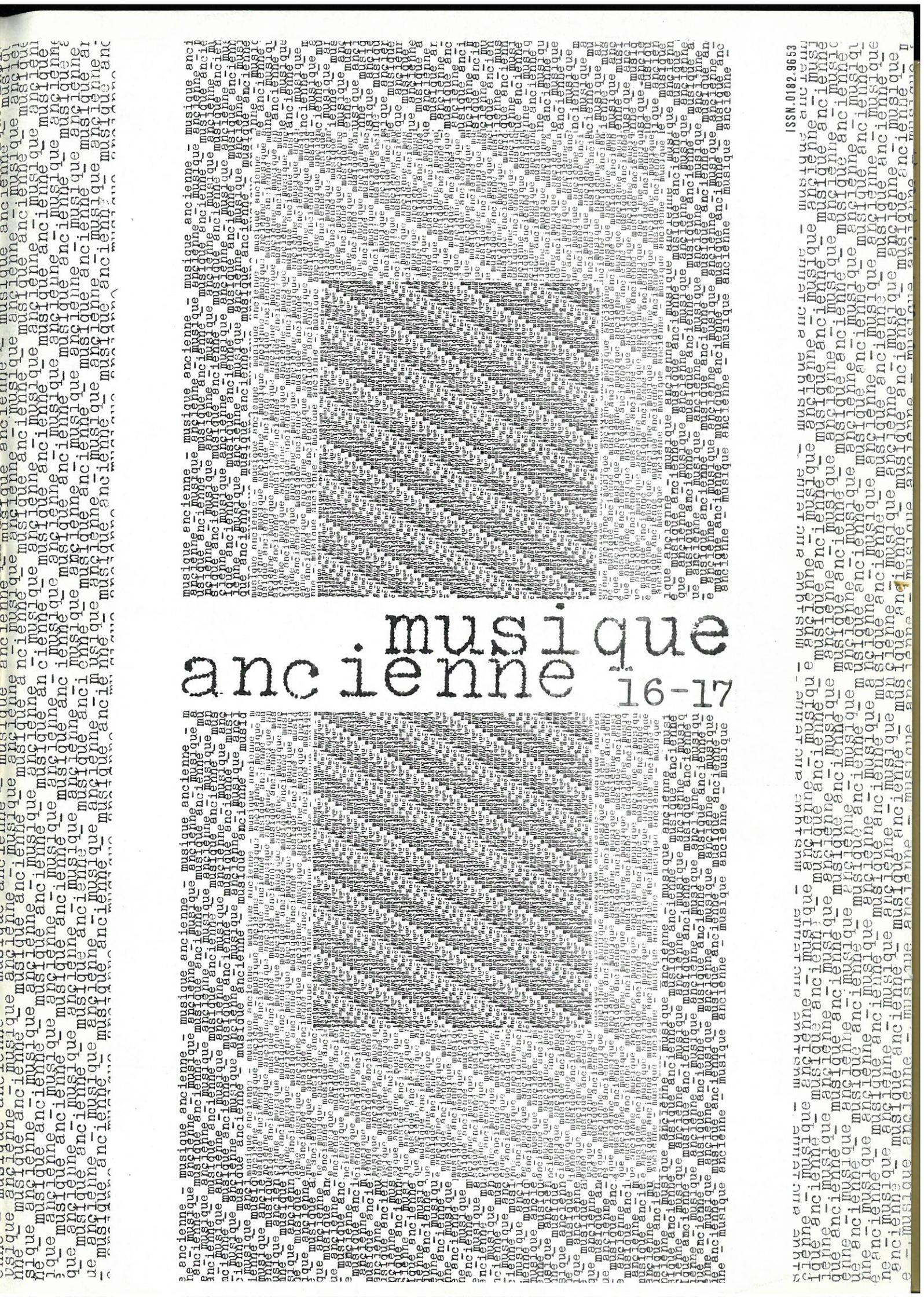
