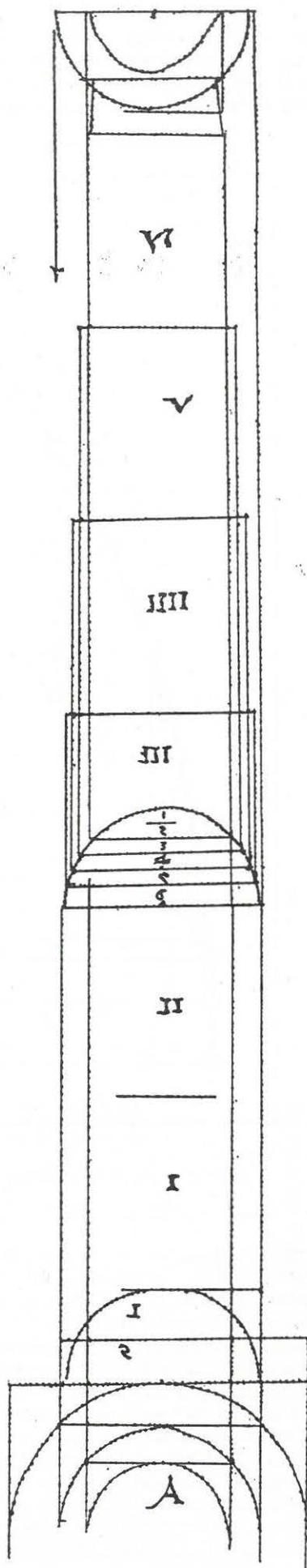


Figure 6  
Diagramme d'une colonne, Wendel Dietterlin, 1598.

d'Archimède et les sections coniques. Mais seule l'ellipse convient ici. L'ellipse était vers 1500 une figure très moderne et prenait une importance particulière dans la nouvelle technique du dessin en perspec-

tive. De nombreux procédés de construction d'une ellipse<sup>(13)</sup>, le plus pratique est ici celui que décrit **Wendel Dietterlin** dans son "Architectura..." de 1598 (fig. 6).

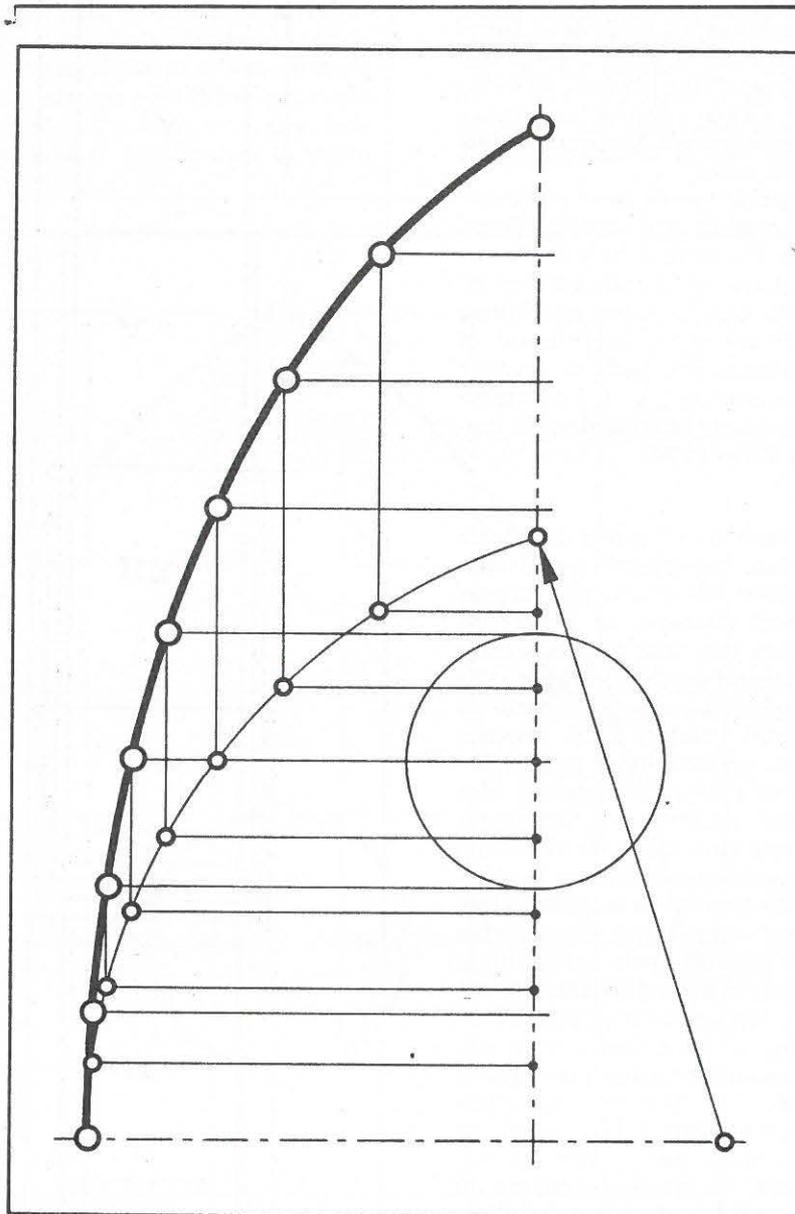


Figure 7  
Courbe elliptique pour la partie supérieure du contour de la table.

La figure 7 montre l'application de cette construction à la partie supérieure de la courbe de la table. Sur le diamètre horizontal qui divise le profil à sa largeur maximale, nous traçons un cercle dont le centre se trouve à droite de la ligne centrale. Le segment de cette ligne compris entre le cercle et le diamètre est divisé en parties égales. (La division en 8 est ici justifiée car la partie supérieure est déjà divisée en 8 par le module). Nous traçons maintenant une horizontale passant par le premier point à partir d'en bas, et une verticale par le point d'intersection de l'horizontale et du cercle. L'intersection de cette verticale et d'une droite parallèle au diamètre à une distance 1 M donne le premier point de l'ellipse recherchée. Les sept autres points seront obtenus de la même manière.

Si l'on donne au cercle auxiliaire un rayon 5 M, on obtiendra une courbe à peu près identique à celle du contour de la table de **Venere** (c'est-à-dire sans trop de déviations qui sont de l'ordre de  $\pm 1$  mm. Bien sûr cette courbe ne passe pas exactement par les points obtenus par la division arithmétique, mais, comme dans le dessin d'**Arnault**, nous obtenons une bonne approximation entre la géométrie et l'arithmétique. Pour dessiner la partie inférieure du contour de la table nous avons besoin de trois cercles. Le premier a

(13) La construction ponctuelle de l'ellipse était connue depuis le Moyen Age à travers les écrits des mathématiciens arabes: voir A.P. Juschkewitsch: *Geschichte der Mathematik im Mittelalter*, Leipzig 1964, p. 288.

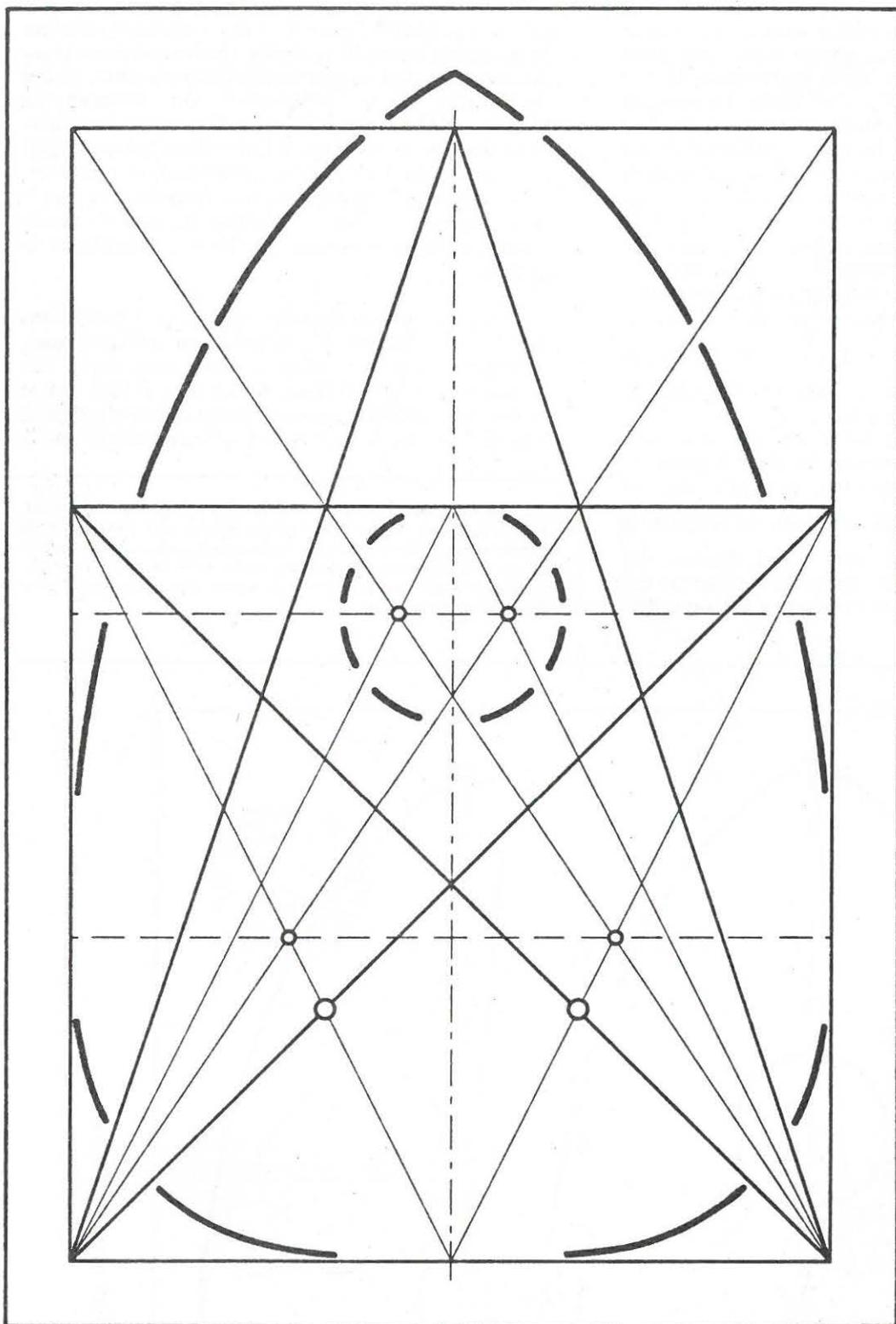


Figure 8  
Détermination des points fondamentaux.

déjà été tracé, c'est le cercle auxiliaire utilisé ci-dessus, ce qui confirme la justesse de la construction; le point le plus adéquat pour le centre du second se trouve à l'endroit encore mystérieux ( $\pm \frac{7}{6} M / - \frac{2}{3} M$ ), si l'on prend le diamètre horizontal et la ligne centrale comme coordonnées du système cartésien. Comment obtenir ces points et tous les autres qui nous sont nécessaires "aus dem Grund", en utilisant uniquement règle et compas est montré dans la figure 8<sup>(14)</sup>.

La forme dont on part est un carré dont on prolonge deux côtés vers le haut pour obtenir un rectangle sesquialtère (3:2). Les coins du carré et du rectangle

(14) Première apparition de cette figure de base du diagramme dans le manuscrit d'architecture de Villard de Honnecourt (ca. 1240), ed. H. R. Hahnloser, 1935; elle est décrite plus tard par plusieurs architectes et peintres de la Renaissance (Serlio, Rivius, Alberti, Dietterlin). L'interprétation musicale excessive adoptée par l'école viennoise d'harmonie semble être spéculative.

ainsi que leurs intersections vers la ligne centrale nous donnent 9 points que nous allons relier. En deux endroits de cette figure, les lignes horizontales la traversant sont divisées en sept parties égales. La position de ces horizontales peut être déterminée en joignant les intersections marquées par les quatre petits ronds. La ligne inférieure est le diamètre de 7 M, le centre de la rose se trouve sur la ligne supérieure. Les ronds plus grands marquent les centres du deuxième cercle pour la courbe inférieure. Le troisième cercle a son centre vers le haut, probablement au sommet même du contour (fig. 9). Si l'on accepte cette solution, la plus plausible, alors la longueur totale de bas en haut de la figure est égale à  $[(5 + \frac{1}{6} \cdot 2753 - \frac{2}{3} \cdot 17) \times M = 10\,996\,M]$ , ce qui est vraiment proche de 11. Avec notre module de 47 mm l'écart total n'est que 0,2 mm.

Le centre de la rose divise le segment de la ligne centrale compris entre le cercle auxiliaire et le diamètre horizontal dans une proportion presque exacte de  $3:5$  ( $\frac{5}{8} \cdot 22.75\,M = 2.98\,M$ ); (avec le module de 47 mm, l'écart est de 0,9 mm). Ainsi chacune des autres 8 divisions du segment donne l'emplacement des barres transversales; pour la démonstration on a des-

siné la rose dans la figure 7. A partir du bord inférieur de la table le centre de la rose se trouve maintenant sur la cinquième partie de cette deuxième division, ce qui correspond à la description du barrage de **Mersenne**<sup>(15)</sup>. On peut bien sûr déterminer l'emplacement des barres plus tard à l'aide d'un compas, mais cela ne contredit en rien la détermination préalable. Tout comme dans la description d'**Arnault**, une simple règle pratique - ici pour positionner les barres - donne à peu près le même résultat que les procédés géométriques.

VI. Le contour discuté ci-dessus est unique dans son système interne d'interprétation arithmétiques, géométriques et musicales, et était sans doute très populaire. Le luth d'**Hans Burkholzer** (1596) qui se trouve au musée de Vienne est basé sur le même dessin; le module est ici de 46.8 mm. Les deux luthiers, **Burk-**

(15) Voir F. Hellwig: *On the construction of the lute belly*, GSI, XXI (1968). En ce qui concerne les barres, une formule rigide comme celle de Mersenne n'est pratiquement jamais utilisée exactement, car il faut éviter les distances égales entre les barres (voir fig. 4). Mais elle a pu servir de point de départ dont on s'écartait pour des raisons acoustiques.

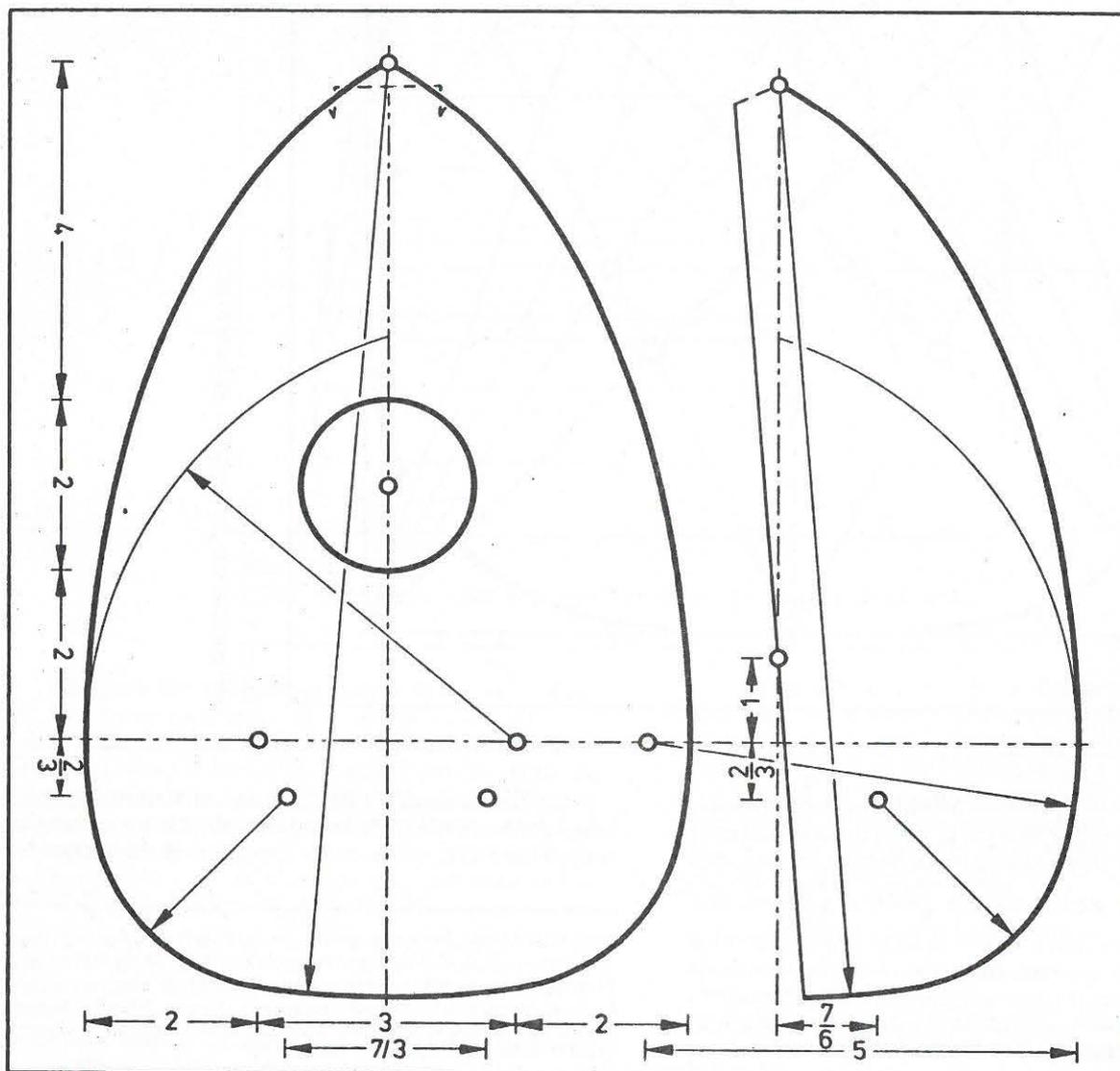
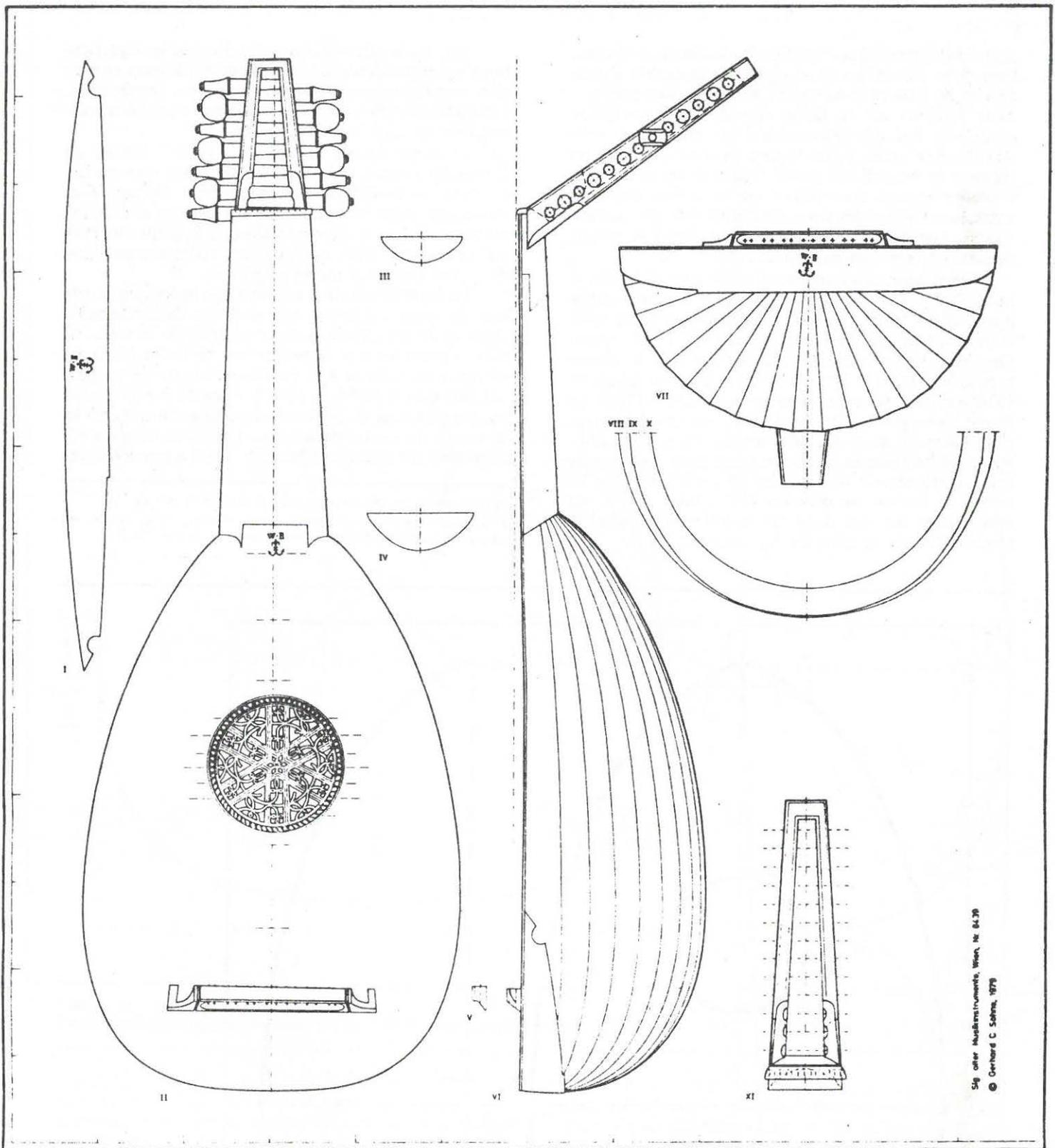


Figure 9  
Paramètres géométriques pour le luth ténor de Venera.



Sig. alt. Instrum. Wien, Nr. 64.79  
© Gerhard C. Schwa, 1979

Figure 10  
Dessus de luth par W.E., vers 1600, d'après un dessin grandeur réelle de l'auteur.

holzer de Füssen et Venere, ayant travaillé également dans la tradition de Füssen, ont pu utiliser la même unité de mesure - par exemple un pied de 282 mm pour douze pouces de 23.5 mm<sup>(16)</sup>.

Si nous supposons un lien entre la taille du module (47 mm) et l'Allemagne du Sud ou l'Italie du Nord, berceaux du luth classique, nous rencontrons un autre fait curieux: les roses étaient coupées d'après des

(16) Les deux manuels: *Dictionnaire universel des poids et mesures anciens et modernes*, 1840 et H.J. v. Alberti: *Maß und Gewicht*, 1957, ne donnent pas les mesures de Füssen. Leurs données, qui proviennent surtout de collections du XIX<sup>e</sup>, sont moins fiables pour des périodes plus anciennes. Les mesures avaient tendance à rétrécir malgré toutes les tentatives en vue d'une standardisation, pour des raisons dont étaient probablement responsables les marchands de l'époque.

patrons imprimés que l'on découpait à la taille voulue. Près de la moitié des roses peut être rattachée à cinq dessins de base plus ou moins librement interprétés. Leur diamètre est de façon constante 94 mm (deux modules); des agrandissements ou réductions sont relativement rares. Ainsi **Venere** aurait pu déduire les mesures de base de son profil de luth de ces patrons de rose. On pourrait aussi penser que le système du profil ainsi que le dessin des roses remontent à la période initiale du luth classique et représentent ainsi l'archétype de tous les contours de luth à venir.

Cependant nous trouvons alors une objection à notre figure 8: si l'unité de mesure de **Venere** était le pouce de 23.5 mm, une division ultérieure de sa table large de 14 pouces en 7 serait bien évidemment superflue. Mais **Venere** nous a laissé un autre luth de mêmes proportions dont le module est 50 mm. C'est le luth de 1578 qui se trouve maintenant au musée d'Etat de Braunschweig<sup>(17)</sup>. (On peut donc en conclure que, probablement, dans certaines limites, on pouvait utiliser le même système de proportions pour les luths de tailles différentes.) **Venere**, bien sûr, n'a pas utilisé les unités de mesure de diverses villes, mais plutôt, au moins dans un des deux cas mentionnés, défini le module d'après la taille désirée pour le luth.

VII. Nous allons maintenant discuter les significations générales découlant des résultats obtenus en prenant comme exemples deux autres luths renaissance. Leur interprétation est moins certaine et peut être retenue comme une simple suggestion.

Les deux dessus de luth de "W.E." (atelier de **Vvendelio Venere**, fig. 10)<sup>(18)</sup> sont un peu suspects car ils n'ont pas de filet au bord de la table. On peut plus facilement juger en présence d'un filet des altérations du contour dues à des réparations. Les quatre moitiés du contour des deux luths dévient sérieusement l'une de l'autre dans leur partie inférieure.

La forte diminution du rayon de la courbe vers le manche nous fait penser que le centre du cercle auxiliaire serait proche de la ligne centrale de la table. Si nous admettons que la proportion de la longueur du diamètre horizontal à la partie supérieure de la ligne centrale est de 10 M:11 M (M = ca 21.5 mm), nous aurons alors une ellipse avec un cercle auxiliaire de 6 M de rayon. Le centre de la rose au point de division 4:7 appartient au même système (fig. 11). La partie décou-

(17) Etiquette comme note (9) avec la date 1578; N° 48.

(18) Sammlung alter Musikinstrumente, Vienna, N° C 39 et C 40; tous deux signés simplement avec la marque au Fer "W.E."

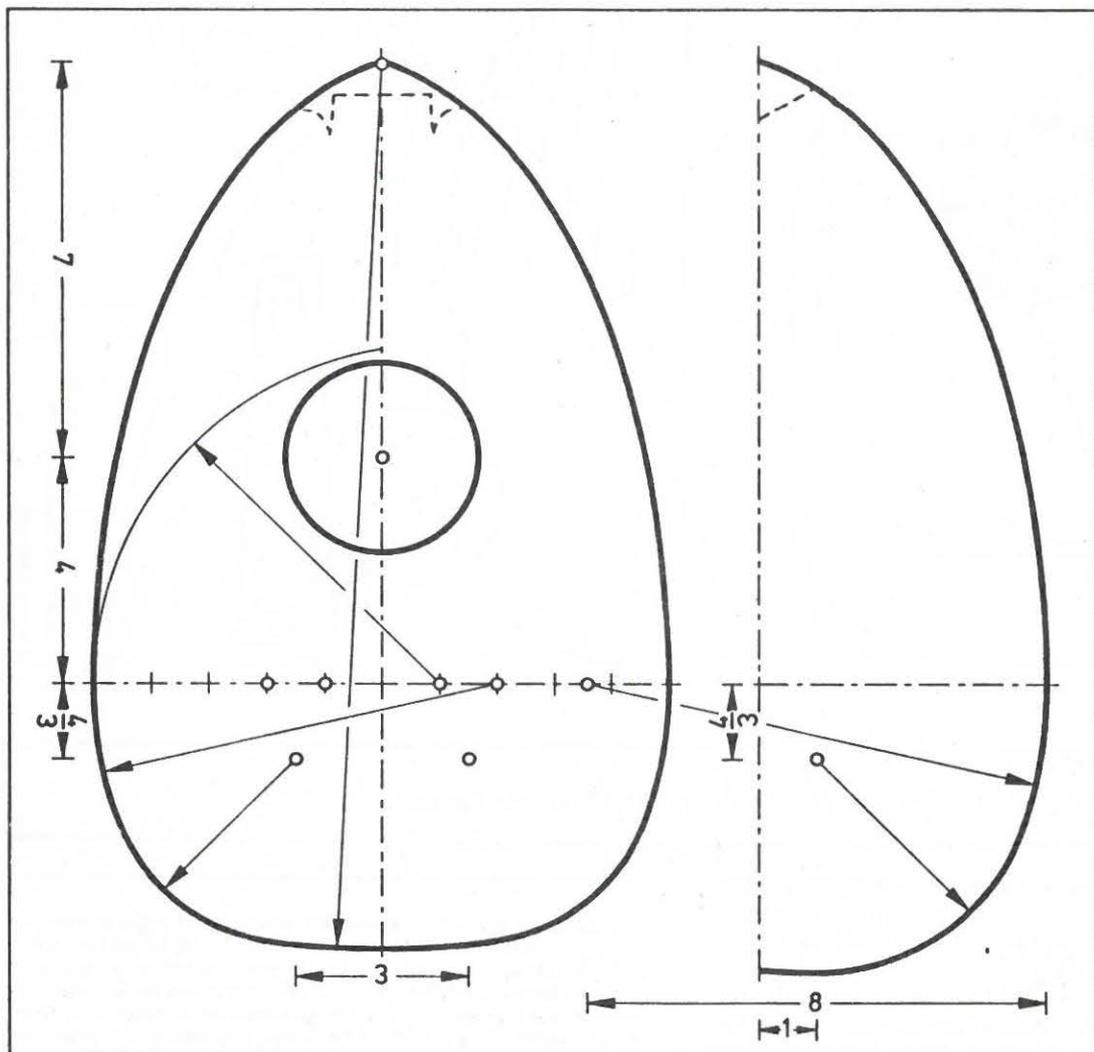


Figure 11  
 Paramètres géométriques pour le dessus de luth.

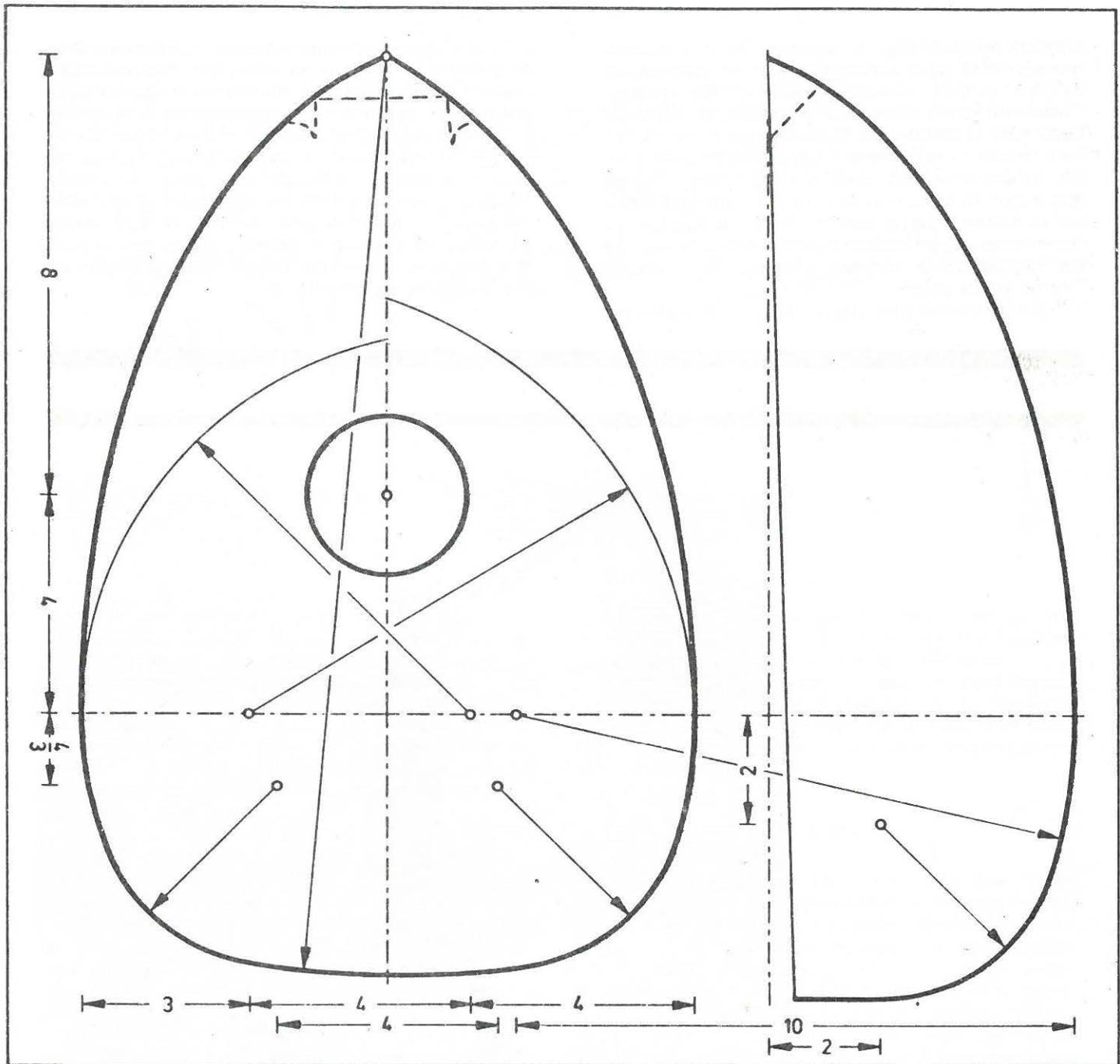


Figure 12  
Paramètres géométriques pour un luth de **Jacob Langenwalder**, 1627.

pée de la rose (sans le bord) est de 67.6 mm sur le luth C 40 et de 70.7 mm sur le C 39; cette dernière mesure correspond environ au tiers du diamètre horizontal. Le cercle supérieur de la partie inférieure du contour ne sera probablement pas identique au cercle auxiliaire, mais de toutes façons nos résultats dans cette région ne sont pas trop sûrs.

Nous choisirons comme troisième exemple le petit onze rangs de 1627 de **Jacob Langenwalder**<sup>(19)</sup>. C'est un des derniers spécimens de la tradition ancienne dont se démarqua nettement la facture du luth baroque après la **guerre de Trente ans**. Le bord de la table étant protégé par un filet, son contour est fiable. Il est nettement asymétrique - plus rond du côté des graves -. En utilisant notre système (fig. 12), nous pouvons aisément étendre l'asymétrie à la courbe toute entière,

mais une erreur lors du collage de la table produirait le même effet. On ne saurait déterminer la part d'intention et de hasard; dans la facture du violoncelle en tout cas, on sait qu'il y a une asymétrie arbitraire pour raisons acoustiques.

VIII. Il existe de nombreuses possibilités pour faire dériver le contour de la caisse de celui de la table, nous en trouvons trois dans les luths étudiés. La tendance générale est pour les luths renaissance de déplacer le point de largeur maxima du contour de la table (c'est-à-dire profondeur de la caisse) vers le manche, et d'augmenter la profondeur de la partie supérieure. La

(19) Etiquette: "Jacob Langenwalder/fiessen 1627"; Abbaye de Kremsmünster N° 4.

première méthode (fig. 9) consiste à incliner le demi-contour de la table autour du point de coordonnées (0/1 M) jusqu'à obtenir l'épaisseur du manche. Comme on le voit alors, il est nécessaire de raccourcir légèrement la courbe - ici sa partie supérieure - si l'on veut obtenir l'angle prévu à la jonction avec le manche. La deuxième méthode (fig. 11) consiste à déplacer vers le haut le contour de la table et à l'allonger vers le bas au moyen d'autres cercles. Le luth de Langenwalder est un exemple de caisse légèrement aplatie (fig. 12) On emploie ici le sommet supérieur de la courbe comme axe de pivot.

On doit remarquer que la caisse souffre plus que

la table d'erreurs de construction et d'altérations dues à l'action du temps sur les côtes. On peut seulement aujourd'hui faire des suppositions sur le degré d'inclinaison, l'allongement ou le rétrécissement de la courbe de la caisse par rapport à la table, et il est impossible de prouver la base mathématique rigoureuse de tous ces traits. Ceci montre en tout cas la souplesse des dessins développés à partir des mathématiques, et, il a été utile aux luthiers d'autrefois tout comme à nous de savoir qu'indépendamment des gabarits, divers dessins peuvent être conçus puis changés par étapes distinctes en vue d'expériences acoustiques.



Dessus de luth par W.E. atelier de Vvendelio Venere vers 1600,  
*Sammlung alter Musikinstrumente, Vienna, N° C 39*

# DE L'INTERPRETATION DE QUELQUES MOTETS DU XIII<sup>e</sup> SIECLE

Marcel Frémot

**J**ean de Grocheo, théoricien de la musique de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, a dit: "Le motet n'est pas fait pour être offert aux gens du commun qui n'en comprennent pas les finesses et n'y éprouvent aucun plaisir. Il s'adresse aux lettrés et à ceux qui recherchent la finesse dans les arts".

Il n'en reste pas moins que, pour le mélomane, même fort cultivé, du XX<sup>e</sup> siècle, la lisibilité, la compréhension, l'appréhension de ces œuvres à textes multiples superposés posent un problème. Comment s'y prendre pour tout saisir? Et comment s'y prenaient interprètes et mélomanes du XIII<sup>e</sup> siècle? Les textes d'époque, jusqu'à présent connus, donnent peu d'indications dans ce domaine.

La pratique courante actuelle: exécution unique de la polyphonie restituée du manuscrit est évidemment insatisfaisante pour qui veut comprendre les textes littéraires comme les subtilités du texte musical. Il faut donc chercher un autre type d'exécution.

Problème, - ou plutôt question -. corollaire: l'accumulation de subtilités, de richesses contrapunctiques en un si court laps de temps semble aberrante du point de vue de la rentabilité du travail du compositeur. Or cette impression d'aberration est transposable du XX<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle. En effet nous savons désormais combien ce siècle était, en ce point et bien d'autres, proche du nôtre. La notion de rentabilité existait alors autant que de nos jours. On relira avec intérêt le petit livre de Jean Gimpel "La révolution industrielle du Moyen Age" pour s'en convaincre.

L'hypothèse de travail est donc que ces œuvres n'étaient pas jouées telles que nous les apercevons sur les transcriptions modernes. Jacques de Liège n'a-t-il d'ailleurs pas mentionné la pratique de chanter les voix les unes après les autres sans tenir compte de la teneur?

Voici des propositions d'interprétation pour trois motets. Elles sont fondées, on le constatera, sur l'analyse des œuvres. Les œuvres choisies étant différentes quant à leurs organisations formelles et structurales, les propositions diffèrent de l'une à l'autre.

Que chacun, dès lors, réalise l'analyse de l'œuvre

qui l'intéresse et en déduise l'interprétation qui lui semble la plus adéquate. Et ce ne sera pas l'un des moindres attraits de ces motets du XIII<sup>e</sup> siècle.

Mes propositions sont le résultat d'un travail mené avec mes élèves d'Histoire de la Musique 1980/81 au Conservatoire National de Région de Marseille. Elles ont été testées lors d'un Concert des Lundis du Conservatoire.

## LES TROIS SOEURS

Pour premier exemple, je propose **Les Trois sœurs**, du Manuscrit de Montpellier H.196, aux fol. 40 Vo à 42 ro. L'analyse est très aisée, même sur la notation du XIII<sup>e</sup> siècle. On en trouvera une reproduction ici. Ce motet est également caractéristique de notre propos: quatre parties contrapunctiques, trois lignes mélodiques extraordinairement belles chacune, au dessus d'une teneur grégorienne, trois textes littéraires superposés, mais à peine 11 mesures à 6/8 de transcription moderne (cf. Yvonne Rokseth: **le manuscrit de Montpellier**. Ed. Oiseau-Lyre).

Constatons. Tout d'abord, un texte unique pour les trois parties vocales:

**Trois sœurs, au bord de la mer.**

**Chantent clair** (C'est-à-dire "brillamment", si l'on penche vers une traduction technicienne, ou bien "avec assurance" si l'on penche vers une traduction psychologique. Le choix reste ouvert, comme nous le verrons par la suite).

Puis, chacune des trois sœurs exprime sa pensée. En résumé: l'aînée dit qu'il faut exister fidèle à son amour; la moyenne (probablement toute à sa récente découverte) demande à son ami Robin de la ramener dans le bois (où des choses si agréables se sont passées). Bien sûr cela est dit en termes d'une charmante ambiguïté. "Prise m'avez..." peut être compris: vous m'avez enlevée (du bois)... il faut m'y ramener; ou bien: vous m'avez pris (ma rose)... allons recommencer. La plus jeune (faut-il la penser un rien

contestataire?) et que la peau brune existe (cf. "s'ahati") déclare qu'elle aura un amant de couleur (donc, probablement, un Maure). Ici encore non sans

astuce de jeu de mots entre la "brunette" qu'elle est, c'est-à-dire aux cheveux bruns et le "brun" ami c'est-à-dire à la peau brune. Mais une telle attitude était-elle

trois seors lor  
tute mer' chantent  
cler. laisne' dir' a on  
dow bien bele dame

trois seors lor  
tute mer' chantent  
cler. la moe' en a apele  
bien lor ami. puse

*Ms de Montpellier H 196, Fol 40 V°*

*Motets 26 "Trois seors"*

trois seors lor  
tute mer' chantent  
cler. la ionete fu buune  
te de buun ami

*Ms de Montpellier H 196, fol. 41r°*

vraiment contestataire à l'époque? Rappelons-nous le poème de Flor et Blancheflor, dans lequel Flor est Sarrazin et le chantefable Aucassin et Nicolette, dans lequel Nicolette a des origines sarrazines. Tout ceci au XIII<sup>e</sup> siècle.

Revenons à la technique. Mais il n'est pas ininté-

ressant de constater, au passage, la densité littéraire de ces motets.

Il me semble évident que ce motet adopte la forme d'une chanson à refrain ("trois serors, sor rive mer, Chantent cler") et trois couplets ("L'aisnée dit a..."; "La moiene a..."; "La jonete...").

## LES TROIS SOEURS

(TRANSCRIPTION M. FREMIOT)

Trois se - zors soz ri - ve - mer Chan - tent cler

Trois se - zors soz ri - ve - mer chantent cler

Trois se - zors soz ri - ve - mer chantent cler

L'ais - né - e dit a : "On doit bien - be - le - dame a - mer

La moi - ene a a - pe - le - Robin son a - mi : " Pri - se

La jo - ne - te Fu bru - ne - te De bron a - mi S'a - ha - ti :

Et s'a - mour gar - der - cil qui l'a "

m'a - vés el bois sa - mi - re - pot - tés mi - "

" Je sui bru - ne s'a - vrai bron a - mi Au - si' "

Pratiquement. **Effectif sonore**: trois voix féminines, plus une flûte à bec, par exemple, pour la teneur. On pourra, sans brouiller la polyphonie, ajouter une légère percussion: tambourin, ou bien guitare frappée sur l'ensemble des cordes (avec un accord adéquat bien entendu) ou simplement sur la caisse de résonance. Cette percussion pourrait n'être présente qu'au moment du refrain. Elle doublerait la rythmique de la teneur; en faisant ressortir la succession brève-longue.

Le **tempo** sera allant, dans un esprit joyeux

Le **refrain** sera chanté - joué par l'ensemble de l'effectif.

Chaque couplet sera chanté par une seule voix, chacune tour à tour, soutenue par la teneur.

Pour terminer, et ce sera alors comme une apothéose, l'ensemble de la polyphonie sera chanté-joué d'un seul trait à quatre parties. Et toutes les beautés seront perçues par l'auditeur.

L'œuvre se trouve être dès lors quatre fois plus longue; et toutes ses richesses nous aurons été offertes. Bien entendu l'interprétation peut être affinée. On y doit ajouter des nuances. Par exemple: forte pour les refrains, mezzo-piano, mezzo-forte ou piano selon les couplets et mezzo-forte pour le tutti final.

Il est bon de ne pas chanter avec rigueur métronomique d'un bout à l'autre. Donner une **vie agogique** n'est pas contraire à l'esprit de la musique mesurée.

Faut-il rappeler qu'il n'y a pas de hauteur absolue, au XIII<sup>e</sup> siècle, et que l'on peut pratiquer toutes les transpositions nécessaires à une bonne exécution par les moyens du bord.

Les **equipollentie** de la longue en deux brèves (ici deux croches reliées ; issues de ligatures  ou ) sont à réaliser doucement inégales, selon la sensibilité, ici ou là; non systématiquement, mais en respectant la cellule rythmique de base de l'œuvre: brève-longue. Ces croches deviennent donc quelque chose comme: .

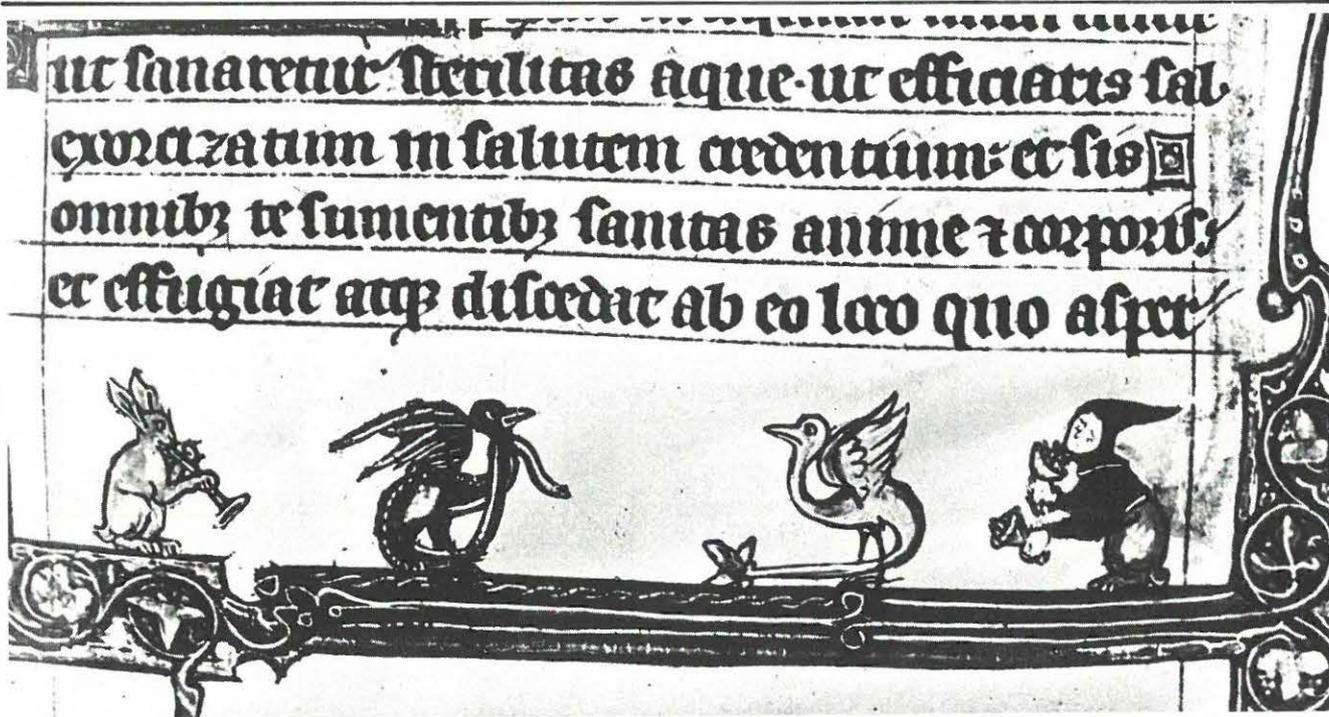
Les groupes de deux double-croches () , issues de notes piquées () , forment soit des appoggiatures, soit des broderies. On peut, ici, soit les serrer, soit en marquer le caractère par une inégalité.

Sur la transcription que nous proposons ici ces éléments sont donnés à titre de suggestions. Ce n'est pas au moment où nous proposons une aventure que nous allons figer les choses.

Plus: même ainsi chanté, ce motet n'a peut-être pas livré tous ses attraits, voire ses secrets. Deux détails nous ont frappés dans la cadence finale. Au **triplum**, une appoggiature sur la note finale, elle-même énoncée à la voix supérieure. C'est un phénomène assez exceptionnel, nous semble-t-il, alors. D'autre part, au **duplum** une formule mélodique assez "typique", surtout si l'on serre quelque peu le temps, les trois croches ayant sensibilité de gruppetto avec double appoggiature de la tonique finale.

Ces deux phénomènes sont courants dans les musiques hispano-maures. Nous nous sommes donc hasardés à tenter de jouer le jeu jusqu'au bout. C'est-à-dire que nous avons cherché si ces mélodies ne pouvaient pas relever de modes non diatoniques. Pour la mélodie de l'ainée, cette recherche n'aboutit à rien d'intéressant. Pour la mélodie de la moyenne, le résultat est piquant, en remplaçant chaque sol du manuscrit par un sol dièse. Bien évidemment il ne s'agit plus de chanter en polyphonie, mais de traiter chaque voix en chanson indépendante. Pour l'accompagnement de celle-ci, un simple bourdon de la puis de mi suffit amplement. Quant à la mélodie de la jeune elle devient encore plus intéressante en linscrivant dans un mode comprenant le si bémol et le do dièse, sur un bourdon de la; toujours pour la seule mélodie du couplet.

Il est alors amusant de constater que de l'ainée à la jeune, c'est-à-dire de la femme stable à la petite aventureuse, on passe de la modalité diatonique à une modalité de plus en plus chromatique. Mais cette



Bréviaire à l'usage du Saint-Sépulchre de Cambrai; détails de pages enluminées, (Bibl. de Cambrai) © Arch. Phot. Paris/SPADEM.

petite, ne disait-elle pas qu'elle se voulait un amant étranger?

Si le lecteur veut bien s'aventurer, lui aussi, à de telles interprétations, il est évident qu'il devra ralentir le tempo; et chanter très librement, à la frontière de la mélodie et du récitatif.

Ce motet nous offrirait donc trois chansons: il serait la mise en polyphonie de trois chansons; et sur une teneur. Quelle maîtrise de la part du compositeur!

Et de même que certaines mélodies pentatoniques "grégoriennes" sont considérées comme la mise à plat diatonique de chants originellement chromatiques, ici ce serait la mise en polyphonie qui aurait rendu nécessaire, à l'époque, la transformation diatonique. Mozart fera bien de même, pour sa *marche turque*. Sachons, nous aussi, nous amuser.

## ENDUREZ, ENDUREZ LES DOUS MAUS D'AMOUR

Voici un exemple de brièveté encore plus extraordinaire. Deux voix seulement. La valeur, en durée de quinze noires pointées. **Alleluia**, dit la teneur; et le **duplum**: "Endurez les doux maus d'amour, plus jonete de (= que) vous les endure", ironiquement sans doute à l'adresse d'une personne que l'on jugeait peut-être avoir passé l'âge.