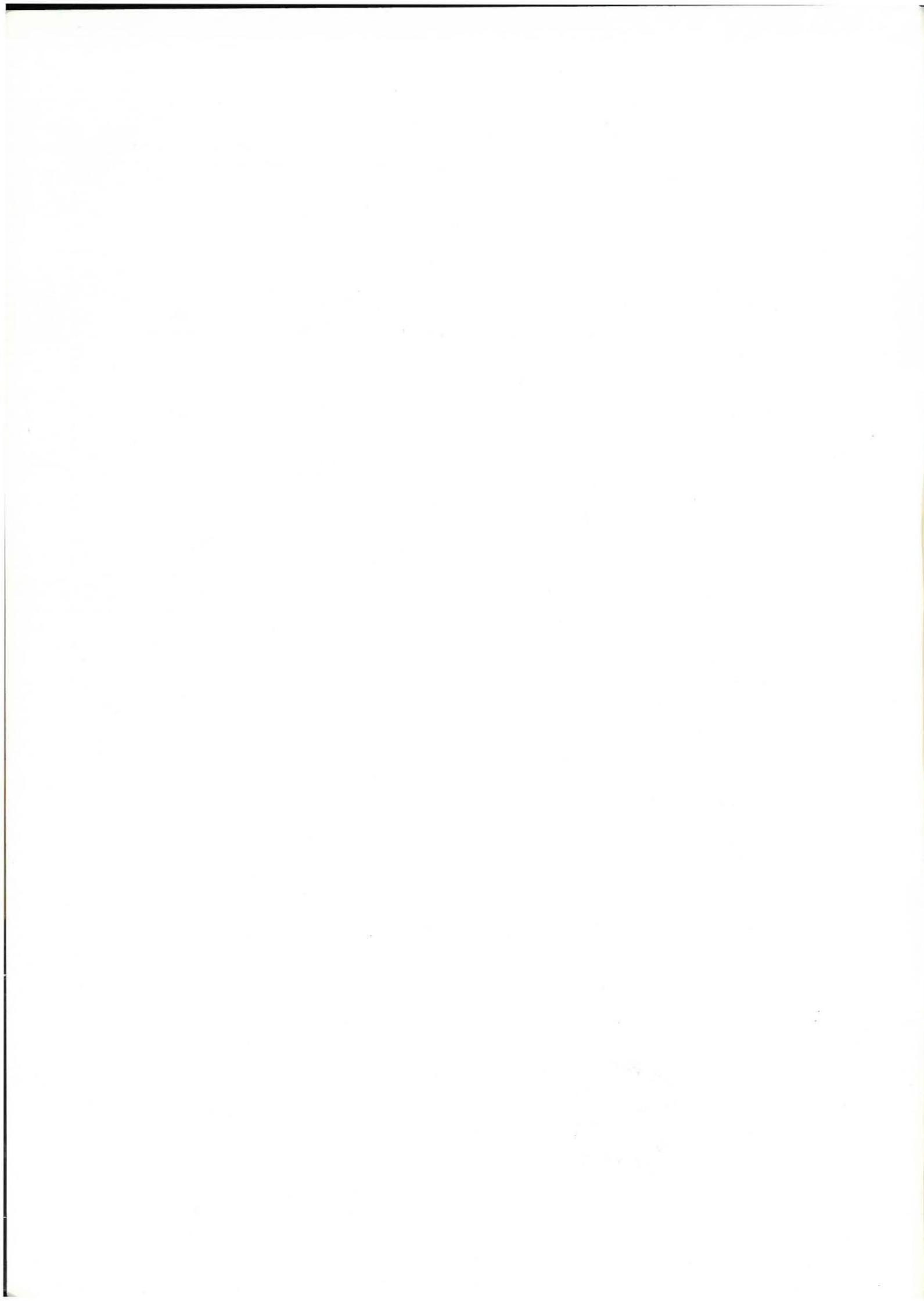