On trouvera ce motet au folio 268 du Manuscrit de Montpellier, dont voici le **fac-simile**.

Avec sa rythmique de danse populaire, son temp rapide, l'auditeur a à peine le temps de s'installer dans son monde sonore que l'œuvre est terminée. Et c'est bien dommage tant l'œuvre est attrayante, entraînante et tant elle donne l'envie d'être réentendue.

amers oubliée - notable nre mes amours  
car le doucement ma nature la voit que nus  
maus ne sent le rait la dot en mourant.  
ndurez - endurez les doux maus da  
mer plus jonete de voliz les endure.  
Al trams ne me meine nre por rendre  
en .i. abais mes pour mener bone vie qito  
Alleluia. si sculum.

Endurez, endurez, Mo 247 fin, Mo 248, Mo 249 début, fol 268 r°.

ENDUREZ, ENDUREZ

(TRANSCRIPTION M. FREMIOT)

En-du-rez Endu-rez les doux maux d'a — mes Plus jo —

- ne - te de vous les en - du - re Endu-rez Endu-  
ouin ouin — ouin ouin — n'ouin

rez les doux maux d'a — mes Plus jo-ne-te de vous les en-du-re

Endu-rez Endu-rez les doux maux d'a — mes Plus jo-ne-te de vous les en-du-re  
Ae — le — lu — ya

Endu-rez Endu-rez les doux maux d'a — mes Plus jo-ne-te de vous les en-du-re  
Ae — le — lu — ya  
ouin ouin — ouin ouin — n'ouin

Bien évidemment on peut imaginer qu'il s'agit du premier couplet d'une chanson alors si connue qu'il n'a pas semblé nécessaire au copiste de copier le texte littéraire de ces couplets. On peut penser encore que nous avons là le refrain d'une chanson alors bien connue. Ceci ne nous donne aucune solution pour une exécution propre à entretenir, voire renouveler notre plaisir.

La solution ici proposée est imaginée en fonction du caractère populaire (d'autres diraient: folklorique) de la mélodie.

= Premier énoncé: une voix féminine proclame, lance, le **duplum** seul et en voix nasalisée.

= Second énoncé: la même voix sur un double bourdon (en quinte **ré-la**) par deux voix masculines, nasalisées, et rythmées, en façon de vielle.

= Troisième énoncé: la voix féminine, toujours nasalisée, chantant le duplum, soutenue cette fois par une voix masculine, en timbre de fausset, chantant l'**alleluia** de la teneur. Tout ceci est évidemment **forte**.

= Quatrième énoncé: les deux précédents auxquels s'ajoutent deux voix féminines, nasalisées également, en tenue de quatre **la-ré**, non rythmée.

= Cinquième énoncé: le système précédent auquel on ajoute les deux voix masculines, en bourdon de vielle du second énoncé.

Tout cela, j'espère, en vous amusant bien.

**N.B.** Les petites notes sont à chanter sur le temps, et bien accentuées. Elles correspondent à des longues soit pliées soit ligaturées. On les transcrit souvent en ♪ (en non comme ici en ♪). Mais alors la différenciation avec deux brèves inégales n'apparaît plus (■ = ♪).

## VILENE GENT

La mise en œuvre proposée pour le présent motet est plus aventureuse. Elle est cependant fondée sur l'analyse structurale de l'œuvre; en particulier sur les imitations canoniques qu'elle contient.

Mais voyons d'abord ce dont il s'agit. Le **triplum** dit à peu près ceci:

Vilaines gens

Jamais ne nous laisseront nous aimer loyalement

Par leurs médisances et leurs guets

Tout comme l'amour me tient.

Vous viennent sans cesse maus et rudes tourments

Hâtivement

Vilaines gens

Fausse gens

Nous nous aimerons, et moi et mon amie, jolietement

Le **Duplum** renchérit; et même invective:

Honte et douleur et ennui et supplice

Puissent avoir toutes vilaines gens

Tout comme l'amour me domine

Leur viennent sans cesse maux et rudes tourments

Ils ne ressentent pas les maux qui pour mon amie

Me tiennent souvent.

Vilaines gens, vous ne les sentez pas

Les doux maux que je sens.

Tandis que la teneur chante le début du **Haec dies**, graduel de la messe du dimanche de Pâques. Notons comme le choix de ce **cantus firmus** participe aux intentions du poète. Il fait référence à la Passion, aux souffrances du Christ. Au **duplum** le choix du mot "haschie" (supplice) nous le confirme: les "saintes haschies" comme l'on disait désignaient précisément la Passion du Christ.

Ce même **Haec dies** nous renvoie par ailleurs à la victoire de l'amour qu'est la résurrection du Christ. Effectivement la fin du **Triplum** ("nous nous aimerons...") comme la fin du **duplum** ("vous ne les sentez pas les doux maux...") nous l'affirment.

Remarquons que l'invective "Vilene gent" (et "fausse gent" sur un semblable mouvement mélodique) revient cinq fois au cours du motet. C'est dire son importance.

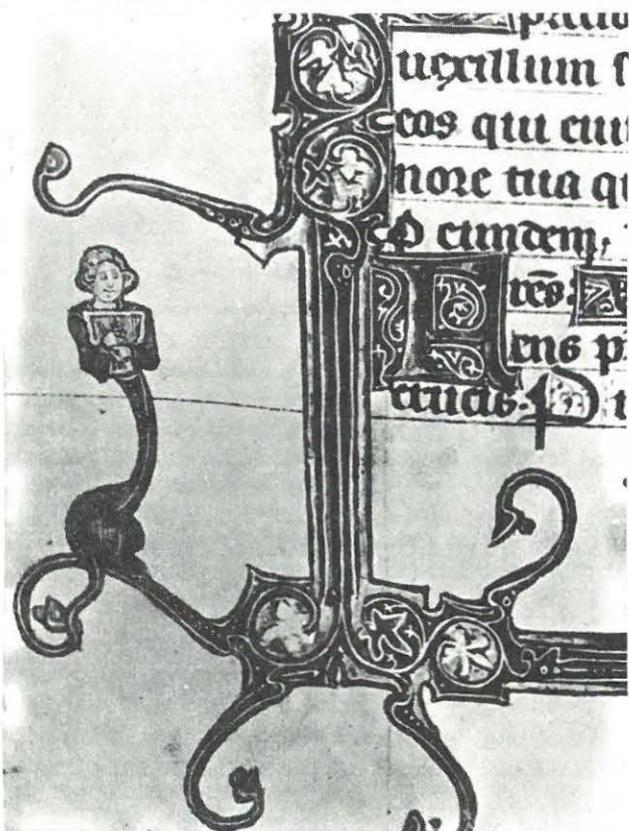
Remarquons par ailleurs la similitude de mouvement mélodique entre l'incipit du **duplum**: "Honte et dolor..." et plus loin de "Tout autretant..." repris au **triplum** sur "Tot autretant...".

L'insistance sur les intentions psychologiques du personnage principal est mise en valeur par la redite de mouvements mélodiques, par leur mise en imitations canoniques. C'est l'idée fixe qui tournoie dans la tête de l'amant contrarié par l'attitude des losangiers de la courtoisie.

Ce sont donc ces éléments que nous énoncerons avant de chanter le motet selon l'apparente intégralité du manuscrit.

N'oublions pas de constater, au passage, combien les imitations sont libres. Nous touchons là du doigt une manifestation de cette liberté, de cette fantaisie caractéristique de l'époque. Au regard, la Renaissance, avec ses imitations mélodico-rythmiques strictes nous paraît d'un guindé évident.

Pratiquement donc je propose de commencer, par deux voix masculines, **forte**, assez allant, et sur le ton de l'invective. Bien entendu en serrant souvent le motif



Breviaire à l'usage du Saint-Sépulcre de Cambrai; détails de pages enluminées; (Bibl. de Cambrai) © Arch. Phot. Paris/SPADEM.



Tri. 1 - tant com a - mor mi des - frain't voz viegne a - des gziés maus et gziés toz - mens

Dup. 2 - tri - e leus viegne a - des gziés maus et gziés toz - mens! Ne sentent pas les maus

Ten.

Tri. 3 Has ti - ve - ment . Vi - lei - ne gent Fausse gent Nos a - me -

Dup. 4 que - pour m'a - mi - e Mi tien - nent so - vent Vi - lei - ne gent voz ne

Ten.

Tri. 5 - zons et moi et m'a - mi - e jô - li - e - te - ment

Dup. 6 les sentés mi - e Les doz maus que je sens .

Ten.

rythmique brève-longue (ici croche-noire). Le tout est transposé à la quinte inférieure. Puis entre l'instrument chargé d'énoncer la teneur (un cromhorne basse par exemple) sous la tenue du chant; sorte de point d'orgue affirmatif, en quinte à vide.

Et l'on enchaîne la polyphonie à trois voix.

Grâce à une telle mise en œuvre, les intentions littéraires et musicales sont aisément perçues par le mélomane non technicien.

On peut d'ailleurs s'offrir le plaisir de chanter cette polyphonie deux fois de suite, comme s'il y avait une barre de reprise.

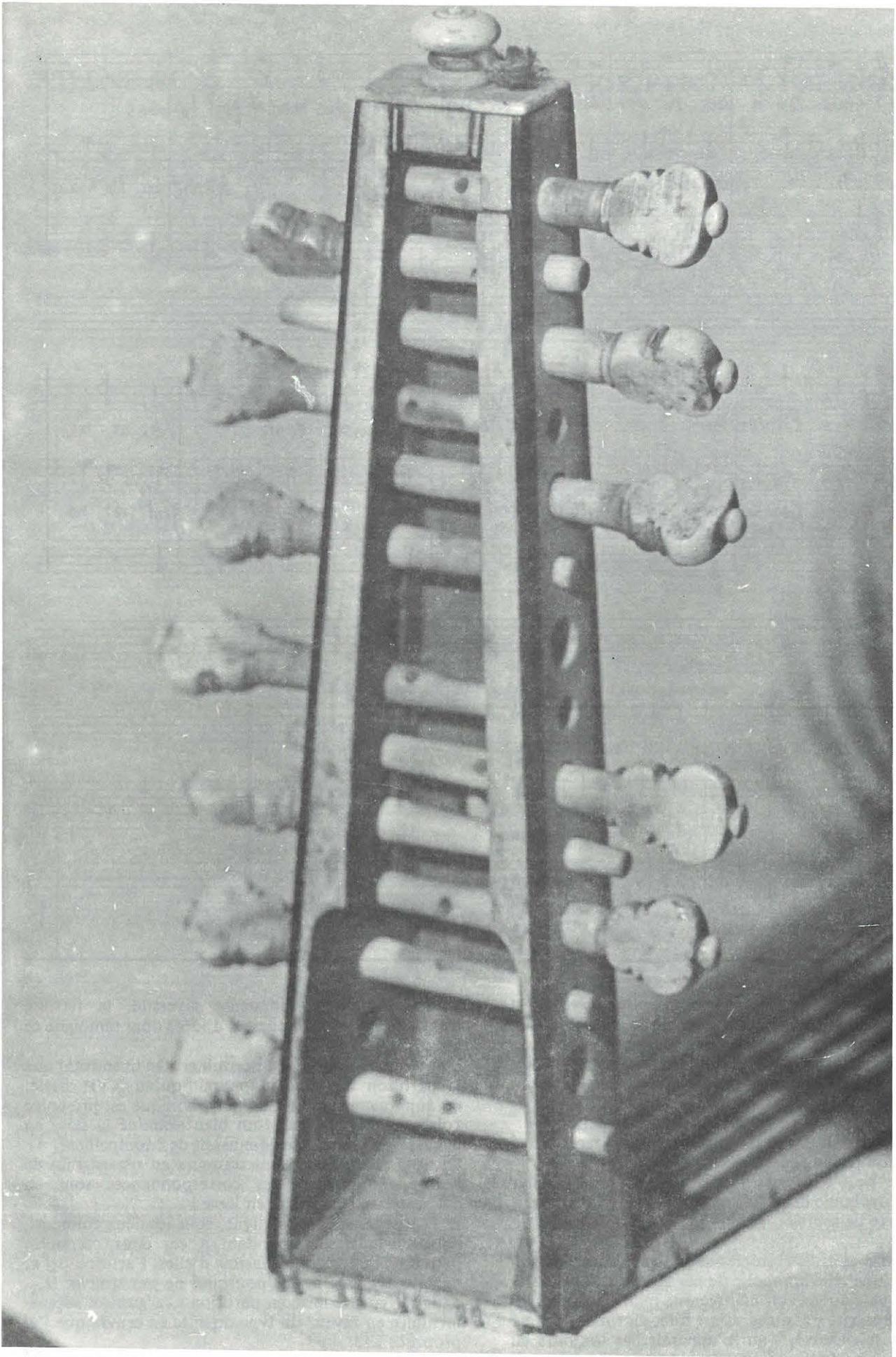
J'ai donné ici trois exemples de mise en œuvre. Si l'on accepte une telle approche de ces motets du XIII<sup>e</sup> siècle, on va s'apercevoir combien de manières différentes sont encore possibles. C'est dire, en fin de compte l'immense richesse, - qui n'apparaît pas toujours au

premier abord -, l'immense diversité, la fertilité d'invention, le foisonnement d'idées dont témoigne ce corpus.

Une petite remarque pour terminer. On lit souvent que la partition musicale n'apparaît qu'au XVI<sup>e</sup> siècle; qu'auparavant la musique polyphonique est présentée voix par voix. Mais a-t-on bien examiné la mise en page de ces motets du Manuscrit de Montpellier?

Duplum et triplum sont toujours en regard l'un de l'autre. Simplement les correspondances sont en colonnes, au lieu d'être en ligne.

Et la teneur, elle, est en ligne, sous les deux colonnes, ligne-musique correspondant à ces deux colonnes; mais tout également à chacune d'elles. Partition il y a, dans le cas présent. Et pourquoi ne pas trouver là, - dans ce type de mise en partition -, argument supplémentaire en faveur du type de mise en œuvre que j'ai proposée ici?



Cheviller du luth de Jacob Hes, Venise 1586. Musée des Arts décoratifs (n° 40381) Paris.

# NOTES ORGANOLOGIQUES

Joël Dugot

## Luths dans les collections de musées parisiens

Dans les lignes qui suivent, mon intention a été de donner une description élémentaire de quelques luths ne figurant pas dans le catalogue Pohlman\*(1) pour différentes raisons, soit que certaines collections aient échappé à la sagacité de cet auteur - c'est le cas de deux collections importantes conservées au **Musée des Arts Décoratifs** et au **Musée de Cluny** - soit que des instruments soient entrés dans les collections de l'Etat depuis l'établissement de ce catalogue, c'est le cas d'une partie de la collection de Mme de Chambure dont les héritiers viennent de faire don à l'Etat en règlement des droits de succession et qui se trouve désormais conservée par le **Musée Instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris**, c'est encore le cas d'un luth récemment acquis par ce même musée et par la description duquel nous commencerons nos notes organologiques(2).

(1) *Laute, Théorbe, Chitarrone, Die Lauten-instrumente; Ernst Pohlmann, Bremen 1971 R 1975.*

(2) Les mesures données pour chaque instrument s'entendent de la manière suivante:

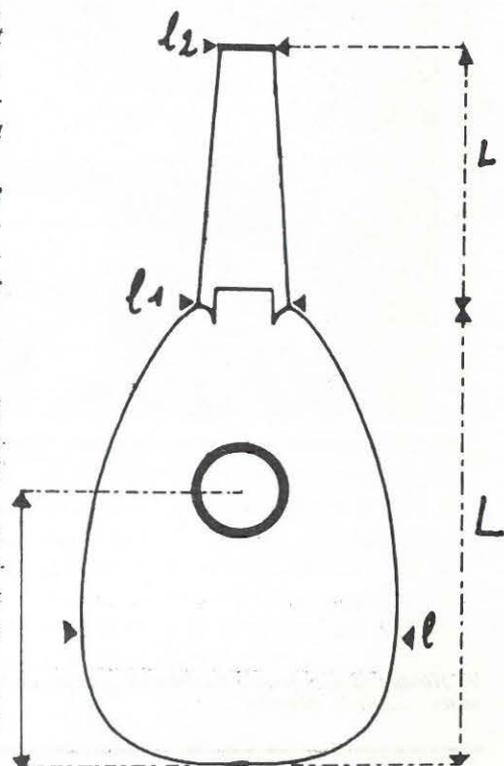
a) Le cordage est indiqué de manière à rendre compte du nombre de chœurs, simples et/ou doubles ainsi que de la longueur vibrante en cm.

Exemple:  $1 \times 1, 5 \times 2 = 64 \text{ cm}$   
 $8 \times 1 = 145 \text{ cm}$

Ce cordage décrit un archiluth qui aurait au "petit jeu" une corde simple et cinq doubles et un grand jeu monté de huit cordes simples.

b) L'écart des cordes au chevalet s'entend entre la corde la plus aigüe et la plus grave. Cette mesure est intéressante lorsque le chevalet est ancien.

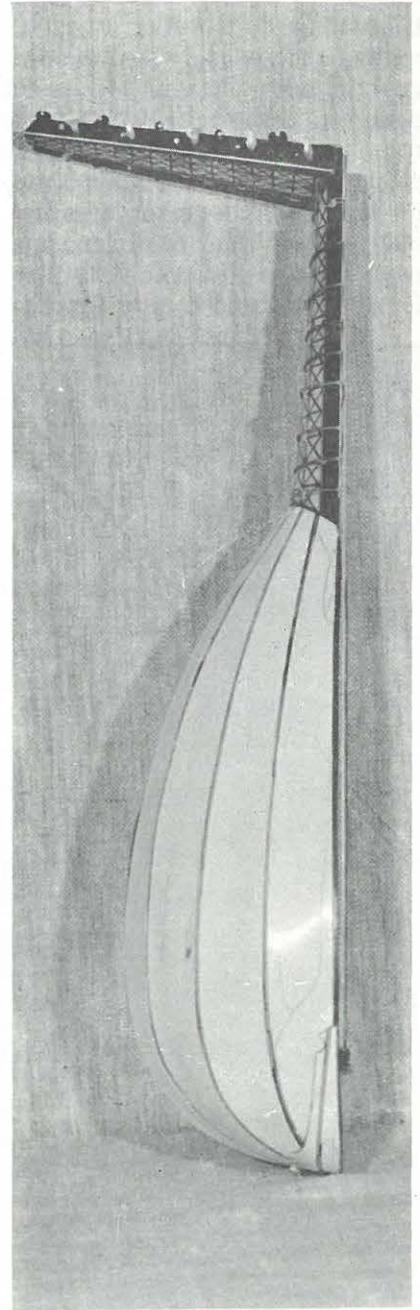
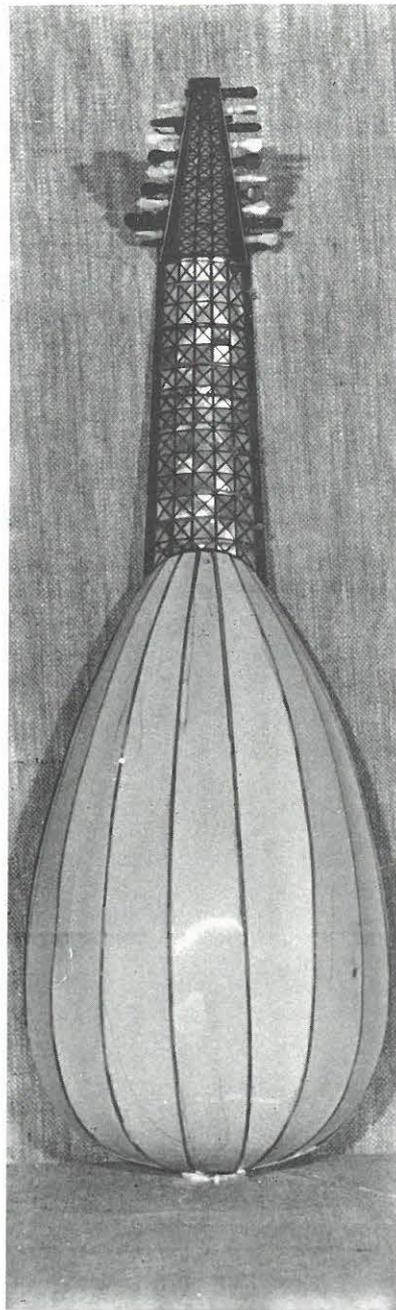
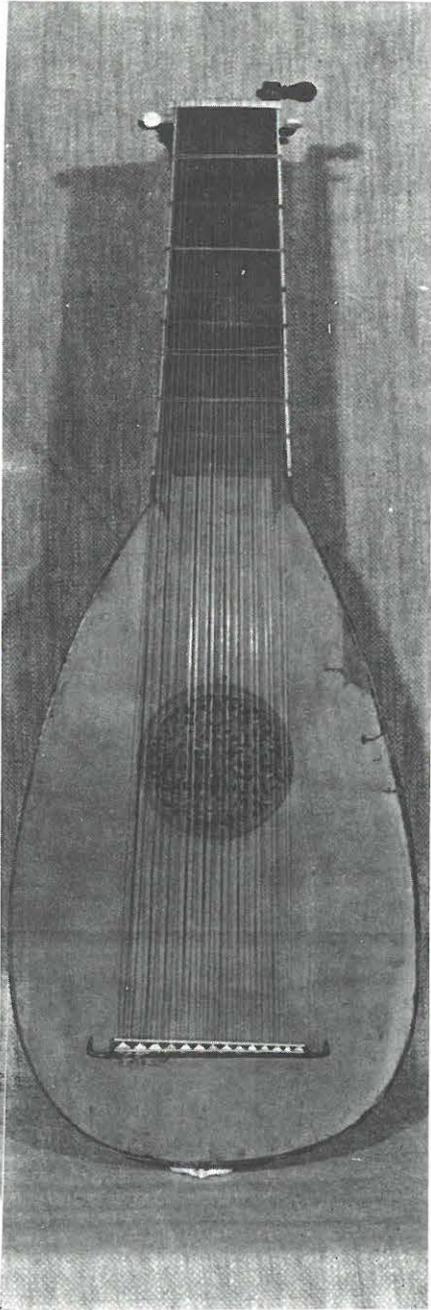
c) Les dimensions de la caisse du manche et le centre de la rose sont mesurées telles que:





À Paris chez Honore Moulin, au Salon de la Musique, sous le Vestibule de l'Académie de Musique, le 17 Mars 1707.  
Honoré Moulin, Boyer d'Eguelles, ont eu le plaisir de donner à l'Académie de Musique, le 17 Mars 1707, un concert de  
Musique de Chambre, à six voix, par le Sieur de Vieux, par le Sieur de Vieux.  
ANNO 1707 DE SMVII

0 - Honoré Moulin jouant du théorbé, gravure de Jacques Costmann, 1967, d'après un tableau de Boyer d'Eguelles. Bib. Méjanes, Aix en Provence. Cliché H. Nicollas.



1 - Luth à 11 chœurs, anonyme; acquis par le Musée Instrumental du C.N.S.M. (clichés J. Dugot).

**Musée Instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.**

**Luth à 11 chœurs, anonyme** (Numéro d'inventaire en cours d'attribution) Clichés n° 1.

Ce luxueux instrument fut acquis en avril 1981 par le Musée Instrumental au cours d'une vente aux enchères. Il est à noter que ce Musée a exercé son droit de préhension alors que l'instrument avait été adjugé pour la somme de 120 000 F. Nous ne savons rien de l'origine de ce luth, si ce n'est qu'il fut entretenu

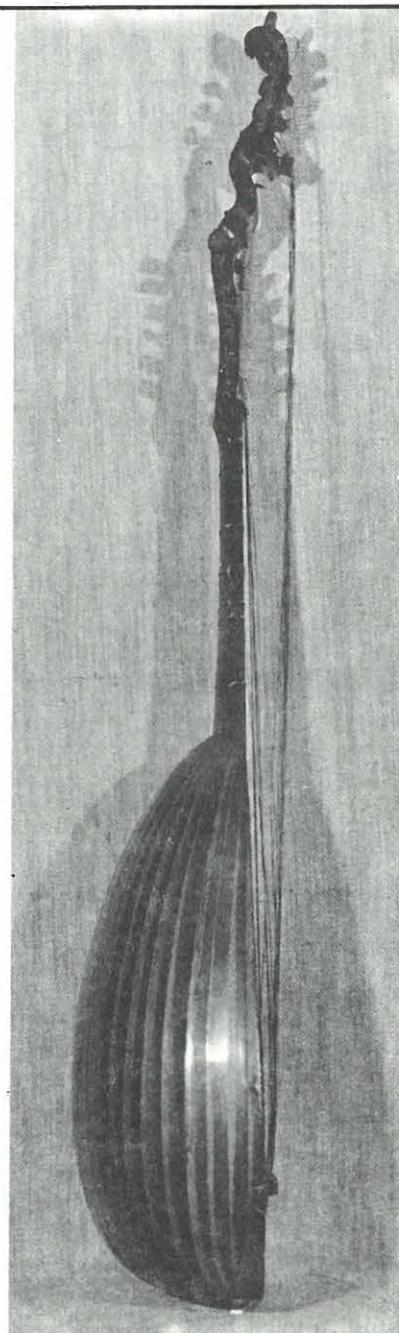
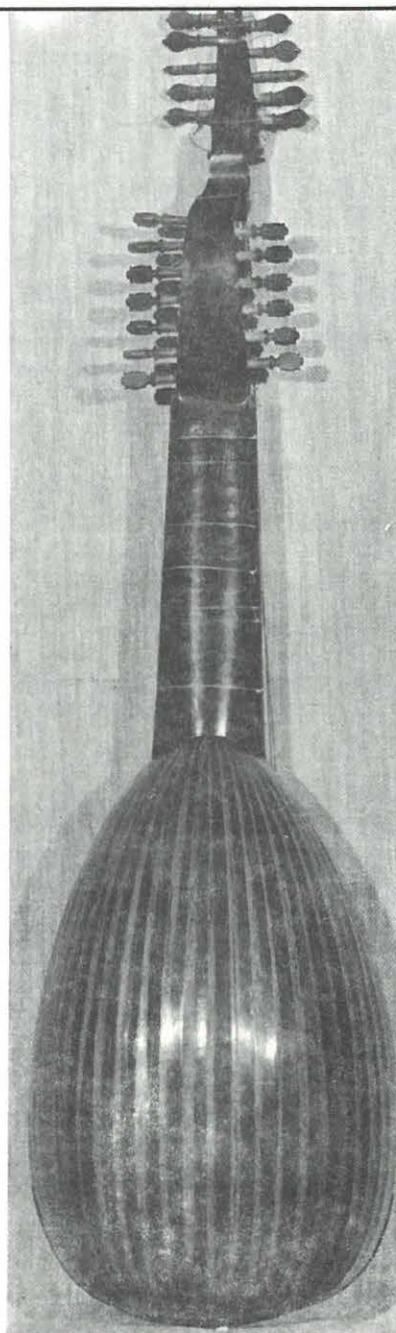
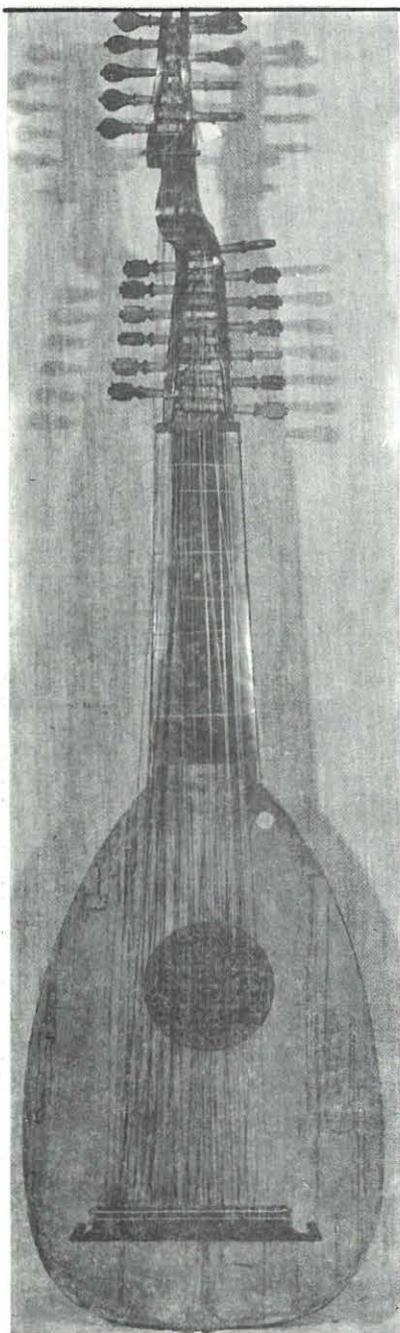
en état de jeu jusqu'à une date très récente. Du point de vue de la morphologie générale, il peut se comparer à d'assez nombreux instruments du même type, les luths à 11 chœurs étant statistiquement les plus nombreux à nous être parvenus. Le dos est fait de 9 côtes d'ivoire séparées d'un triple filet (bois sombre/ivoire/bois sombre). La forme de cette caisse (profil et face) s'apparente assez aux luths "en amande" du XVI<sup>e</sup> siècle, ce qui rend l'hypothèse d'une caisse plus ancienne adaptée au goût

des XVII<sup>e</sup>/XVIII<sup>e</sup> siècles assez soutenable, d'autant que la hauteur maximum du profil se trouve nettement vers le milieu de la caisse, critère auquel semblent satisfaire la plupart des luths du XVI<sup>e</sup> siècle qui nous sont parvenus alors qu'à la fin du XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècles la tendance dominante semble avoir été de placer le sommet du profil de la caisse vers le bas, à l'aplomb du chevalet, comme on peut le constater sur les beaux instruments de **Martin Hoffmann, Johann-Christian Hoffmann, Joachim**

**Tielke, Sebastian Schelle, etc...**  
L'intérieur de la caisse est entièrement recouvert de papier badi-geonné de colle, autant qu'on peut en juger au travers de la rose, travail de réparation qui fut effectué sans doute pour maintenir les nombreuses fractures visibles de l'extérieur et qui masque peut-être une étiquette de luthier. Le dos du manche et le fond du

cheviller sont décorés d'une mar-quetterie faite de petits losanges de nacre séparés par des filets de bois sombre, motif repris sur le chevalet. La touche et les pointes sont en ébène avec une bordure d'ivoire. Enfin, les chevilles sont alternativement d'ivoire et d'ébène. La table d'harmonie en épicea semble ancienne et la rose est réalisée d'une main assez

habile selon un motif courant.  
Cordage:  $1 \times 1,10 \times 2 = 69,3$  cm  
Ecart des cordes au chevalet: 12,7 cm  
Caisse: L = 48,2 cm; l = 29,2 cm  
Manche: L = 29,8 cm;  
l(1) = 10,4 cm et l(2) = 8 cm  
Rose:  $\varnothing = 11,2$  cm.  
Centre = 29,1 cm.



2 - Luth (ou théorbe) à 13 chœurs de Mathew Hofman den Ouden. Légué au Musée instrumental du C.N.S.M. en 1980. N° 980-2-0. (Clichés J. Dugot).

**Luth (ou théorbe)<sup>(3)</sup> à 13 chœurs de Hofman den Ouden (n° 980-2-0)** Clichés n° 2 et 2 bis.

Ce rare exemple de la facture

de luth aux Pays-Bas se présente à nous dans un état sensiblement différent de ce qu'il pouvait être à l'origine. Comme de nombreux

luths du XVI<sup>e</sup> siècle il fut converti, sans doute plusieurs fois, pour satisfaire aux exigences des époques traversées et il nous est

parvenu dans une "version" à 13 chœurs. Le manche et le cheviller sont donc d'une époque postérieure à la fabrication du luth et leurs caractéristiques les font s'apparenter à la facture germanique du XVIII<sup>e</sup> siècle (Tielke, Hoffmann, Scheele). Le dos est constitué de 27 côtes d'if (cœur et aubier) et sa forme s'apparente aux instruments faits en Italie à la fin du XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècle (Venere, Harton, Dieffopruchar). La table d'épicéa semble ancienne et la rose, d'un motif peu banal, est magnifiquement exécutée. Le chevalet, d'une taille excédant tous les modèles historiques, est malheureusement très récent (moins de vingt ans). Le manche est de bois noirci et la touche fortement bombée, conformément à la facture germanique du XVIII<sup>e</sup> siècle. est d'ébène. Le double che-

viller est lui aussi de bois noirci et verni; il est actuellement décollé, ce qui rend la mesure des longueurs vibrantes imprécise.

On peut lire au travers de la rose l'étiquette manuscrite:

**MATHEW HOFMAN DEN OUDEN 1619**

A notre connaissance, il n'existe qu'un autre exemple de luth des Flandres signé: Jacques Hoffman den jonghen et actuellement conservé au **Baierische Nationalmuseum** à Munich<sup>(4)</sup>. On peut se demander si ces deux luthiers sont parents, d'autant que les épithètes "den ouden" et "den jonghen" signifient respectivement "le vieux" et "le jeune". Nous n'avons pas pu trouver dans quelle ville exerçaient ces deux artisans. En tout cas nos deux instruments semblent appartenir à une même tradition de facture, le modèle conservé à

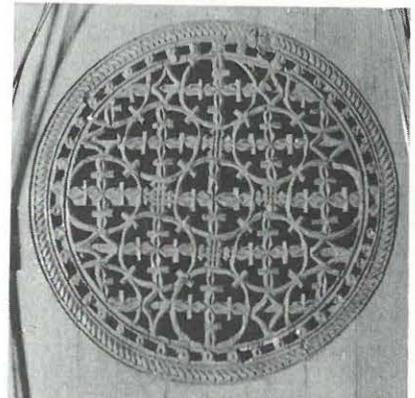
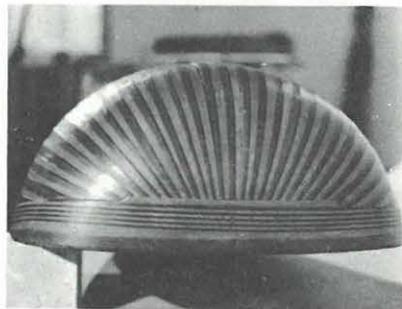
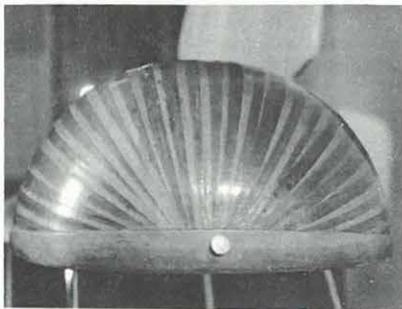
Paris ayant un dos à 27 côtes et celui de Munich 25 côtes. On pourra encore noter que le niveau de qualité de facture de l'exemplaire parisien laisse à penser que **Mathew Hofman den Ouden** n'avait pas parfaitement maîtrisé la technologie particulière requise par le travail de l'if utilisé "cœur et aubier" ce qui peut se constater au bas de la caisse et au niveau du tasseau par des irrégularités importantes dans la disposition des bandes colorées si caractéristiques de l'if. (voir clichés n° 2bis).

Cordage:  $1 \times 1,7 \times 2 = 70,3$  cm et  $5 \times 2 = 94,5$  cm (?).

Caisse: L = 48,8 cm. l = 32,3 cm

Manche: l = 32,4 cm. l(1) = 10,3 cm et l(2) = 8 cm

Rose: Ø = 10,65 cm (avec frise); centre = 30,8 cm.



2 bis - A gauche une vue de face de la caisse du luth de Hofman den Ouden, à droite une vue de face d'un instrument de Magnus Dieffopruchar (KunstHistorisches Museum de Vienne, n° C 45). Clichés J. Dugot.

2 ter - Détail de la rose du luth de Hofman. (Clichés J. Dugot).

### Luths à 8 chœurs de Laux Boß (n° 980-2-0)

Clichés n° 3

Ce luth mérite tout notre intérêt car il s'agit vraisemblablement d'un des plus anciens con-

servés à ce jour avec les rares exemples de Laux Maler, Marx Unverdorben, Hans Frei et Gaspar Diuffoprugar<sup>(5)</sup>. Sur l'étiquette imprimée, on peut lire: "Laux Boß zü Schongaw". On

sait que ce maître travaillait à Schongaw, un des centres de la lutherie de Haute Bavière, près de Füssen, dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>(6)</sup>. Par la forme de son dos, ce luth s'appa-

(3) Dans l'état actuel de nos connaissances, il est difficile de préciser si ce type d'instrument à double cheviller (13 chœurs) était utilisé comme luth ou comme théorbe, d'autant que E.G. Baron, dans son *Historisch-Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg 1727, nous apprend qu'on avait plus ou moins standardisé l'accord du

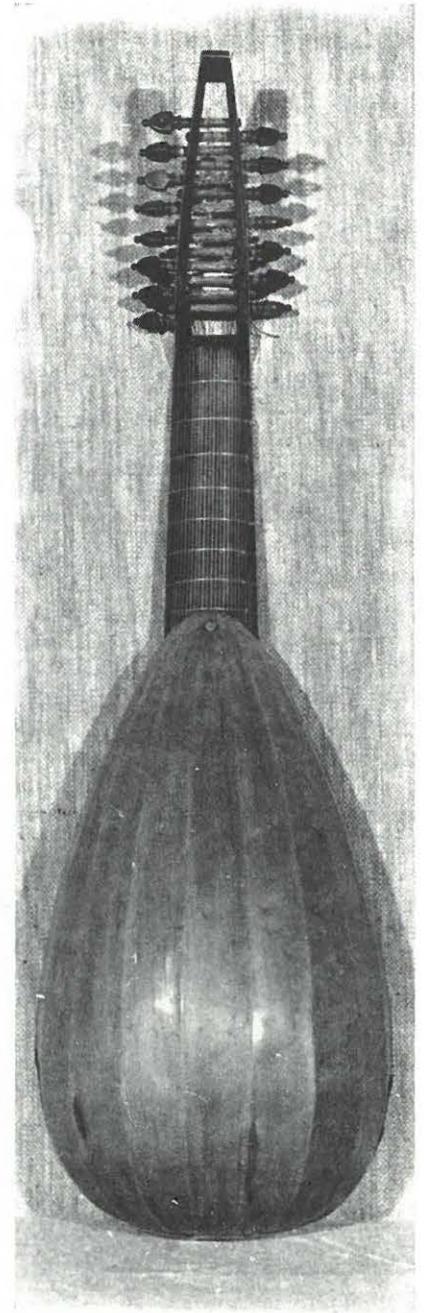
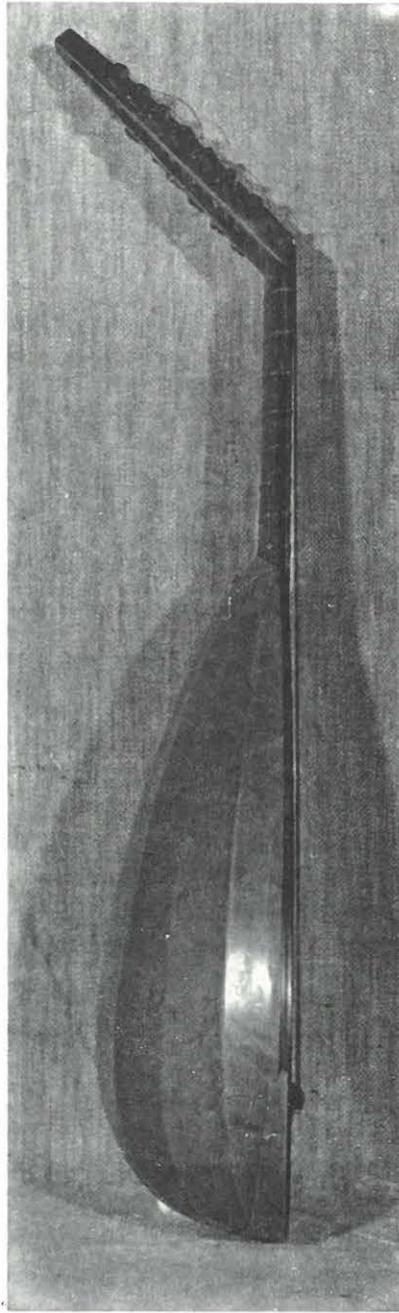
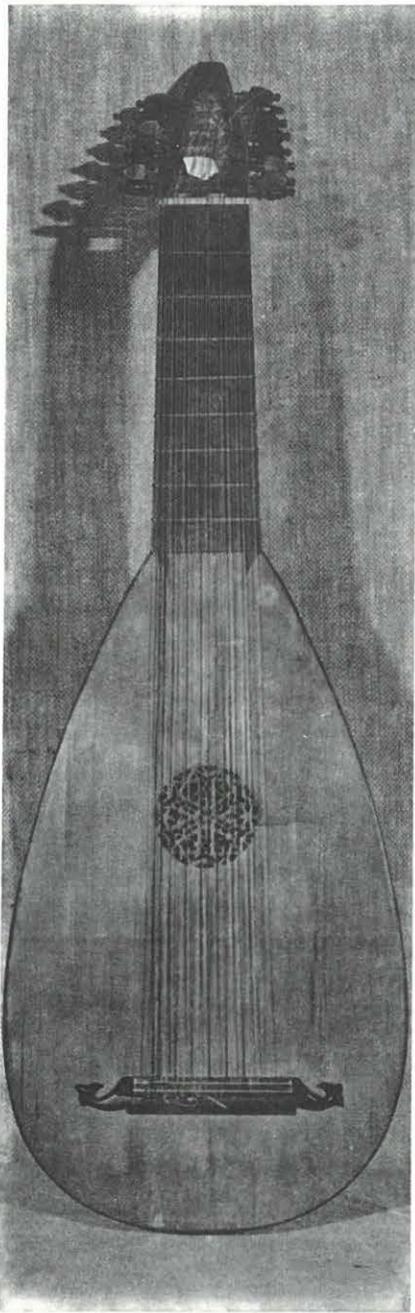
théorbe sur celui du luth.

(4) L'instrument de Jacques Hoffman den Jonghen (Mu 16) est plus amplement décrit par D.A. Smith, dans "The lutes in the Bavarian National Museum in Munich", *Journal of the lute Society of America*, Vol. XI, 1978. p. 36 et suivantes.

(5) Un luth de Gaspar Diuffoprugar conservé à Copenhague sera décrit dans les "Notes Orga-

nologiques" du prochain n° de *Musique Ancienne*.

(6) Laux Boß est cité plusieurs fois dans l'inventaire de la collection d'instruments de musique de Raymond Fugger dressé en 1566. Voir *The Musical Instrument Inventory of Raymund Fugger*, par D.A. Smith, dans *The Galpin Society Journal*, Vol. XXXIII, 1980.



3 - Luth à 8 chœurs de Laux Boß; légué au Musée Instrumental du C.N.S.M. en 1980. N° 980-2-0. (clichés J. Dugot).

rente aux productions de **Maler** et de **Duiffoprugcar** dont il partage l'esthétique: forme allongée "en amande" avec peu d'épaules et constituée d'un nombre de côtes restreint. Au cours de sa longue carrière, cet instrument a du être transformé et réparé plusieurs fois comme l'attestent deux étiquettes imprimées collées au fond de la caisse, l'une de "**Sebastian Schelle, Lauten und Geigenmacher in Nürnberg 1702**" et l'autre de "**HUMMEL Lauten und Geigen in Nürnberg 1760**". On sait par des textes des XVII<sup>e</sup>

et XVIII<sup>e</sup> siècles que les luths de **L. Maler** et de **H. Frei** étaient recherchés pour leur qualité<sup>(7)</sup> et ont attiré l'attention des luthiers et des musiciens; ce fut certainement aussi le cas de ceux de **Laux Boß**, témoin notre exemplaire qui fut transformé et entretenu jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle où, semble-t-il, il fut utilisé comme "luth-guitare", instrument alors en faveur dans les pays germaniques.

Le dos de l'instrument est constitué de 9 côtes d'érable légèrement et irrégulièrement moucheté<sup>(8)</sup>.

Le manche, tout en étant ancien, n'est vraisemblablement pas d'origine. Il est plaqué au dos d'un bois exotique brun/rouge sombre et décoré de 22 filets d'ivoire. Le cheviller et le chevalet sont des apports très récents (moins de vingt ans). La table d'harmonie d'épicéa nous semble intéressante en particulier parce qu'elle est ornée d'une rose d'assez petite dimension, caractéristique partagée par le luth de **Laux Maler** conservé au **Germanisches Nationalmuseum de Nürnberg** (n° MI 54) dont la

table pourrait bien être d'origine; de plus des motifs de ces deux roses sont assez similaires.

Cordage:  $1 \times 1,7 = 64,4$  cm

Caisse: L = 49,1 cm, l = 29 cm

Manche: L = 26,3 cm, l(1) = 8 cm, l(2) = 6,6 cm

Rose:  $\varnothing = 73$  mm.

Centre = 29,5 cm.

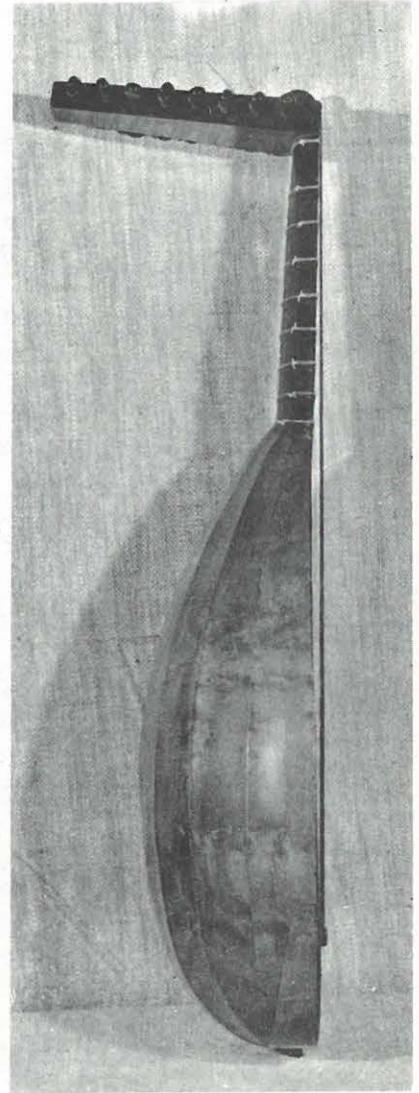
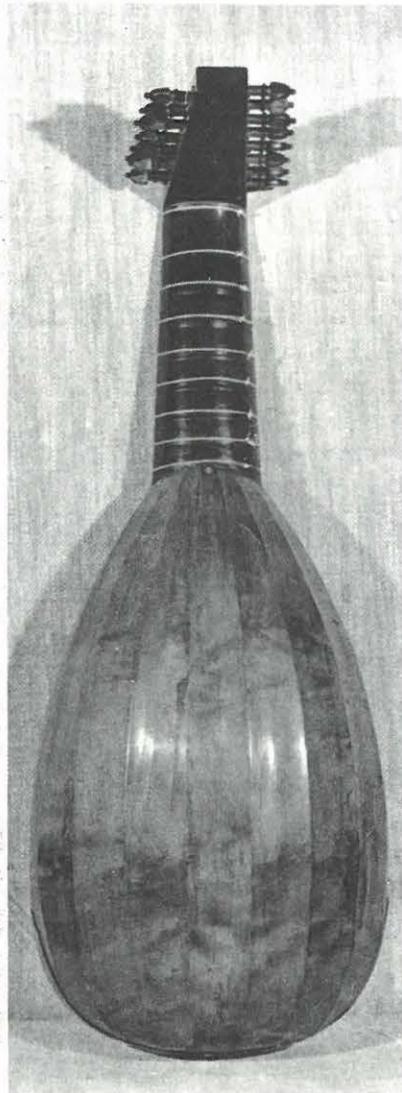
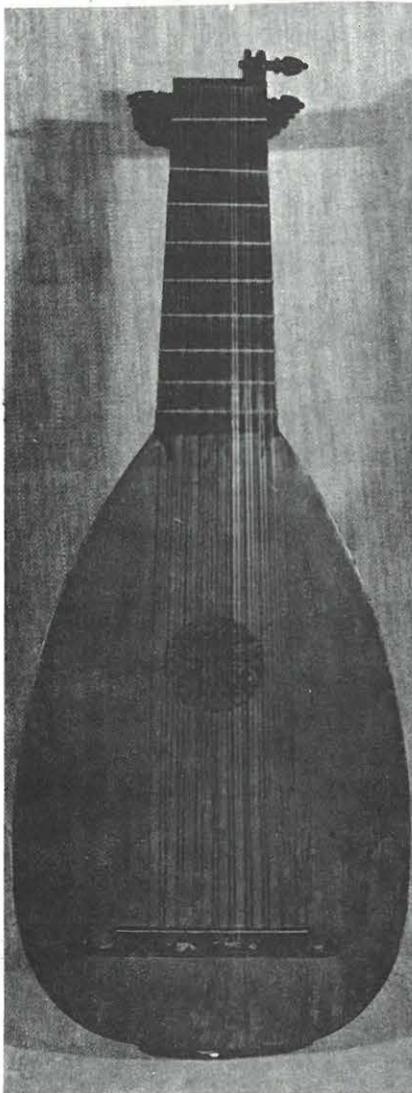
---

(7) Citons en particulier Thomas Mace, *Musick's Monument* p. 48/49 et E.G. Baron, *op. cit.* Chap. 7.