# ancienne . musique 16-17





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 double 60 F.**

**ABONNEMENT :** 1 an (4 numéros),  
France : 120 F.  
Autres pays d'Europe : 150 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

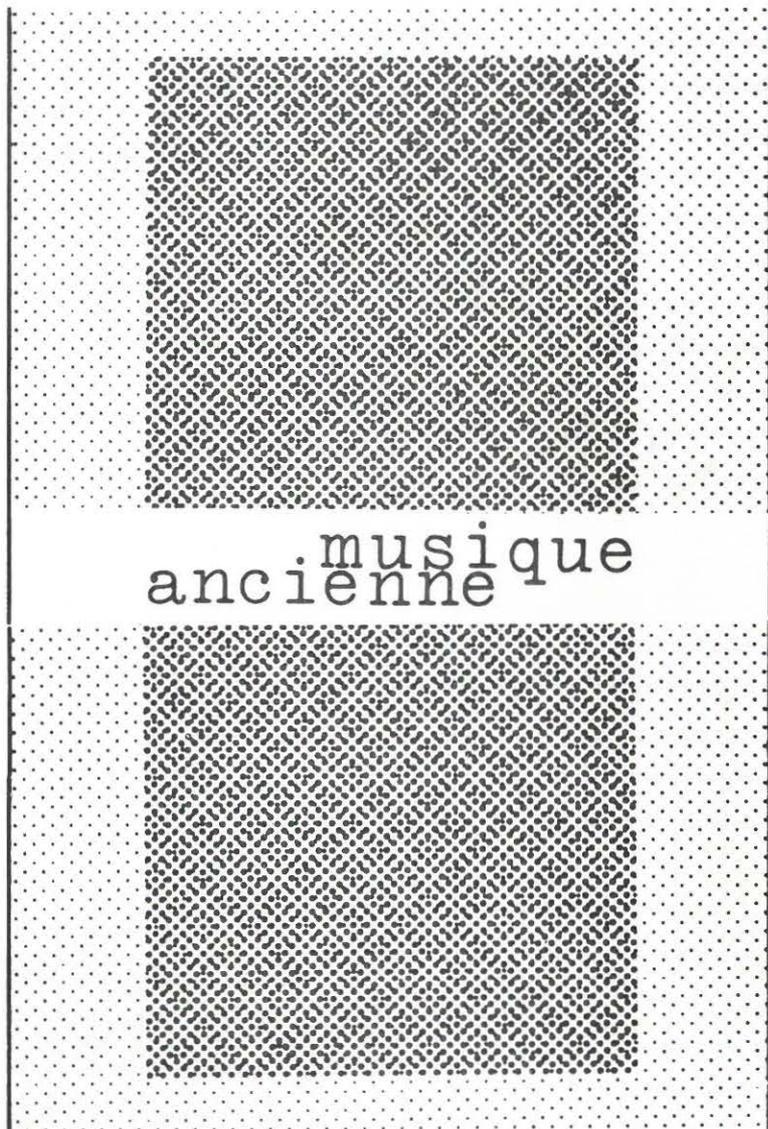
**Composition :**  
ARTES Tél. : 543.18.08

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

**PUBLICITÉ :** Pour toute insertion publicitaire, s'adresser au CAEL (Service publicitaire) 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 Guichemerre



**MUSIQUE ANCIENNE N° 16/17 SEPTEMBRE 1983**  
**numéro double**

**SOMMAIRE**

- 4 Les articulations sur la flûte.**  
*Freddy Goetz*
- 9 Jacques et Mathijs Hofmans, luthiers anversois du 17<sup>e</sup> siècle.**  
*Mia Awouters.*
- 16 Contribution à l'étude des luths du Musée Instrumental de Paris.**
- 17 Une équipe de recherche du C.N.R.S. auprès du Musée Instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.** *Josiane Bran-Ricci.*
- 19 La collection de luths du Musée Instrumental de Paris: caractère, formation, développement.** *Florence Gétreau.*
- 22 Description des luths de la collection du Musée du C.N.S.M. II.** *Joël Dugot.*
- 75 Appendice : Historisch-Theoretisch Und Practische Untersuchung Des Instruments Der Lauten.** *Ernst Gottlieb Baron.*

**77 Livres**

**79 Petites annonces.**

# LES ARTICULATIONS SUR LA FLUTE

Freddy Goetz

Les traités de flûte à bec des différentes époques nous renseignent sur la technique de l'articulation. Tous accordent une importance particulière au travail de la langue, car elle s'avère très importante pour acquérir un beau son sur l'instrument. Grâce à l'émission muette de syllabes (du ou de, tu, tou ou te) la langue assure le début d'impulsion du son. La force d'attaque du son est déterminée par le degré de dureté des consonnes.

Il est utile que le joueur de flûte à bec possède bien les différentes manières d'articuler. Cela est particulièrement nécessaire si l'on sait que la flûte à bec, de part sa facture, convient peu à un jeu de dynamique différente. Il faut donc comprendre que l'articulation permet l'expression musicale de chaque son variable selon le type d'articulation employé.

Ganassi traite de l'articulation dans sa méthode de flûte. Il nous indique trois formes fondamentales :

- 1) te che (ke), te che, te che (articulation dure staccato ou martellato).
- 2) te re, te re, te re (intermédiaire entre le doux et le dur non legato).
- 3) le re, le re, le re (convient à un jeu lié un doux non legato, presque legato).

Cette troisième forme, nous dit Ganassi, perd son sens lorsqu'on l'utilise avec rapidité. Il mentionne aussi une « lingua » qui n'est formée d'aucune syllabe et qu'il utilise pour désigner le jeu lié.