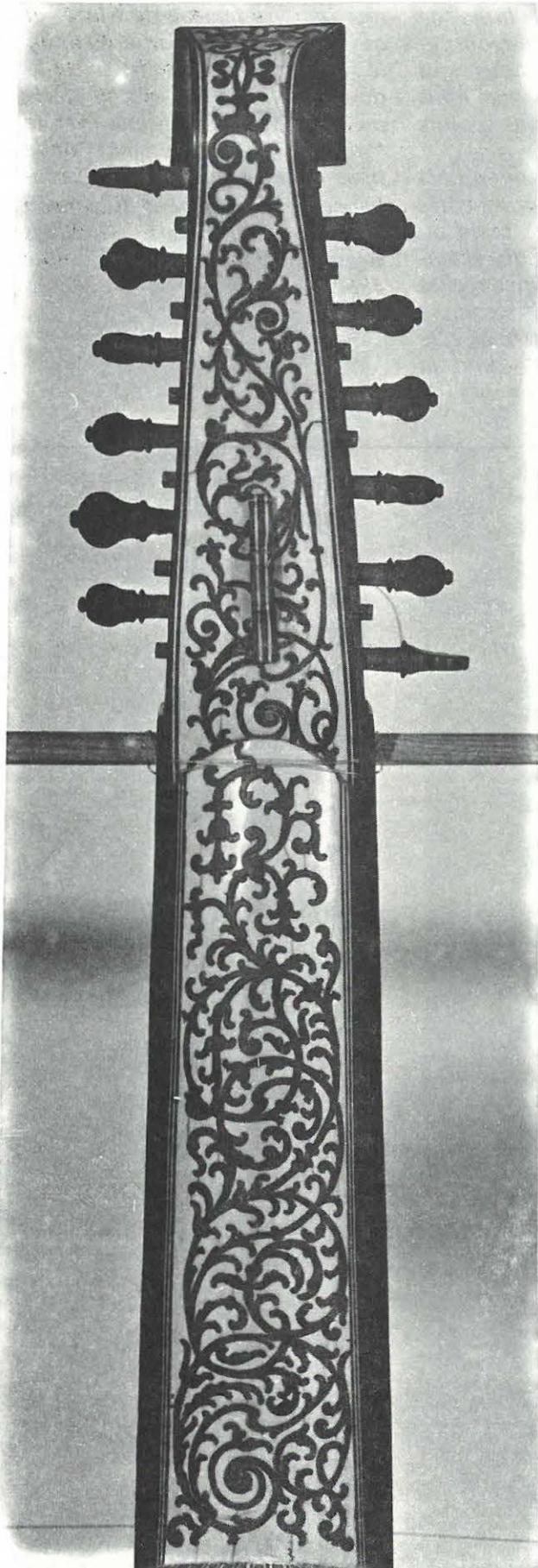
(8) Rappelons que les luths de Maler, de Frei et de Duiffoprugcar parvenus jusqu'à nous, qui sont les plus anciens que nous connaissons ont comme points communs:

- nombre limité de côtes (9 ou 11)
- les bois employés pour les côtes sont toujours l'érable ondé ou moucheté, le fresne ondé, essences qui sont très exactement celles citées par Mace (*op. cit.*) comme les plus convenables avec en tête le fameux "air-wood" dont la nature exacte inquiète encore de

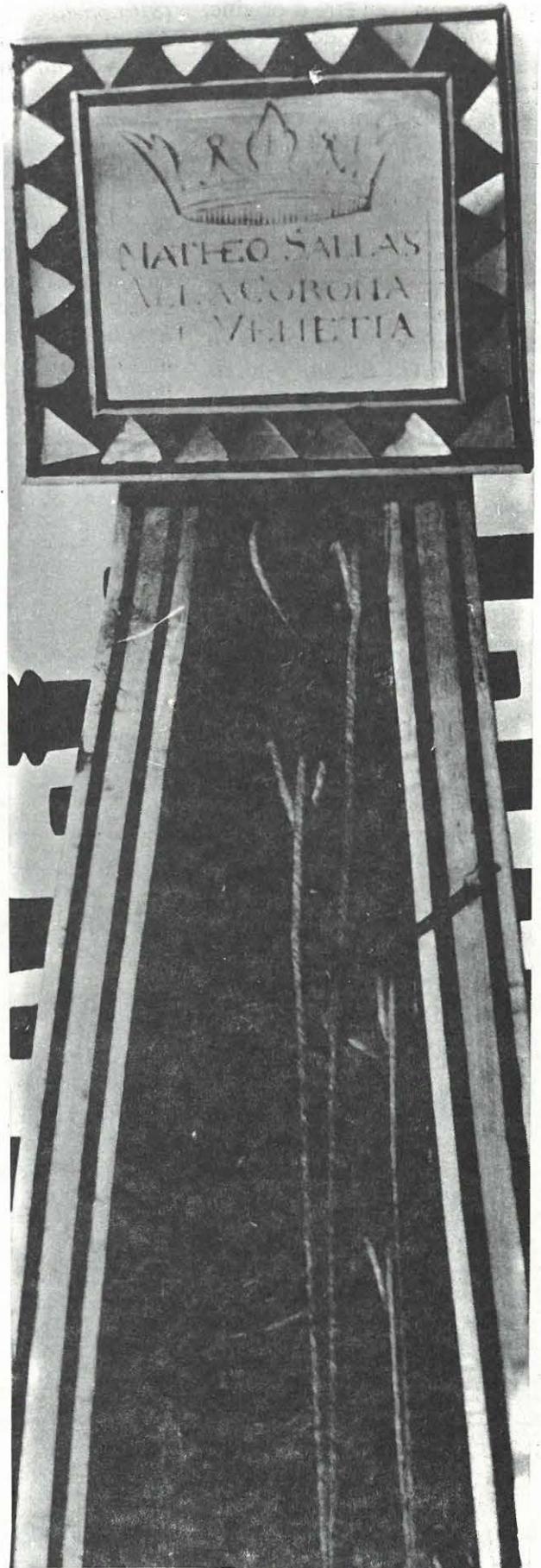
nos jours les lecteurs de Mace, et qui serait, d'après Canon Galpin, le *Platanus Orientalis*, c'est-à-dire ce que les luthiers du siècle passé appelaient encore le "plane" ou érable sans onde mais riche en maille. Sur ce problème, voir: *Ancient European Musical Instruments*, Nicholas Bessaraboff, Harvard 1941. note 486.



4 - Luth à 9 chœurs (?) de Jean des Moulins, Paris 1644; légué au Musée Instrumental du C.N.S.M. en 1980 (N° 979-2-69). (Clichés J. Dugot).



Dos de la mandore de Matteo Sellas, Venise 1652.  
Musée de Cluny (n° 7688) Paris.



Cheviller de la mandore de Sellas avec la plaque  
d'adresse.

**Luth à 9 chœurs (?) de Jean des Moulins (n° 979-2-69).**

Clichés n° 4

L'intérêt majeur de cet instrument découle principalement de l'extrême rareté des luths fabriqués en France, malgré une production qui semble avoir été importante<sup>(9)</sup>. L'étiquette imprimée indique: "**Jean des Moulins à Paris 1641**" (ou 1644?). En dehors d'un luth transformé en guitare conservé au **Musée de l'Hospice de la Comtesse** à Lille, et signé du même nom - mais est-ce bien le même luthier? - c'est le seul instrument de ce facteur actuellement connu, a fortiori, le seul luth français de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, S'agit-il du "**Monsieur Desmoulins**" cité dans le manuscrit attribué à **Mary Burwell**? Il est impossible de le certifier, car il peut avoir existé plusieurs luthiers portant ce nom. néanmoins un examen du profil de la caisse de ce luth le ferait assez bien correspondre à la description donnée par **Burwell**: "**Certains luths auront leur caisse quelque peu ventrue, le sommet se situant au milieu du dos, la caisse se retrécissant de chaque côté comme on peut le voir sur les luths de Monsieur Desmoulins de Paris, qui sont très bons et coûtent maintenant dix ou douze livres**"<sup>(10)</sup>.

Avant d'entrer dans les collections du **Musée Instrumental du C.N.S.M.**, cet instrument appartenait successivement à **Georges Le Cerf** puis à la **Comtesse de Chambure** qui le fit remettre en état de jeu, ce qui eut pour conséquences apparentes le remplacement du cheviller du chevalet et de la touche. Il m'a été impossible de savoir dans quel état se trouvait l'instrument avant ces transformations.

Le dos est fait de 9 côtes d'érable, légèrement moucheté et débité en partie sur couche, la table d'épicéa semble être en deux parties et la rose coupée à même la table est d'un motif peu banal.

Cordage:  $1 \times 1, 8 \times 2 = 69,4$  cm

Caisse: L = 51 cm, l = 32 cm

Manche: L = 29 cm, l(17) = 10 cm

Rose:  $\varnothing = 8$  cm. Centre = 31,4 cm

D'autres luths et instruments de cette famille ont été légués au **Musée Instrumental du C.N.S.M.** par les héritiers de **Mme de Chambure**, ancienne conservatrice de ce Musée, en paiement des droits de succession. A l'heure où cet article fut rédigé il ne m'avait pas encore été possible de voir ces instruments.

**Musée de Cluny**

Ce Musée, situé en face de la Sorbonne, possède dans ses réserves une assez riche collection d'instruments de musique parmi lesquels il faut mentionner un virginal polygonal d'**Antonio Baffo**, pièce unique qui est heureusement exposée depuis peu au **Musée de la Renaissance** (Château d'Ecouen). En ce qui concerne les luths, ils ne sont pas nombreux mais présentent tous un intérêt.

**Mandore (?) à 6 chœurs de Matteo Sellas (n° 7688)**

Clichés n° 5

Acquis en 1862 par le Musée, cet instrument pourrait certainement figurer parmi les plus réussis de **Sellas**, tant par ses proportions que par les matériaux employés et le degré de finition.

L'étiquette imprimée collée au fond de la caisse porte: "**Matteo Sellas, Alla Corona in Venetia 1652**". Sur le haut du cheviller figure aussi une petite plaque d'adresse gravée (voir cliché n° 5). L'instrument semble proche de son état d'origine et nous est parvenu en excellentes conditions, à l'exception d'un joint entre deux côtes actuellement décollé.

La caisse est constituée de 23 côtes de **bois de serpent** (amourette) séparées par des triples filets (ivoire/bois noir/ivoire) et chaque côte est ornée en sa partie la plus large d'un filet disposé en diagonale, ce qui produit un chevron décoratif du plus bel effet. La **brague**<sup>(11)</sup> est décorée de trois triple-filets. Le dos du manche et du cheviller sont ornés d'une intarsia ivoire sur ébène dont nous connaissons d'autres exemples chez ce maître et dans la

lutherie vénitienne de cette époque. Le cheviller, dont la forme diffère de ceux des luths, est en bois teinté de noir. On peut voir également, sur le milieu de la brague et sur le dos du cheviller des attaches dont la forme est caractéristique et qui servaient à assurer l'instrument au moyen d'un ruban ou d'une lanière. La table d'harmonie d'épicéa est percée de trois roses, le chevalet est en bois teinté noir avec sur sa partie supérieure, un placage de marquetterie d'ivoire, d'ébène et de nacre, comme la frise qui orne et protège le bord de la table. La plaque de touche est ornée, en plus de frises d'un motif identique à celui du bord de table, de cartouches de nacre gravées.

Cordage:  $6 \times 2 = 53$  cm. Ecart des cordes au chevalet: 5,45 cm

Caisse: L = 35,4 cm. l = 28,4 cm

Manche: L = 25 cm. l(1) = 7,3 cm.

l(2) = 6,1 cm.

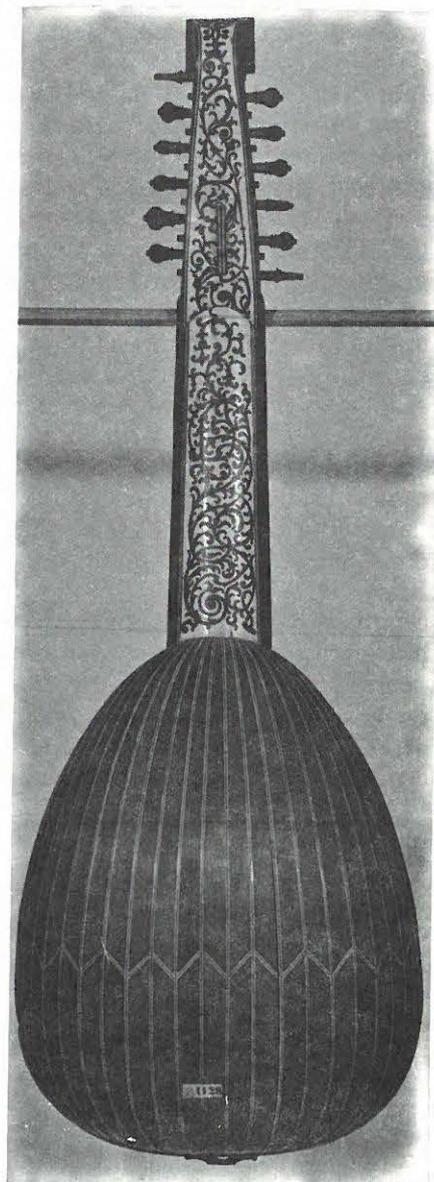
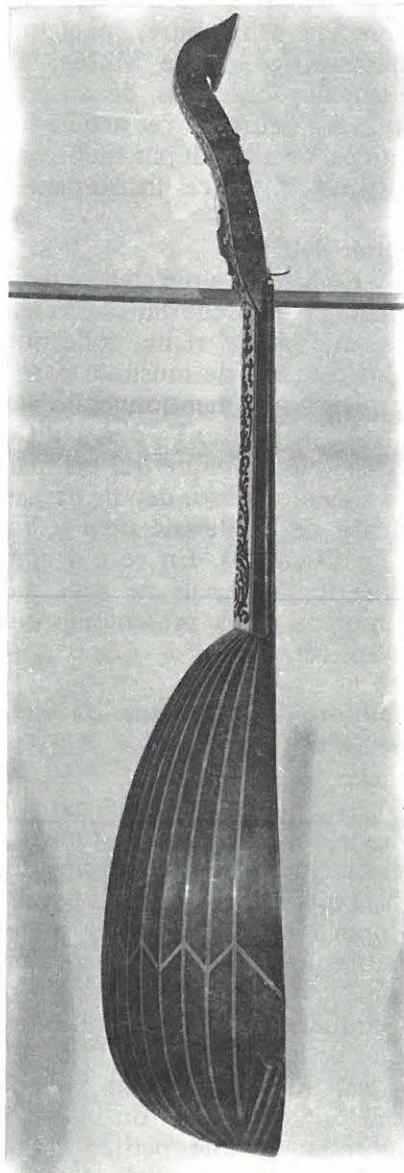
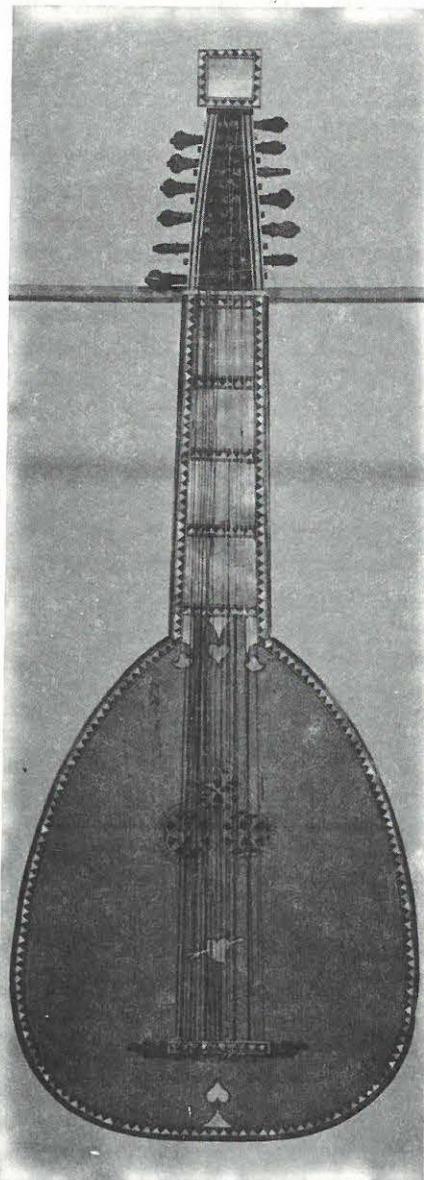
Roses:  $\varnothing = 4,3$  cm et 4 cm

---

(9) Voir: *La facture instrumentale à Paris au XVI<sup>e</sup> siècle, François Lesure. Galpin Society Journal, Vol. VII, 1954 et Catherine Massip, la vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin, Paris 1976.*

(10) *Manuscrit de Mary Burwell, traduction en français dans Musique Ancienne n° 1, p. 76 et n° suivants.*

(11) Le mot "**brague**" désigne selon Littré (*Dictionnaire de la langue française, Paris 1866*), "**le morceau de bois placé au bout du corps du luth pour en cacher les éclisses**" et il est presque surprenant de n'en trouver aucune occurrence dans les textes anciens, seul **Mersenne** parle de "**contre-brague**", qui se trouve être la pièce de renfort collée à l'intérieur de la caisse "**contre**" la brague. En tout état de cause, nous préférons employer "**brague**" plutôt que "**contre-éclisse**" comme on le fait de nos jours, ce qui prête à confusion car les **contre-éclisses** désignent, dans le vocabulaire moderne de la guitare ou du violon, tout autre chose.



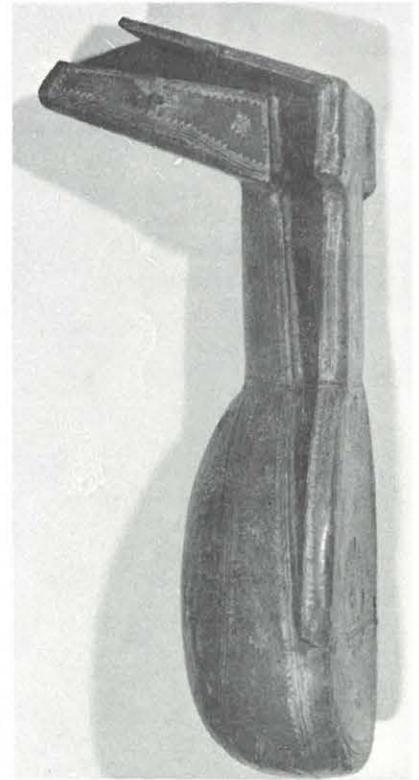
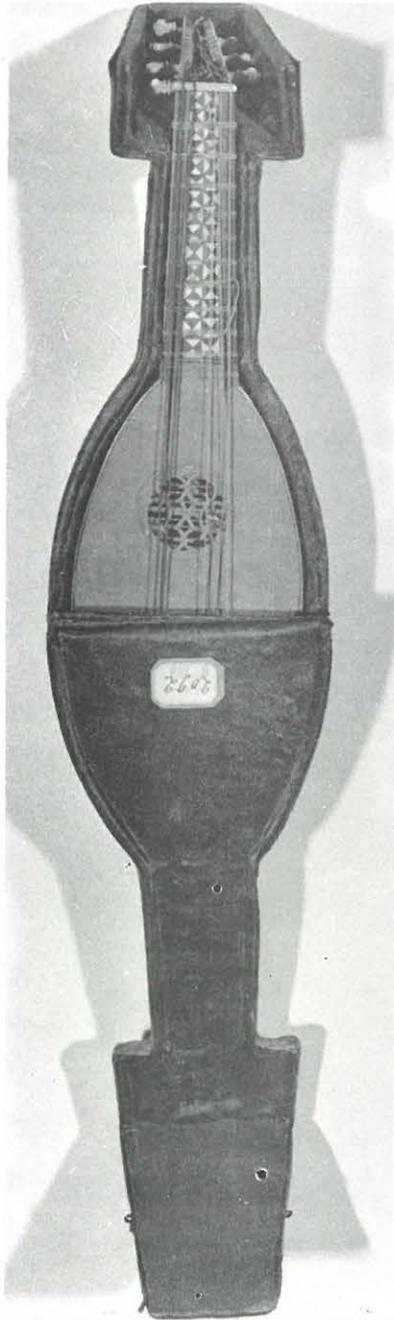
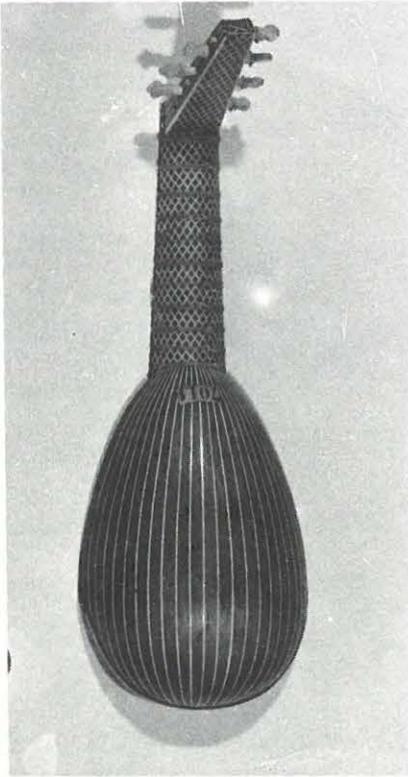
5 - Mandore à 6 chœurs de Matteo Sellas, Venise 1652; Musée de Cluny, N° 7688. (Clichés M. Castellengo).

**Luth miniature à 4 chœurs de Magnus Dieffopruchar (Venise début XVII<sup>e</sup> siècle, n° 2092)**  
Cliché n° 6

Un certain nombre de luths miniature sont actuellement conservés dans différents musées (Vienne, Munich et sans doute d'autres), mais celui-ci se distingue par deux aspects. Premièrement une exceptionnelle qualité de facture et secondement le fait qu'il est signé et daté. On peut lire en effet sur l'étiquette manuscrite collée au fond de la caisse le nom de **Magno Dieffopru-**

**char** (12), de plus la date 1600 est écrite entre les deux pointes. Il n'est pas banal non plus de remarquer que cet instrument nous est parvenu dans un splendide étuis de cuir doré aux petits fers et doublé de velour bleu roi. La caisse est faite de 23 côtes (palissandre ou violette?) avec filets d'ivoire ainsi que la brague, le manche est décoré aussi de filets d'ivoire disposés en damier; la touche est marquettée d'ivoire et du même bois que la caisse. La table d'épicéa comporte même une sensible "vague" (creuse-

(12) *Magnus Dieffopruchar, ce qui semble être l'italianisation de Tieffenbrucker, exerçait à Venise à la charnière des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Il semble avoir excellé dans la facture des caisses "multi-côtes" (jusqu'à 51 côtes sur un théorbe conservé à Londres) et se distingue par la très haute qualité de son travail.*



6 - Luth miniature de Magnus Dieffopruchar avec son étuis, Venise 1600; Musée de Cluny N° 2092 (Clichés M. Castellengo).

ment destiné à faciliter le réglage et le jeu sur les luths destinés à être joués). La rose est dorée à la feuille. Le bord de table est orné d'un triple filet, quant au chevalet, il est d'une forme identique à ceux que l'on rencontre sur les luths italiens de cette époque.  
 Cordage:  $1 \times 1, 3 \times 2 = 19,5$  cm  
 Caisse: L = 12,5 cm, l = 8,4 cm  
 Manche: L = 10,5 cm,  
 l(1) = 2,85 cm, l(2) = 2,15 cm  
 Rose:  $\varnothing = 3,55$  cm.

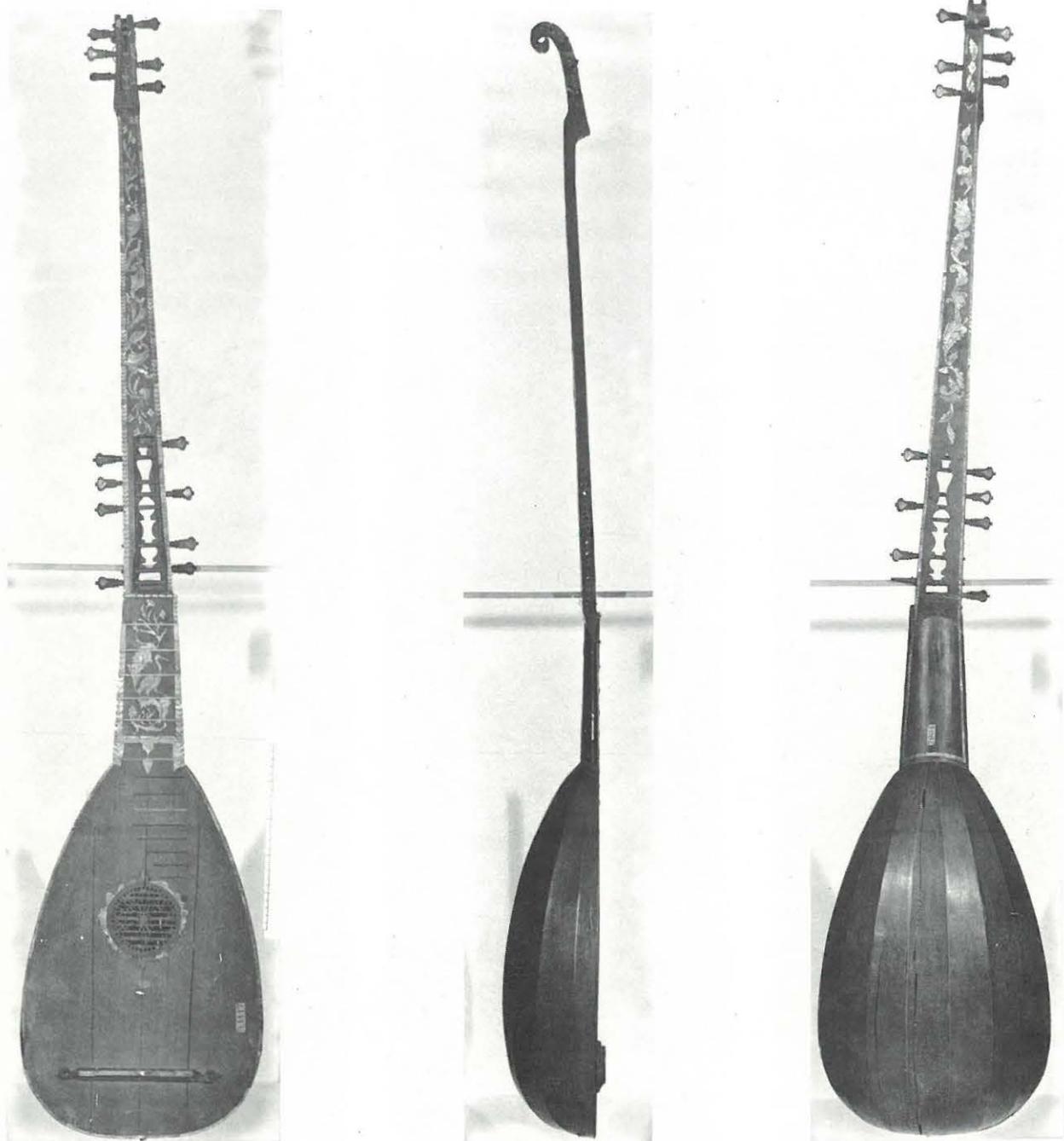
**Archiluth à 14 chœurs (?), signature illisible (n° 7641)**  
 Clichés n° 7

Cet instrument, comme le précédent, fut acquis par le musée en 1862. Une étiquette déchirée à moitié dans le sens de la hauteur permet de lire seulement "Marchio..."

"Venetia..."

Dans son état actuel, il est impossible de déterminer de quel type d'instrument il pouvait s'agir à l'origine. La caisse à 9 côtes de bois violet foncé séparées de triples filets (bois clair/bois som-

bre/bois clair) semble bien avoir été recoupée sur les bords d'une épaisseur non négligeable (largeur maximum des côtes = 5,5 cm alors que les côtes des bords ne font plus que 3,1 cm à leur largeur maxi). La table semble d'épicéa. Le chevalet est récent et grossier. Le manche, trop court, et le double cheviller sont plaqués de bois violet foncé et ornés d'intarsia de nacre gravés figurant des oiseaux dans un décor de rinceaux (ce type de décors étant apparus dès 1530, le style de la décoration ne nous permet pas



7 - Archiluth à 14 chœurs (?) anonyme; Musée de Cluny n° 7641 (Clichés M. Castellengo).

d'avancer de date précise sur la fabrication).

Cordage:  $6 \times 2 = 62,4$  cm

$8 \times 1 = 128,8$  cm

Caisse: L = 49,3 cm, l = 31,4 cm

Manche: L = 23 cm l(1) = 9,5 cm

l(2) = 7,2 cm

Rose:  $\varnothing = 9,7$  cm (avec la frise)

Centre = 29 cm.

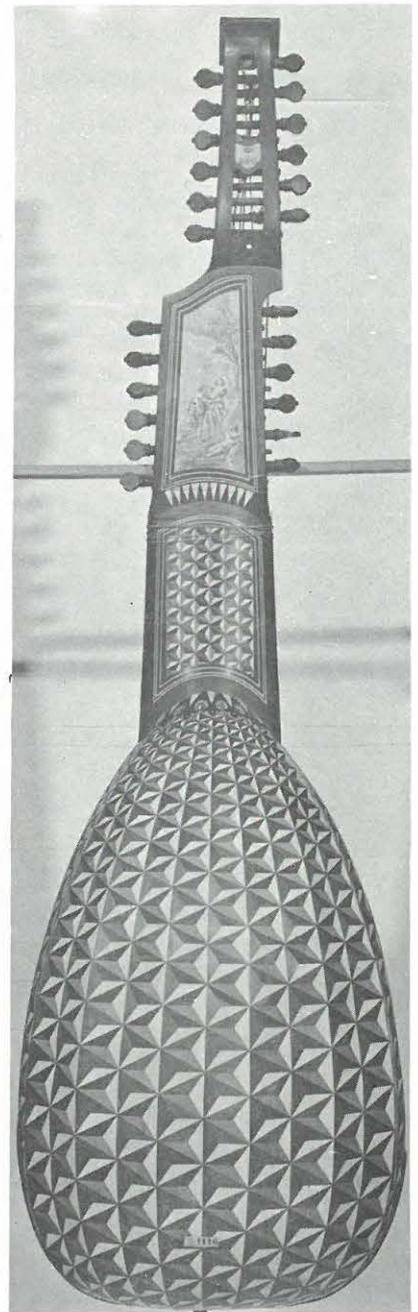
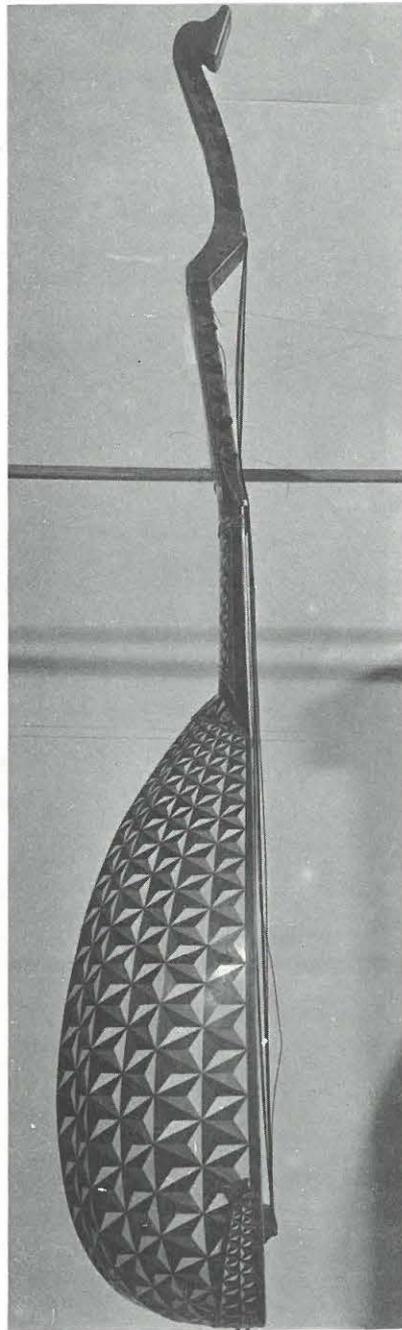
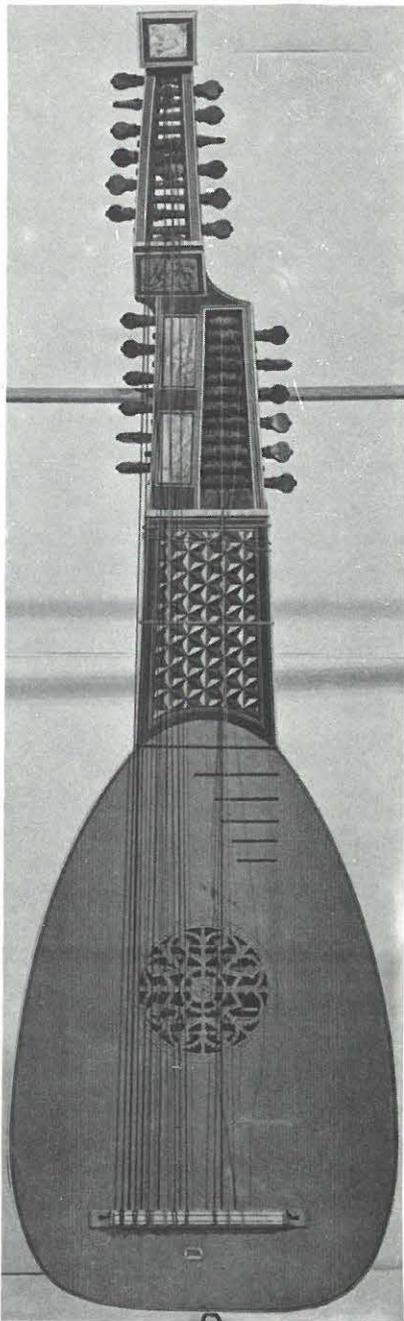
**Archiluth à 12 chœurs signé Laux Boß zü Schongaw (acquis en 1862 N° 7642)**

Clichés n° 8

Cet instrument peut surprendre à plus d'un titre. Première-

ment par sa curieuse et peu commune décoration. Secondement par l'étiquette imprimée qui figure au fond de la caisse où l'on peut lire en lettres gothiques "**Laux Boß zü Schongaw**". Troisièmement parce qu'il n'est pas unique: le **Victoria & Albert Museum** de Londres possède dans ses collections un luth dont la caisse est très semblable (même forme, même décoration) mais signé "**Marx Unverdorben**". Enfin on trouve un archiluth d'une forme très similaire dans les collections du Conservatoire

de Nice et signé cette fois "**Fedele Barnia, Venetia 1715 (ou 1765?)**". Tout se présente donc comme une difficile enquête policière. Nous nous abstenons d'émettre aucune hypothèse sur ces curieuses rencontres en faisant toutefois remarquer que **Laux Boß** et **Marx Unverdorben** semblent être contemporains (ils sont cités tous les deux par l'inventaire **Fugger** cf. note 6, ce qui ne préjuge en rien de l'origine réelle des instruments que nous citons ici). Il faut également préciser que la caisse de l'archiluth



8 - Archiluth à 12 chœurs signé Laux Boß, Musée de Cluny n° 7642 (Clichés M. Castellengo).

conservé par le Musée de Cluny pourrait bien être plus ancienne que le reste de l'instrument dont la fabrication pourrait remonter à la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

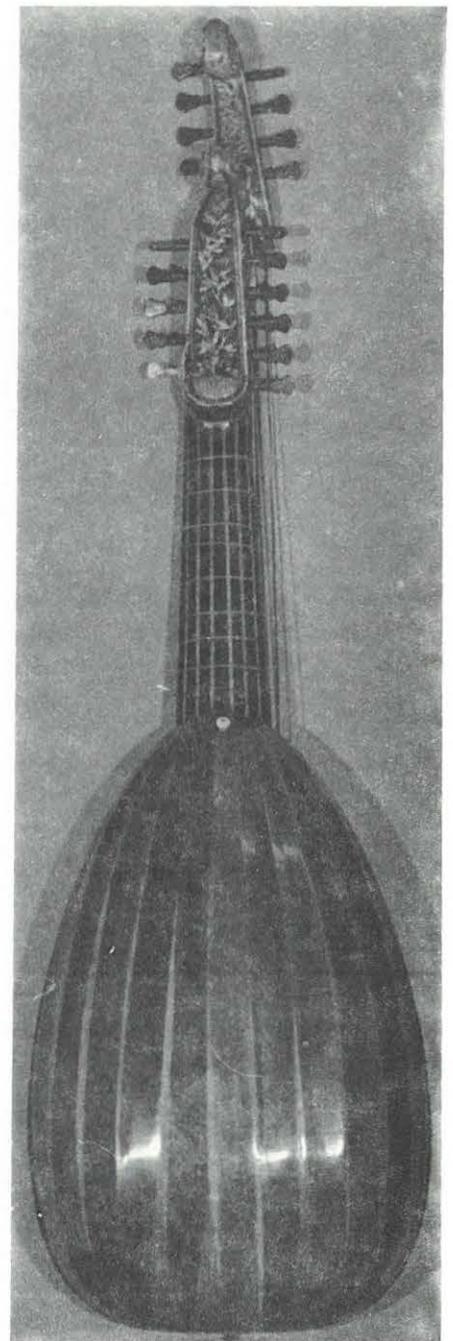
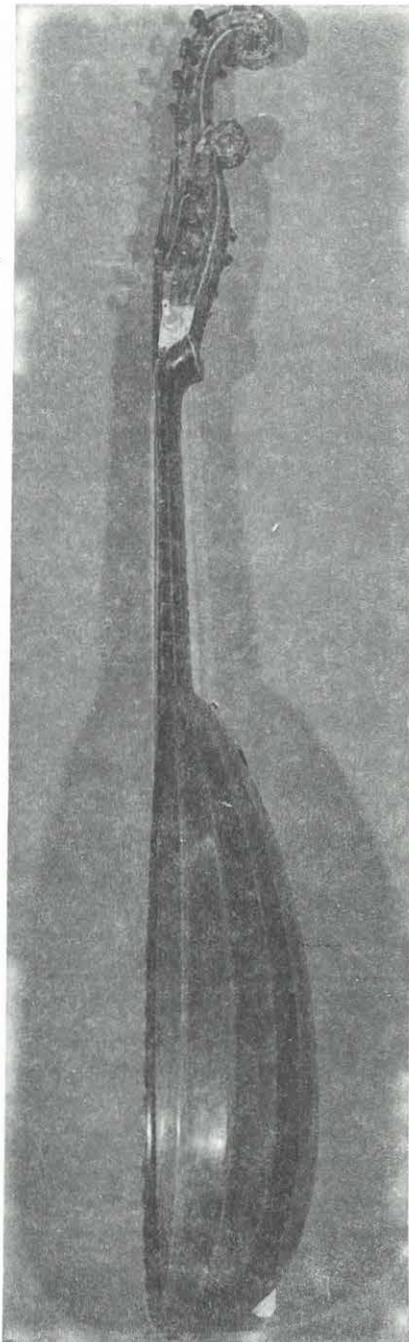
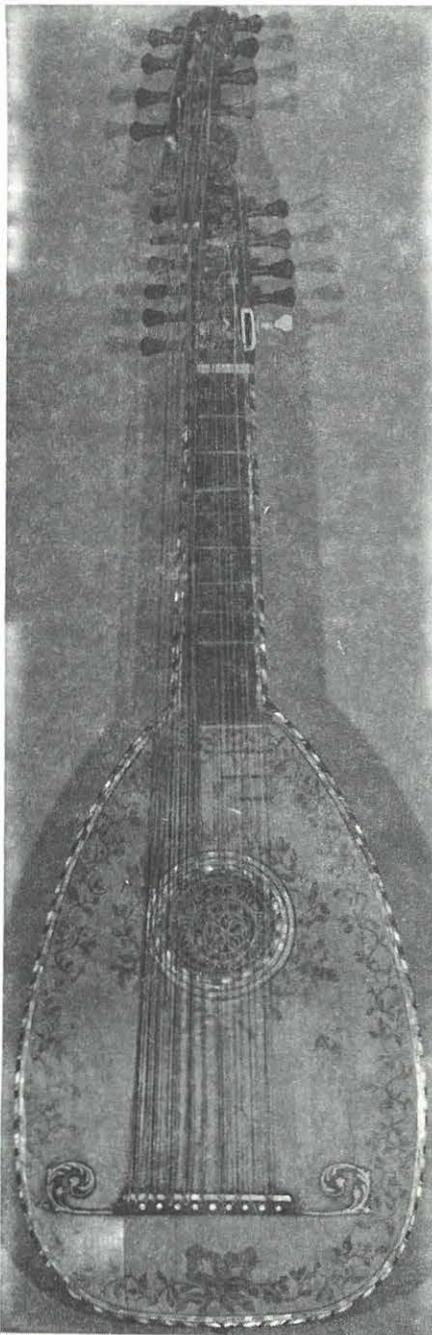
La caisse est formée de 7 côtes, lesquelles sont constituées d'une marquetterie à motif triangulaire réalisée au moyen de trois bois exotiques de nuances différentes formant un camaïeux de bruns auquel s'ajoute l'ivoire. Notons au passage que cette marquetterie n'est renforcée à l'intérieur que par de minces bandes de papier

léger. Ce curieux décor fut imité plus tard pour la décoration du dos du manche et de la touche où les bois sont de nuances légèrement différentes de ceux employés pour la caisse. Le même motif se retrouve sur la touche de l'archiluth de **Barnia** cité plus haut. Le double cheviller de bois noirci est également décoré de cartouches d'ivoire gravés représentant des bergeries. Le joint qui unit le manche à la caisse est masqué par une doublure extérieure qui doit cacher un accident.

Cordage:  $6 \times 2 = 56,2$  cm  
 $6 \times 2 = 77,8$  cm écart  
 des cordes au chevalet: 12,5 cm  
 Caisse: L = 46 cm, l = 31,5 cm  
 Manche: L = 18,65 cm,  
 l(1) = 11,65 cm, l(2) = 10,20 cm  
 Rose:  $\varnothing = 12$  cm (avec frise)

#### Musée des Arts Décoratifs.

Ce Musée, situé dans une aile des bâtiments du **Louvre** à Paris, possède lui aussi une intéressante collection d'instruments de musique variés puisqu'on y trouve aussi bien des instruments



9 - Théorbe de Pérou, Musée des Arts décoratifs (n° 23460); clichés J. Dugot).

du XVI<sup>e</sup> siècle que du vingtième siècle tel ce piano fantastiquement décoré par Majorelle et qui est, malheureusement, le seul instrument exposé. Nous ne décrivons ici que les luths et instruments apparentés.

#### **Théorbe à 10 chœurs de Pérou (n° 23460)**

Clichés 9-10-11-12-13

Voici un théorbe que l'on peut sans réserve dire "français". Il est signé par une marque au feu apposée à même la table d'harmonie, sous le cheva-

let: "**PEROU à PARIS**". Nous ne connaissons qu'un seul facteur d'instruments de ce nom, il s'agit de **Nicolas Pérou**<sup>(13)</sup> qui exerçait à Paris entre 1775 et 1790. L'esthétique de ce théorbe semble correspondre assez bien à cette période. En effet, la table est décorée à la tempera\* dans la manière des tables de clavecin avec des motifs floraux, des insectes et des frises; la facture de la rose en parchemin et du chevalet est empruntée à la façon des guitares françaises de cette même période. La caisse est constituée

de 13 côtes d'if (bois de cœur et aubier) et le résultat n'est guère satisfaisant sur le plan de la lutherie; on peut penser que **Pérou** n'avait pas eu souvent l'occasion de se livrer à un tel travail, la technologie particulière au bois d'if, comme nous le disions plus haut, étant sans

(13) Voir: *Catalogue de l'exposition "Les instruments de musique au XVIII<sup>e</sup> siècle: France et Grande Bretagne, Londres 1973, p. 219.*

\* tempera: peinture à l'œuf



△ 10 - Johann Zoffany (1734-1810) - La famille Sharp dans un bateau sur la Tainise; C. 1781, Collection particulière (Cliché E.R.A. 588).



△ 11 - Gravure de Gr. de Benedetti d'après un tableau de J.L. Rigaud (C. 1750), aujourd'hui disparu. (Cliché Bibliothèque du Mozarteum, Salzburg).

△ 12 - La Maréchalle de Villars, par Coyseux c 1720 (Château de Vaux-le-Vicomte). Cliché arch. Phot. Paris.





10 bis - Détail de l'instrument.

doute restée la spécialité d'artistes vivant en Italie au XVII<sup>e</sup> siècle et s'étant perdue quand ces instruments sont tombés en désuétude. Le théorbe de Pérou fut fabriqué à une époque où ces instruments faisaient en France figure de reliques du passé. Le dos du manche est plaqué d'ébène et décoré de filets d'ivoire. La touche, très bombée, est aussi plaquée d'ébène. Le double cheviller est sculpté et doré à la feuille. On remarquera que la poulie d'ivoire est insérée dans le flanc du cheviller,



13 - Détail de l'instrument.

manière assez caractéristique que l'on rencontre souvent dans l'iconographie d'origine française (14) du théorbe ou de l'archiluth (clichés 12-13). Remarquons pour conclure l'apparente similitude entre le théorbe de Pérou et les instruments figurant sur le tableau de Zoffany représenté ici (cliché n° 10) ainsi que sur la gravure de Benedetti (cliché n° 11).

Cordage:  $1 \times 1, 5 \times 2 = 71,6$  cm  
 $2 \times 2 = 84,8$  cm

$2 \times 2 = 88,8$  cm

Caisse: L = 53,6 cm, l = 35 cm

Manche: L = 29,9 cm

**Luth à 7 chœurs (?) de Jacob Hess, (Legué au Musée par le Comte de Ganay en 1939; n° 40381)**

Clichés n° 14, 15, 16).

Ce luth constitue vraisemblablement la pièce la plus ancienne de la collection et aussi une des plus intéressantes. L'étiquette imprimée collée au fond de la caisse indique: "**Jacob Hess in Venetia 1586**".

La caisse est faite de 15 côtes d'ivoire séparées par des triple-filets (bois sombre/ivoire/bois sombre). Le dos du manche est plaqué d'ivoire et décoré des mêmes triple-filets ornant la caisse. Le cheviller est lui aussi plaqué d'ivoire et ses arêtes sont garnies de filets de bois sombre. La table est en épicea et la rose est d'un motif d'entrelacs fréquent sur les luths italiens de cette époque. Le chevalet n'est malheureusement pas original car l'instrument fut sans doute utilisé autrement au cours de sa longue carrière, comme en témoigne

l'actuel chevalet "passant" prévu pour 5 paires de cordes (métalliques?) allant s'attacher sur des boutons d'ivoire ajoutés sur la brague et les frettes métalliques incrustées dans la plaque de touche. Cet instrument a souffert de nombreuses restaurations/transmutations, ainsi on peut constater la présence de plusieurs doubles sur les bords de la table que garantit pourtant un filet de bois sombre. La caisse elle aussi comporte une disgracieuse double recouvrant la zone du tassa et qui pourrait bien indiquer un déplacement (ou remplacement?) du manche. Le cheviller n'est certainement pas non plus dans sa position d'origine (15).

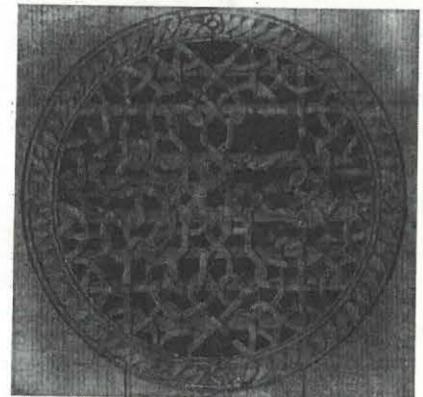
Cordage:  $7 \times 2(?) = 55,4$  cm

Caisse: L = 41,3 cm, l = 27,2 cm

Manche: L = 21,7 cm,

l(1) = 6,3 cm, l(2) = 4,6 cm

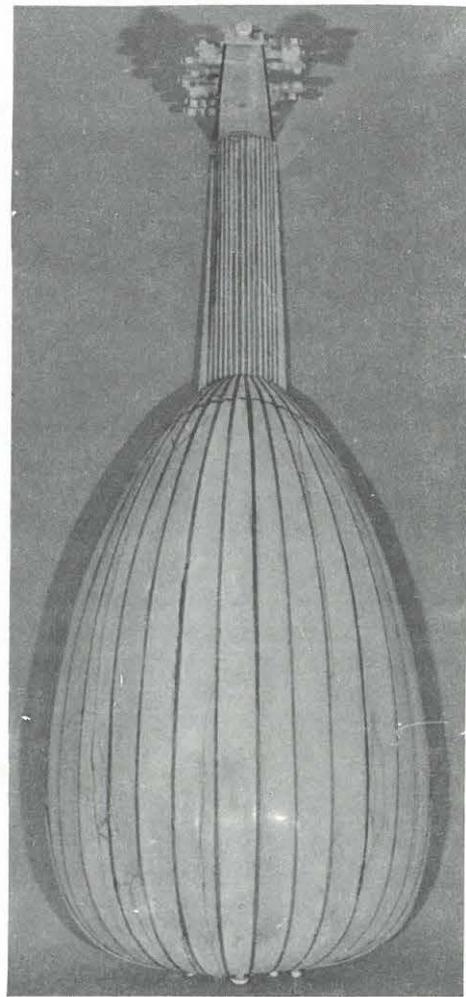
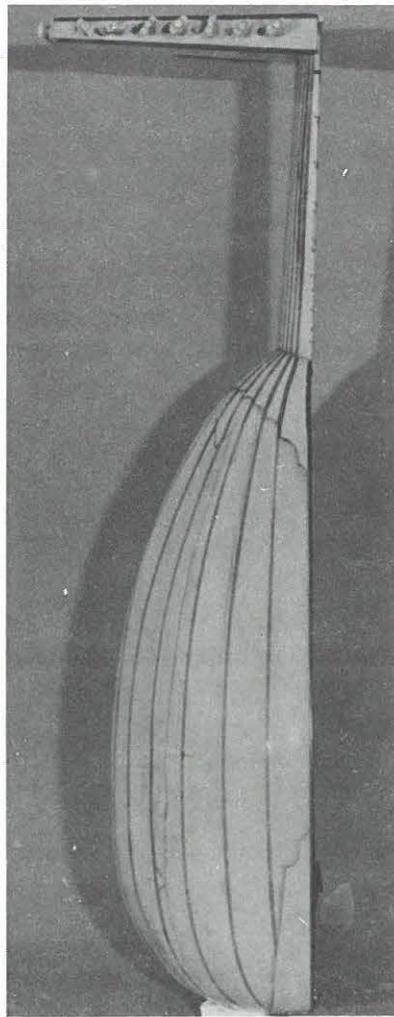
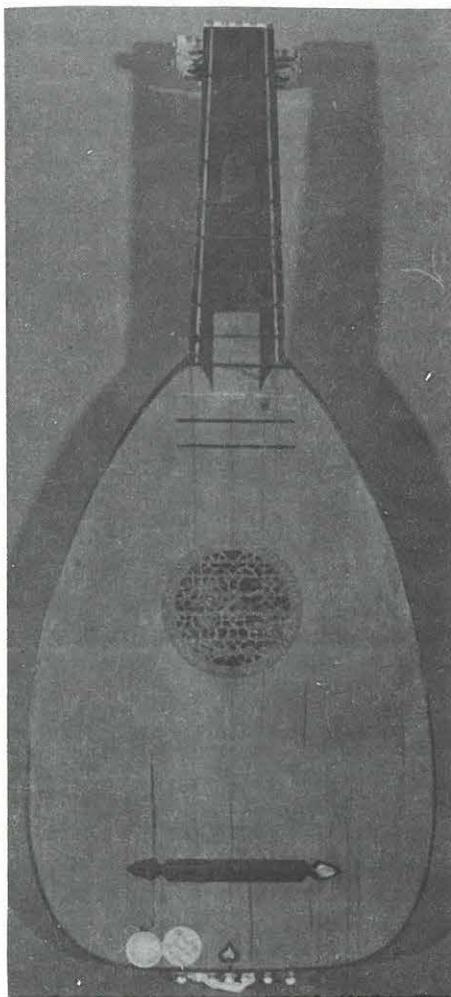
Rose:  $\varnothing = 7,8$  cm (sans la frise),  
 centre rose = 24,2 cm.



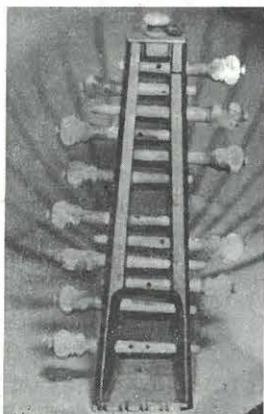
15 - La rose du luth de Jacob Hess. Cliché. Dugot.

(14) Citons en particulier: *Marin Mersenne, Harmonie Universelle, Livre second, p. 46; Gravure par Abraham Bosse illustrant le mode Dorien dans le manuscrit de la Rétorique des Dieux de Denis Gauthier.*

(15) Nous remercions vivement M. Robert Lunberg, luthier à Portland, U.S.A. de nous avoir indiqué l'existence d'un autre instrument de Jacob Hess conservé dans une collection privée en Grande Bretagne. D'autres informations concernant le luth décrit ici sont disponibles au C.A.E.L., avec le plan coté de l'instrument.



14 - Luth à 7 chœurs de Jacob Hes, Venise 1586; Musée des Arts Décoratifs n° 40381 (Clichés J. Dugot).



16 - Le tail du cheviller du luth de Jacob Hes. Cliché J. Dugot.

**Luth à 13 chœurs signé Wendelinus Tieffenbrucker.**

Clichés n° 17

Comme le précédent, ce luth est entièrement d'ivoire (massif ou placage). Plusieurs étiquettes imprimées figurent au fond de la caisse:

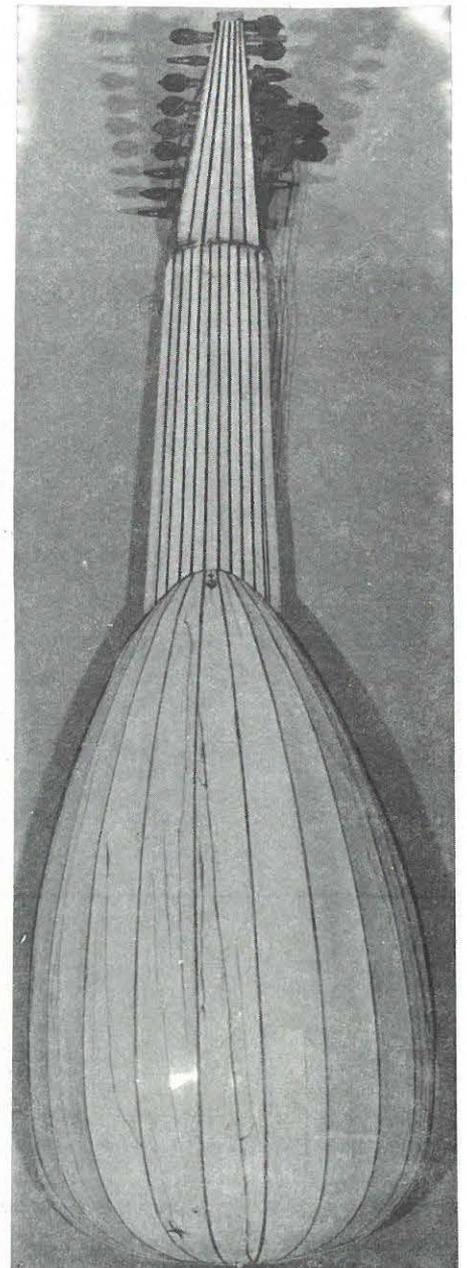
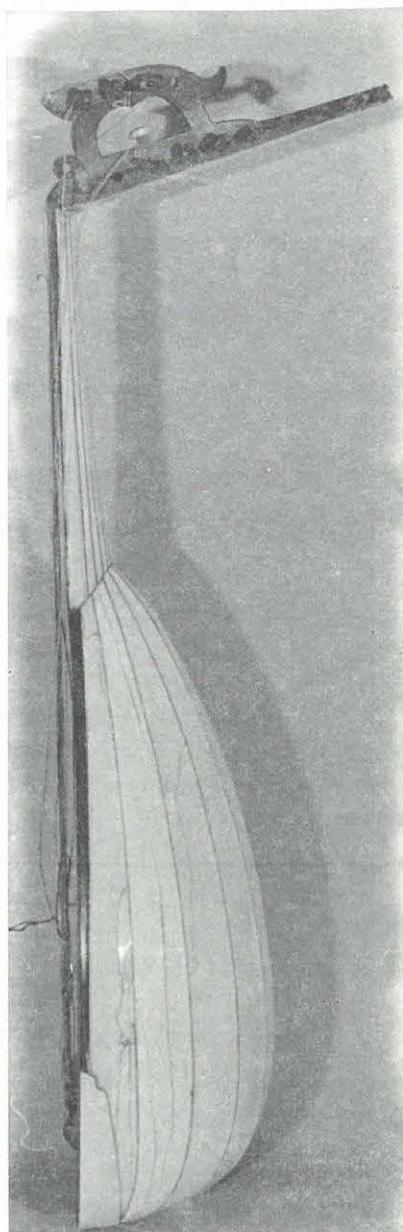
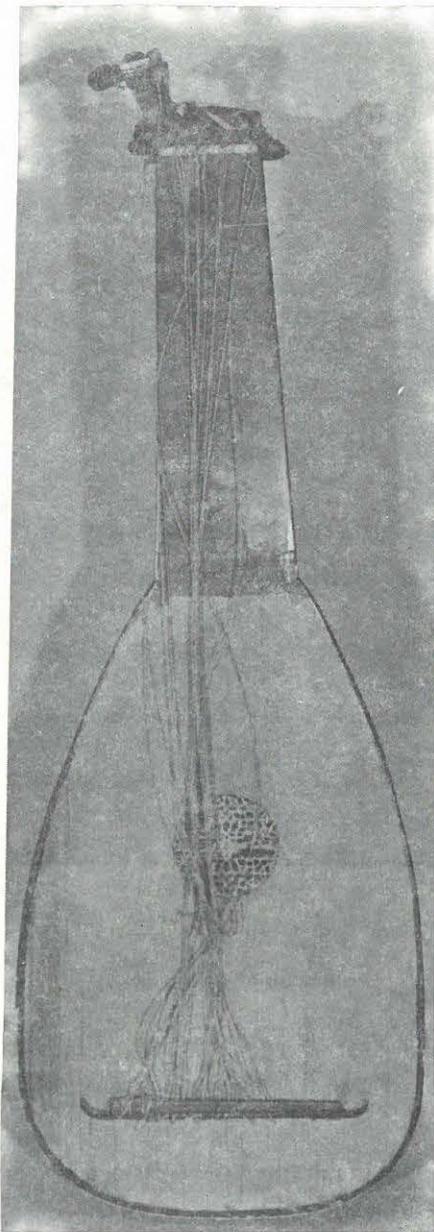
— Wendelinus Tieffenbrucker  
Venere Patavy faciebat

— Matthias Fux/reparavit. Rom.  
Kaufman Hofflautenmacher  
Wien 1689.

— Joseph Klein, violin instrumen-  
tenmacher in/Würzburg

1868.

La caisse comporte 11 côtes d'ivoire séparées par des triples-filets (bois sombre/ivoire/bois sombre). Le manche est plaqué d'ivoire et décoré de filets de bois sombre. La table d'épicéa est percée d'une rose sans frise anciennement dorée à la feuille. Le cheviller est plaqué d'ivoire et garni d'un cavalier de bois noirci d'une facture franchement maladroite. Cet instrument, dont la forme de caisse n'est pas sans rapport avec les formes utilisées au XVI<sup>e</sup> siècle



17 - Luth à 13 chœurs signé *Wendelinus Tieffenbrucker*. Musée des Arts décoratifs, Paris. Clichés J. Dugot.

n'est certainement pas de **W. Tieffenbrucker** (l'étiquette est manifestement un faux) et pourrait être beaucoup plus ancien.  
 Cordage:  $2 \times 1, 9 \times 2 = 69,2$  cm  
 $2 \times 2 = 75$  CM  
 Caisse: L = 47,4 cm, l = 29,8 cm  
 Manche: L = 30,4 cm  
 Rose:  $\varnothing = 7,7$  cm

**Luth à 5 chœurs de David Tecchler** (légué au Musée en 1937, n° 32667)

Clichés n° 18

L'étiquette imprimée indi-

que: "**David Tecchler, liutariofecit Romae Anno 1707**". Cet instrument, ainsi que les deux que nous décrivons après, dont la fabrication et l'usage semblent s'être limités aux pays germaniques pendant le XVIII<sup>e</sup> siècle, est d'un haut niveau de facture. Toutes ses parties semblent originales, sauf peut-être la plaque de touche. La caisse comporte 17 côtes d'ébène séparées de filets d'ivoire. Le manche et le cheviller sont de bois noirci.

Cordage:  $5 \times 2 = 74,3$  cm

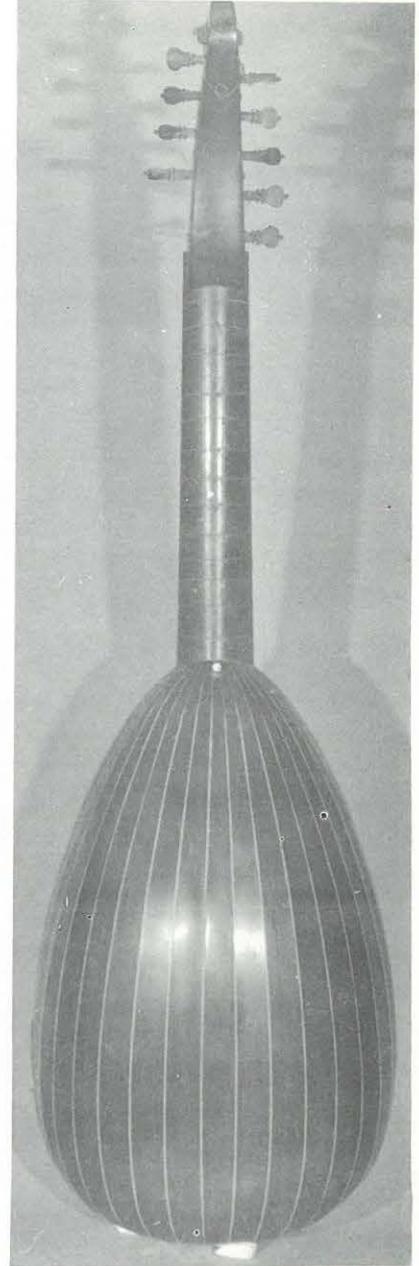
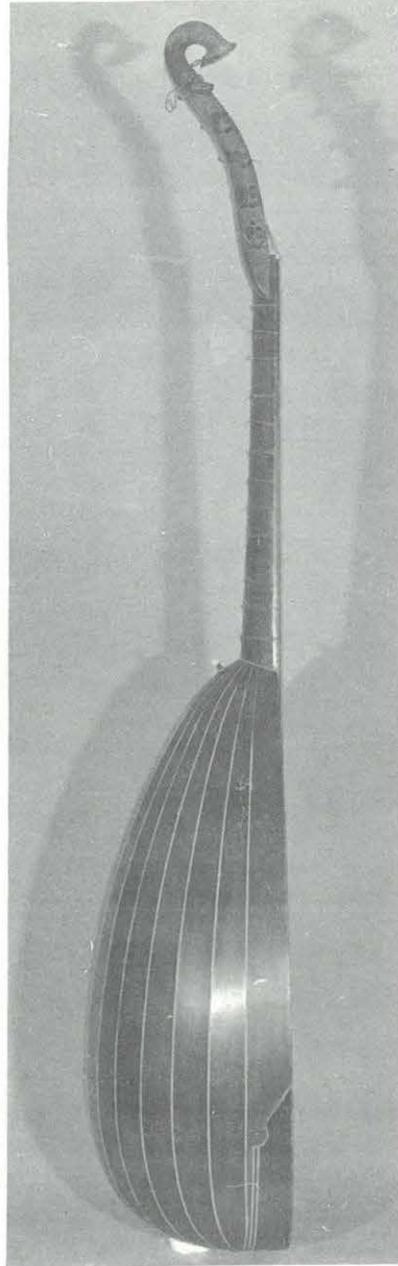
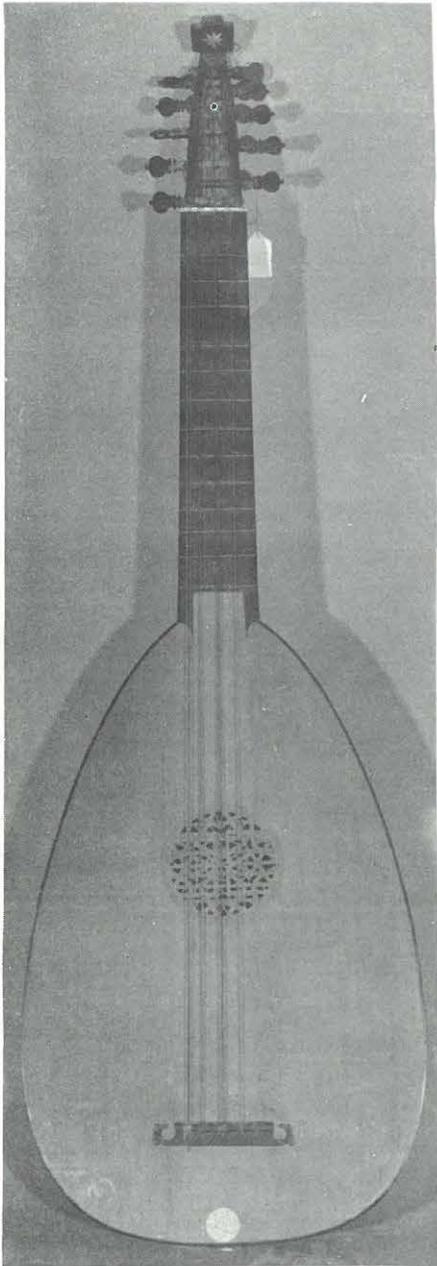
Caisse: L = 49,2 cm, l = 31,6 cm

Manche: L = 34,7 cm

**Luth à 8 chœurs de Johann Blasius Weigert** (n° 32032)

Cliché n° 19

Ce luth est d'autant plus intéressant que son auteur nous est connu par un autre instrument: il s'agit d'un beau 11 chœurs conservé au **Germanisches National Museum de Nürnberg** (Mir 898). La forme des caisses de ces deux instruments ne sont pas sans points communs (9 côtes, épaules peu marquées, sommet du profil



18 - Luth à 5 chœurs de David Tecchler, Rome 1707. Musée des Arts décoratifs n° 32667. Clichés J. Dugot.

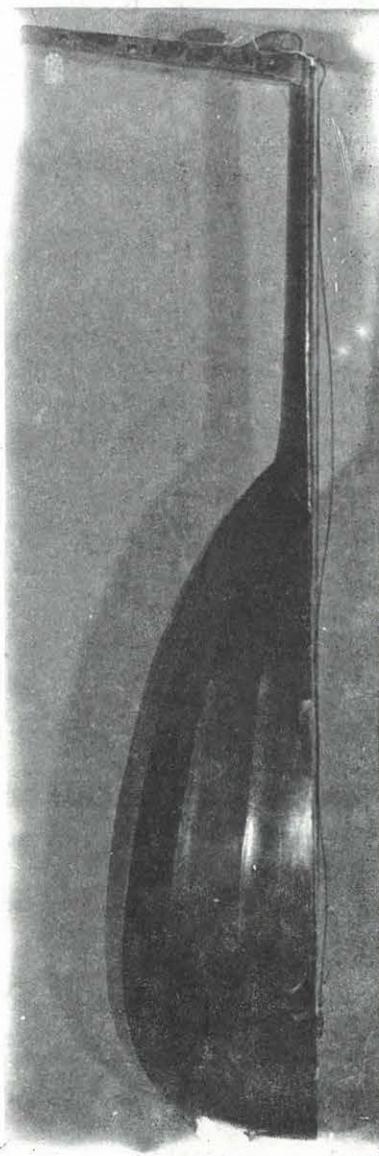
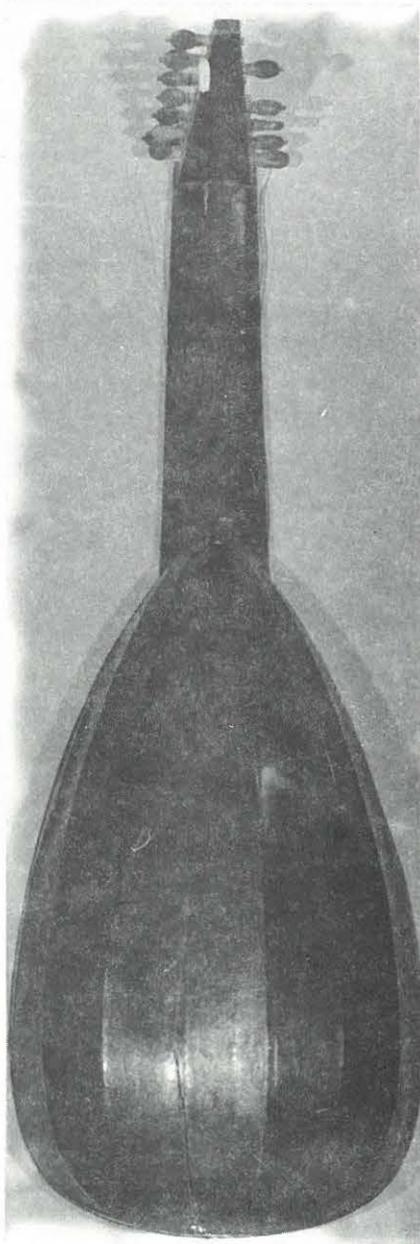
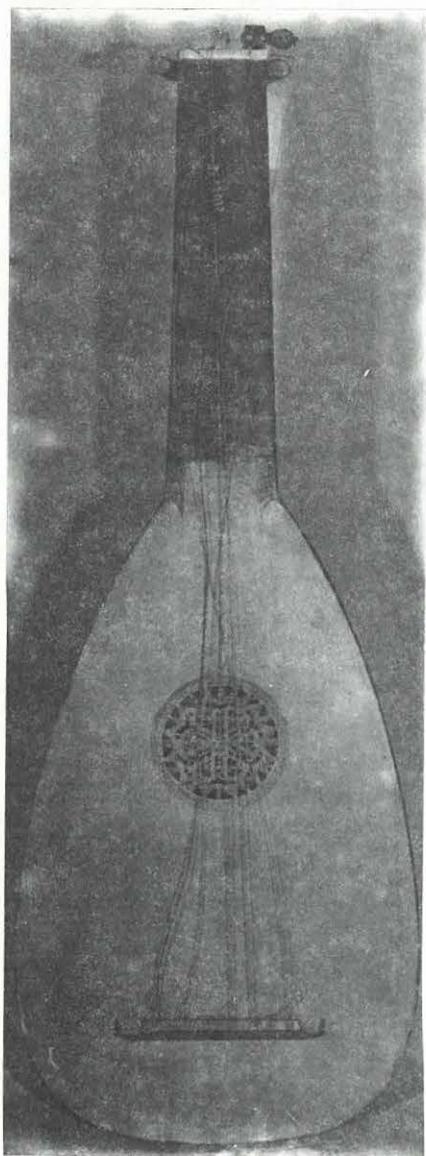
sous le chevalet(16). Ici la caisse est en érable et recouverte d'un vernis noir très opaque. L'étiquette imprimée indique: "Johann Blasius Weigert Lauden und Geigen Macher In Linz 1743". Comme le luth précédent, toutes les parties semblent d'origine sauf la touche. Le manche et le cheviller sont de bois noirci.  
Cordage:  $1 \times 1, 7 \times 2 = 70,8$  cm  
Caisse: L = 48 cm, l = 29,7 cm  
Manche: L = 33 cm.

**Luth à 6 chœurs de David Buchstetter** (légué au musée par le Comte de Ganay en 1939, n° 40382  
Cliché n° 20

Comme les deux précédents, ce luth appartient au même type de luth germanique du XVIII<sup>e</sup> siècle et dont il serait intéressant de préciser la fonction dans l'histoire de la musique instrumentale. L'étiquette imprimée indique: "Gabriel David Buchstetter, Lauden und geigenmacher zu stadt am hoff nebst Regenspurg Anno 1746". La caisse est faite de 9

côtes d'érable ondé. Le manche et le cheviller sont de bois clair et l'ensemble est protégé d'un vernis d'une belle couleur orangée qui est peut-être original. Pour cet instrument, toutes les parties semblent d'origine, y compris la plaque de touche réalisée en loupe. Il convient de remarquer combien ce luth, comme d'ailleurs celui de Weigert décrit plus haut, se rap-

(16) Ajoutons que les bragues des deux instruments sont dessinées de façon identique.



17 - Luth à 8 chœurs de Johann Blasius Weigert, Linz 1743. Musée des Arts décoratifs n° 32032. Clichés J. Dugot.

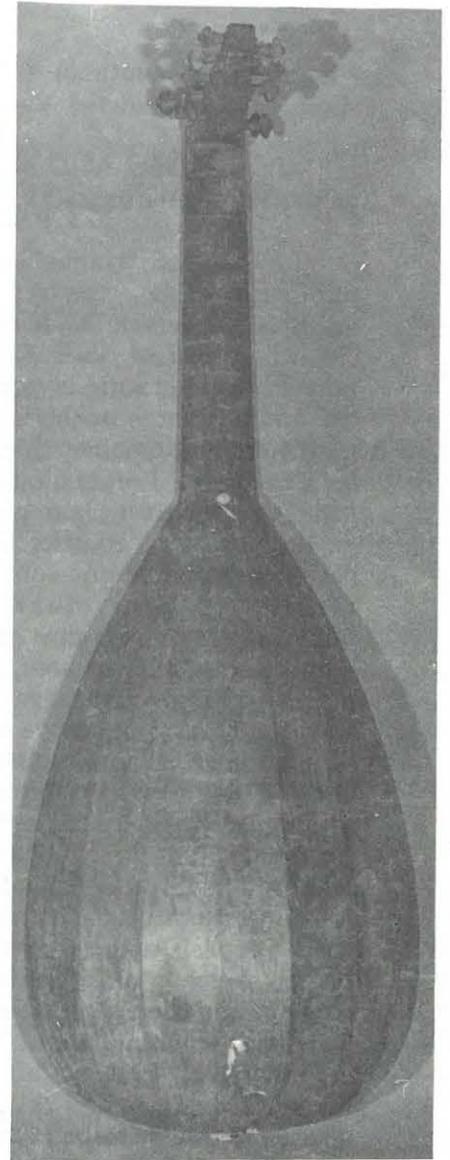
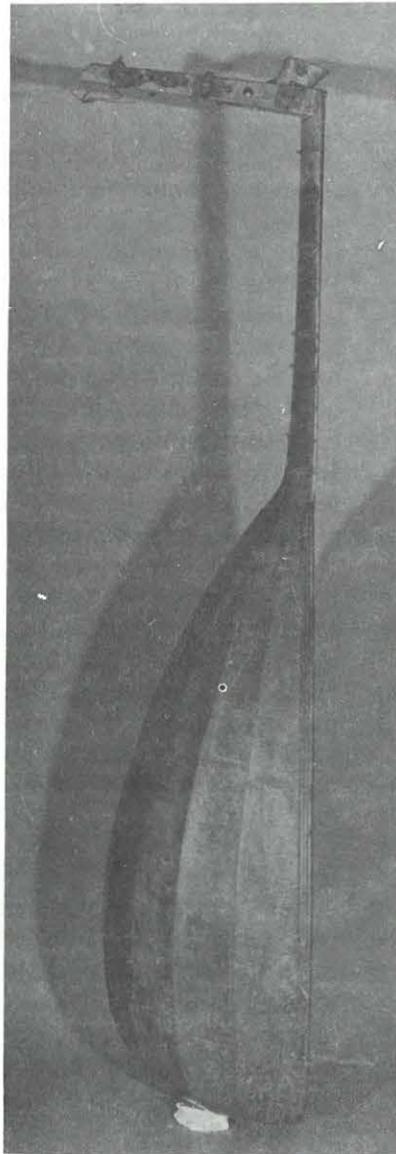
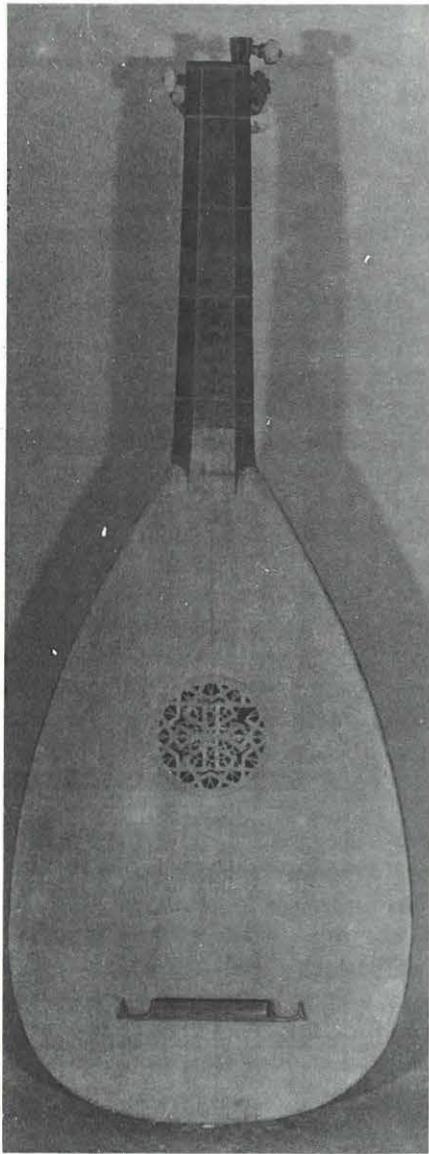
prochent par leur forme et leur facture, de leurs cousins à 11 ou à 13 chœurs faits en Allemagne au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il est frappant, dans le cas du luth de **Buchstetter**, de trouver des similitudes dans la forme de la brague avec celle du 13 chœurs de **Sebastien Schelle**, Nürnberg 1727, conservé à Paris au **Musée Instrumental du C.N.S.M.** (n° 633 C 218).

Cordage:  $1 \times 1, 5 \times 2 = 72,4$  cm

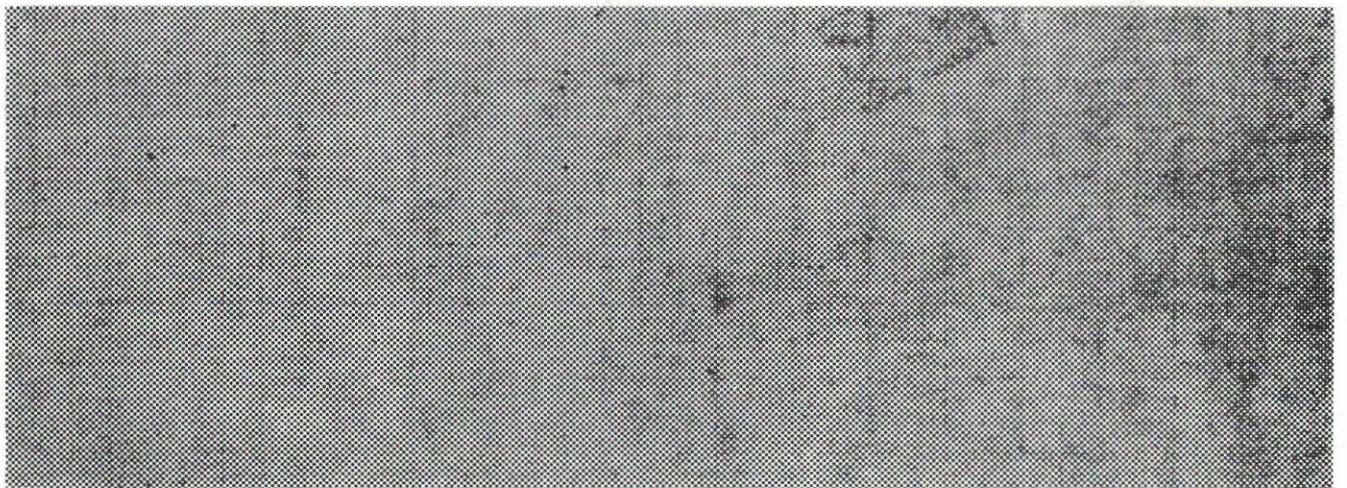
Caisse: L = 50,1 cm, l = 30,6 cm

Manche: L = 32 cm

Je remercie vivement Mme Florence Abondance, conservatrice du Musée Instrumental du C.N.S.M., Mme de Gary, conservatrice au Musée des Arts Décoratifs et Mlle Thibaudet, conservatrice au Musée de Cluny qui m'ont permis d'étudier les instruments dans d'excellentes conditions et m'ont apporté leur aide au long de mon travail, en particulier dans la recherche des origines de chaque instrument.



20 - Luth à 6 chœurs de David Buchstetter, Regensburg 1746. Musée des Arts décoratifs n° 40382. Clichés J. Dugot.

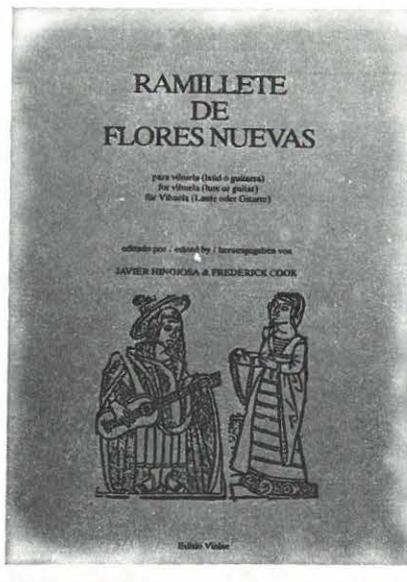


## LIVRES NOUVELLES PARUTIONS

- **La musique de luth au XVIème siècle** par Jean-Michel Vaccaro, éditions du C.N.R.S., Paris 1981. un volume relié de 486 pages. Prix. environ 250 F.

Le C.N.R.S. ayant achevé la publication des œuvres des luthistes français du XVIème siècle, le livre de J.M. Vaccaro vient faire en quelque sorte la synthèse des connaissances acquises dans les différents domaines que sont la sociologie, l'organologie, la pédagogie et surtout la musicologie du luth. C'est en effet à cette dernière discipline que sont consacrés les trois-quarts de l'ouvrage. Il va sans dire que de nombreux problèmes sont abordés et on appréciera avec quels soucis de précision et de clarté sont traitées les questions touchant à l'analyse stylistique des différentes musiques et à celle des formes de la musique de luth. De nombreux a priori, véhiculés de façon persistante dans les milieux "luthistiques" actuels sont battus en brèche; ainsi se trouve réglée la question des soit-disant "diminutions bouche-trou" qui se justifiaient selon certains par la brièveté du son du luth: **"la mise en œuvre de traits et de passages de diminutions ou de variations ne peut s'expliquer par des impossibilités mécaniques ou acoustiques des instruments, leur rôle n'est pas dans l'ordre de la compensation mais dans celui du style."** Jean-Michel Vaccaro révisant ainsi la fonction stylistique de l'ornementation au luth met en évidence le sens particulier des nombreuses transcriptions d'œuvre profanes ou sacrées qui ne sont plus ces "rejouez-moi cela sur votre luth" à la manière des transcriptions pour piano d'opéra de Wagner, mais des œuvres valant par elles-mêmes: **"La recherche ornementale des luthistes devient un véritable acte de composition, d'invention**

musicales, leur intention apparaît, non pas comme un désir de reproduire le modèle vocal aussi fidèlement que possible mais, au contraire, comme la volonté de le prendre pour prétexte à une création ornementale originale". Partant de là, certains problèmes, trop souvent rebattus, tombent d'eux-mêmes. Ainsi, combien de fois n'a-t-on pas entendu qu'il était impossible de jouer telle transcription "au tempo": **La profusion des diminutions, telle qu'elle se présente dans la plupart des mises en tablatures de chansons ou de motets, implique une exécution dans un tempo relativement lent"**. Luthistes! **Sus à la bataille de Marignan et au chant des oiseaux...** Mais prenez garde cette fois, car si vous jouez moins vite on écoutera davantage votre sonorité... Ces quelques exemples montrent que ce livre devrait donner à tous les amateurs de luth, et en particulier aux luthistes, les bases d'un renouvellement de l'esthétique et de la technique de l'instrument, en particulier, au niveau du soin à apporter à la qualité du son, qu'il faut bien le dire, est le cadet des soucis de la plupart des luthistes actuels.



- **Ramillete de Flores Nuevas**, édité par Javier Hinojosa et Frederick Cook édition Violaes, Zurich 1981. 1 volume broché de 34 pages. Prix moyen: 85 F.

**Ramillete de Flores Nuevas**, ce qui signifie **"Petit Bouquet de fleurs nouvelles"** est un rare manuscrit de tablatures pour vihuela, daté de 1593, et conservé à la Bibliothèque Nationale de Madrid. L'intérêt majeur de ce recueil est de nous livrer des pièces de vihuelistes inédits au XVIème siècle mais réputés comme ce Lopez dont parle Fray Juan Bermudo dans sa **Déclaration des Instrumentos Musicales**, 1555 ou encore des musiciens qui nous étaient encore complètement inconnus comme **Fabricio, Francisco Paez, Mendoza**. A côté de ce répertoire encore vierge à nos oreilles, on trouve les célèbres **diferencias de vacas** du non moins célèbre **Luys de Narvaez**. En résumé donc, un contenu musical du plus haut intérêt. La présentation du volume est soignée et agréable comme le sont souvent les éditions helvétiques. Les éditeurs ont choisi de donner une version "recopiée" de la tablature, ce en quoi leur choix est parfaitement légitime car le fac-simile du manuscrit, reproduit à la fin, montre combien il serait mal-commode à utiliser pour la lecture courante. De plus, un relieur malhabile en a sectionné un côté ce qui a contraint les éditeurs à réécrire certaines parties du texte qui s'était trouvé amputé. Le présence du fac-simile permet néanmoins un contrôle précis de l'étendue des reconstitutions qui sont de toutes façons limitées. Ce volume est disponible contre remboursement au prix de 85 F. + 15 F. de frais d'envoi, soit 100 F. sur simple demande écrite au CAEL, 6 Chemin du Tennis 92340 Bourg-la-Reine.

- **Restauration des instruments de musique** par **Florence Abondance**, édité par l'office du livre, Fribourg 1981. 1 volume relié de 129 pages, nombreuses photos, prix moyen 150 F.

Ce livre comblera ceux qui ont quelque goût pour la partie "lutherie" des instruments anciens. Loin de se limiter strictement à la restauration, qui met en œuvre des connaissances très spécialisées, ce livre aborde toutes sortes de connaissances: le débit des bois, les techniques diversés des luthiers et facteurs d'instruments, en découpant sérieusement l'ensemble des idées reçues concernant les instruments anciens qui ont valu, et malheureusement valent encore, à de précieux exemplaires d'être mutilés de façon irréversible par des "restaurateurs" bien intentionnés mais mal informés. Jusqu'à ce jour, il n'existait en ce domaine que des textes en langue étrangère, comme **Restauration, Conservation, de Friedemann Hellwig in Making Musical Instruments**, Faber 1979), avec ce beau livre de **Florence Abondance**, Conservatrice au Musée Instrumental du C.N.S.M., espérons que l'information circulera mieux, pour le bien des instruments anciens survivants.



## INFORMATION

**CLASSE DE LUTH ET MUSIQUE ANCIENNE**  
au Conservatoire National  
de Rueil-Malmaison.  
par XAVIER CAUEHEPE

## XVII<sup>e</sup> FESTIVAL ESTIVAL DE PARIS

### STAGE DE CONSTRUCTION D'INSTRUMENTS

MARLY-LE-ROI, I.N.E.P.,  
Rue Willy BLUMENTHAL

du 3 au 13 Août 1982

#### Construction d'une théorbe

(d'après un instrument de Joachim TIELKE,  
Musée de Nüremberg)

double cheviller à l'italienne

longueur vibrante: petit jeu c. 69 cm

grand jeu c. 100 cm

Direction: Joël DUGOT

Le prix est de 2.700 F. (instrument compris)

Le nombre de participants est limité à 8

#### Construction d'une viole gambe

Construction d'une base de viole Renaissance italienne dont  
l'original est conservé au Musée de Bruxelles.

Direction du stage: Luthfi BECKER

Le prix est de 5.000 F (instrument compris)

Le nombre de participants est limité à 6

festival estival de paris

5, place des ternes

75017 Paris - tél. 227.12.68

tél. 766.23.47

En Octobre 1979 s'est ouvert au Conservatoire National de Rueil-Malmaison, une classe de Luth et Musique Ancienne grâce à son Directeur novateur et dynamique qu'est Jacques Taddei. Cette classe est assurée par Xavier Cauhepe. (Concertiste et professeur l'été dans des stages nationaux et internationaux. Pour l'année 1981-82 la classe de luth compte une dizaine d'élèves les âges s'échelonnant de 9 ans à 32 ans. Tous les élèves possèdent leur instrument, soit parce qu'ils

l'ont acheté, soit loué par le Conservatoire aux élèves pour la première année seulement.

Le choix de la pratique musicale au travers du luth relève de motivations diverses, la décision des élèves a été prise: à la suite d'une animation scolaire sur le luth, d'un concert ou d'un enregistrement, ou alors tout à fait spontanément. Les problèmes de l'accord de l'instrument arrivent à se résoudre rapidement, puisqu'après 6 mois un élève de 9 ans l'accorde parfaitement bien.

Les élèves travaillent à partir de la tablature et sont soumis à des transcriptions pour les pièces qu'ils jouent. Le chant intervient pour faire jaillir la polyphonie, qui ne peut sortir et être indépendante que si elle a été intériorisée, comprise et vécue. Le niveau des élèves va pour le moment de débutant à Élémentaire II et avec le luth renaissance (le luth baroque suivra par la suite pour ceux qui le souhaiteront).

Les élèves ont la possibilité de s'intégrer à la classe de musique d'ensemble pour le déchiffrage et pour la richesse que constitue l'expérience collective pour apprendre à écouter les autres. Chaque élève dispose de 35 à 40 minutes de cours individuel par semaine pour le 1<sup>er</sup> cycle.

L'expérience pédagogique est passionnante, quand on sait qu'il y a eu dans le passé des virtuoses du luth très précoces (Esejas Reusner (1636-1679) fut enfant prodige et se produisit dès l'âge de 10 ans devant Marie-Louise, Reine de Pologne).

Le jeune enfant débute beaucoup plus lentement, il n'a pas la rationalité de l'adulte, mais possède en revanche un toucher instinctif qui peut en dire long sur ses possibilités (abstraction faite des autres aptitudes).

Il faut attendre encore quelques années pour entendre de très jeunes élèves jouer les fantaisies de John Dowland. Et aussi pour que le luth n'éveille plus une curiosité d'ignorants mais soit à part entière l'instrument qui par son jeu très subtil, délicat, raffiné et intériorisé amène un souffle nouveau à partir des valeurs qu'il incarne.

#### D'OÙ VIENT LE VENT?

Lors d'un récent concert organisé par la société des Amis du Musée Instrumental au Théâtre en Rond à Paris, on a pu voir et entendre Sigiswald Kuijken jouer un violon du Musée entièrement monté en boyau, avec cette particularité que les cordes graves n'étaient pas en "filée sur boyau" mais plutôt "catlin" ou tortillées comme dit Mersennes. Le résultat était très satisfaisant...

Le prochain numéro de **MUSIQUE ANCIENNE** présentera un dossier sur les cordes utilisées autrefois sur les instruments anciens (clavecin, luth, violon etc).

**lacoste en provence**  
**11/20 Août 1982**

**deller**

Avec

**academy  
of early music**

**MARK DELLER  
HONOR SHEPPARD  
PAUL ELLIOTT  
MAURICE BEVAN  
ROBERT SPENCER**

et comme  
instruments

**Clavecin: YVON REPERANT**

**Luth: CHARLES RAGUIN**

**Violo: JAN SPENCER**

**DELLER ACADEMY**  
61 Oxenturn Road  
Wye, Ashford  
Kent. (Angleterre)

#### Service de reproduction de microfilms

Vous pouvez obtenir sur commande des photocopies de manuscrits et d'imprimés musicaux des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles pour toutes sortes d'instruments, musique vocale comprise.

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 50 F; cela recouvre :

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

Les œuvres photocopiées seront facturées à raison de 3 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 50 F à l'ordre du Cael.

Parmi les nouvelles acquisitions disponibles dès maintenant :

##### Musique vocale

L'opéra de Fux «Orfeo», manuscrit complet,

Six cantates de Francesco Conti avec flûte ou hautbois et continuo (trois de ces cantates ont aussi des parties de luth).

**Pour le luth baroque** : Deux manuscrits de Kalmaar (21068 et 21072), Deux manuscrits de la bibliothèque de Gottweig.

**Pour le luth Renaissance**, les imprimés de Francesco da Milano : 1546 (avec Borrono), 1561, 1563, 1547, 1548, 1562.

Antonio Rotta, 1546, Marcantonio del Pifaro, 1546.

**Pour le violon ou la flûte**, une collection d'airs et de danses populaires des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, parmi lesquelles on peut citer : The Dancing Master, London 1721

Original Scotch Tunes, London 1701

The Compleat Dancing Master (livres 1 et 2), John Playford, London 1652  
Collection of Country Dances, Tompson, 4 volumes sans date (XVII<sup>e</sup>).

## Liste des plans de luth disponibles au CAEL

### Plans relevés par le luthier Stephen Murphy

#### o Georg Gerle, Innsbruck (vers 1550)

Kunsthistorisches Museum de Vienne, réf. : A35.

- 6 chœurs : 1 x 1,5 x 2.
- Longueur de corde vibrante : 59,8 cm.
- 11 côtes, en ivoire.

#### o In Padova Vvandelio Venere de Leonardo Tieffenbrucker 1582

Kunsthistorisches Museum de Vienne, réf. : C36.

- 5 chœurs : 5 x 2, ?
- Longueur de corde vibrante : 66,5 cm.
- 13 côtes, en if (bois de cœur/aubier).

#### o Magno Dieffoprucher a Venetia 1609

Museo Bardini de Florence, réf. : 144.

- 8 chœurs : 8 x 2.
- Longueur de la corde vibrante : 67,2 cm.
- 37 côtes en if (bois de cœur/aubier).

#### o Giovane Hieber in Venetia. (vers 1550).

Musée instrumental du conservatoire royal de musique de Bruxelles, réf. : 1561.

- 7 chœurs : 1 x 1,6 x 2.
- Longueur de corde vibrante : 59,1 cm.
- 13 côtes en sycamore ondé.

#### o In Padova Vvandelio Venere 1592.

Academia Filarmonica de Bologne.

- 7 chœurs : 7 x 2.
- Longueur de corde vibrante : 58,3 cm.
- 25 côtes en if (bois de cœur).

#### o Pietro Railich alla gioia Venetia 1644.

Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, réf. : MI 45.

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

#### o Joachim Tielke, Hamburg 1696.

Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, réf. : MI 394.

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

#### o Martin Hoffman/Leipzig 169.

Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, réf. : MI 245.

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

#### o Weigert Linz 17...

Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, réf. : MIR 898.

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

#### o Joh Christian Hoffman Leipzig 1716

Musée instrumental du conservatoire royal de musique de Bruxelles, réf. : 1559.

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

#### o Matteo Sellas Venetia 1630 (Archiliuto).

Museo Civico de Bologne, réf. : 5.

- 14 chœurs : petit jeu, 1 x 1,5 x 2.
- grand jeu, 8 x 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.

#### o Roma Marckus buedemberg 1603.

Museo Bardini de Florence, réf. : 155/490.

- Disposition du barrage.

#### o Matheus Buechenberg Roma 1608.

Museo Bardini de Florence, réf. : 142/470.

- Disposition du barrage.

#### o Magno Graill in Roma 1627.

Museo Bardini de Florence, réf. : 143/471.

- Disposition du barrage.

#### o 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 : 110 F. - Vvandelin Venere de Leonardo Tieffenbrucker 1582.

#### PLAN N. 2 - Magno Dieffoprucher a Venetia 1609.

Prix : 60 F.

#### PLAN N. 3 - Giovane Hieber In Venetia.

Prix : 60 F.

#### PLAN N. 4 - Pietro Railich.

Prix : 110 F. - Joachim Tielke

#### PLAN N. 5 - Martin Hoffman

Prix : 110 F. - Weigert.

#### PLAN N. 6 - Joh. Christian Hoffman.

Prix : 60 F.

#### PLAN N. 7 - In Padova Vvandelio Venere 1592.

Prix : 110 F. - Matteo Sellas.

#### PLAN N. 8 - table de Marckus Buedemberg.

Prix : 110 F. - table de Matheus Buechenberg.

#### PLAN N. 9 - table de Magno Graill.

Prix : 110 F. - table de Giovanni Tesler.

**Nouveautés**

#### Plan établi par Joël Dugot

Luth de : Jacob Hes in Venetia 1586.

Musée des arts décoratifs, Paris.

7 chœurs, 7 x 2 55,5 cm (?)

Ce plan est accompagné d'un commentaire;

il porte le N. 10

Prix : 120 F.

#### Plan établi par Joël Dugot et Robert Foch

Virginal polygonal italien de B. Floriani, 1572.

Clavier saillant, 50 notes, octave courte.

Caisse et table en cyprès.

Musée des arts décoratifs, Paris.

Prix : 180 F.

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

11 juin à 21 H  
Eglise de Bourg la Reine

# LA MANTOVANA CONCERT MUSIQUE ITALIENNE DU XVII<sup>e</sup> SIECLE

avec Catherine Greuillet (chant)  
Hubert Humeau (chant)  
Pascale Bocquet (luths)  
Mauricio Buraglia (theorbe, luth)  
Joël Dugot (luth)

au programme  
Oeuvres vocales et instrumentales de C. Monteverdi.  
G Frescobaldi, V. Galilei, G. Pacoloni, A. Bonelli,  
G. Zanetti.

#### A nos lecteurs

Depuis sa création en juin 1977, notre abonnement est resté au prix de 60 F pour la France, 80 F pour les pays étrangers.

L'augmentation générale des coûts de fabrication, qui n'est un mystère pour personne, nous oblige maintenant à augmenter notre abonnement qui passera désormais à 80 F pour la France et 100 F pour l'étranger.

BULLETIN D'ABONNEMENTS France : 80 F  
1 an (4 numéros) : Etranger : 100 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.



*Reyerman und Lundgren*

D-8000 MÜNCHEN 19  
WOTANSTRASSE 40  
TELEFON 089/171931

TREE EDITION

METHOD DE LUTH-RENAISSANCE

METHOD FOR THE RENAISSANCE-LUTE

BY STEFAN LUNDGREN

LA METHODE N'UTILISE QUE DE LA MUSIQUE DE LA RENAISSANCE ET ENSEIGNE A JOUER LA TECHNIQUE HISTORIQUE. 127 EXERCISES ET PIECES DE MUSIQUE CONDUISENT L'ELEVE DU PREMIER PINCEMENT SUR LA CORDE JUSQU'A L'INTERPRETATION DES COMPOSITIONS DE JOHN DOWLAND, FRANCESCO DA MILANO ET A AUTRES MAITRES. TABULATURE FRANCAISE AVEC INTRODUCTION A LA TABULATURE ITALIENNE, AVEC ILLUSTRATIONS. TEXTE ANGLAIS ET ALLEMAND.

BASED ON HISTORICAL LUTE TECHNIQUE. USING RENAISSANCE-MUSIC ONLY. 127 EXERCISES AND COMPOSITIONS LEAD THE STUDENT STEP BY STEP FROM THE FIRST STROKES ON OPEN STRINGS TO THE PERFORMANCE OF THE MUSIC OF JOHN DOWLAND, FRANCESCO DA MILANO AND OTHER COMPOSERS. IN FRENCH-TABLATURE WITH AN INTRODUCTION TO ITALIAN TABLATURE. WITH ILLUSTRATIONS. TEXT IN ENGLISH AND GERMAN.

48.-DM + PORT ET EMBALLAGE  
+ POSTAGE+HANDLING

ADRESSER LES COMMANDES A :  
SEND YOUR ORDER TO :

REYERMAN UND LUNDGREN  
TREE-EDITION

ASK FOR OUR CATALOGUE !

WOTANSTR. 40  
D-8000 MÜNCHEN 19  
WEST-GERMANY