Enfin il nous renseigne sur la façon d'étudier ces différents coups de langue. Il distingue ainsi chez chacune des trois formes fondamentales des syllabes principale et secondaire qu'il nomme respectivement « dritta » et « reversa ». La « dritta » désigne une syllabe forte, la « reversa » une syllabe faible. Les deux premières formes te che et te re se composent donc chacune d'une « dritta » et d'une « reversa », alors que dans la troisième forme le re les deux syllabes sont des « reversa ». La « dritta » est associée à un coup de langue et s'appelle pour cela « lingua di testa ». La respiration, comme l'explique Ganassi, s'applique sous le palais près des dents. La « reversa », au contraire, est désignée par « lingua de gorza » car la consonne de cette « reversa » se forme au niveau du larynx. Par opposition à l'articulation à la française qui, comme nous l'apprend Hotteterre, accentue la seconde syllabe (tu ru), l'accent repose ici visiblement sur la première syllabe. Pour les exercices, Ganassi considère d'abord chaque consonne tttt ou dddd..., puis chaque syllabe sur des voyelles différentes comme ta te ti to tou, cha (ka) che chi cho chou..., enfin il combine ces syllabes avec la consonne de la « reversa » : tar, ter, tir, tor, tour, dar, der, dir, dor, dour, char, cher, chir, chor, chour, lar, ler, lir, lor, lour... Cette technique d'articulation permet de penser qu'on a voulu imiter les chanteurs et les rhétoriciens. L'articulation instrumentale dérive en effet de l'articulation vocale et de l'articulation du langage.

Agricola propose pour l'articulation des longues, maximes et brèves les syllabes de de de, pour les semibrèves, minimes et semi imes les syllabes diri, diri. Pour orner certains passages il cite une troisième forme la « flutterzunge » tellelellele. Il parle également de ligatures permettant de lier une ou plusieurs notes. Lorsqu'il se sert de la forme « diri », il accentue le di. Et il ajoute « Wiltu das dein Pfeiffen besteh, lern wol das diri diride » (si tu veux maîtriser ton jeu, apprends bien le diri diride).

Tout laisse à penser qu'à cette époque la manière d'accentuer était primordiale.

Hotteterre dans son essai « Principes de la flûte (1707) (p. 21) parle de la nécessité des articulations : « il nous reste encore à parler des coups de langue qui sont absolument nécessaires pour la perfection du jeu. Pour rendre le jeu plus agréable, et pour éviter trop d'uniformité dans les coups de langue, on les varie en plusieurs manières ».

Comme principales articulations il propose les syllabes tu et ru. La syllabe tu est la plus utilisée, en particulier pour les rondes, les blanches, les noires et la plupart des croches. Il articule les notes ascendantes ou descendantes d'une gamme diatonique avec tu ru. On peut rapprocher cette articulation avec le te re de Ganassi ou le diri d'Agricola. Le tu ru de Hotteterre correspond au goût français ainsi qu'à l'accentuation de la



Par ailleurs il conseille de ne pas toujours jouer les croches également ; quand le nombre de croches est pair, on fait la première longue, la seconde brève etc ... et inversement quand il est impair.

Mais comme règle principale, il dit qu'il faut toujours se référer à ce qui paraît le plus agréable à l'oreille. Le goût joue un rôle primordial chez lui.

Hotteterre traite les groupes de deux ou plusieurs notes d'un seul coup de langue : il les appelle des coulés et les montre par des liaisons :



Dans son essai sur la manière de jouer la flûte traversière 1752, Quantz consacre un chapitre entier à l'articulation (chapitre VI). Il écrit : « C'est la langue qui fait que sur la flûte les tons peuvent être vivement exprimés. Elle est indispensablement nécessaire pour l'expression musicale ; et fait ce que les coups d'archet font sur le violon ». Il distingue trois sortes de coups de langue :

- 1) ti ou di  $\leq \leq$  le simple coup de langue.
- 2) tiri.
- 3) did'il  $\leq \leq$  le double coup de langue.

Le di désigne au contraire une articulation non legato employée « quand le chant est lent, et même quand il est gai, pourvu qu'il soit agréable et soutenu ». « Dans l'Adagio on employe toujours le di ; excepté aux notes pointées, pour lesquelles il faut le ti ».

« Lorsqu'il y a des croches dans l'Allegro, il faut se servir de ti. Mais si d'autres notes les suivent, lesquelles montent ou descendent par degré, alors on se sert de di, qu'elles soient composées de croches, de noires, ou de blanches ». « Dans les passages vites la simple langue n'est pas de bon effet, parce que les notes deviennent toutes

égales, lesquelles doivent pourtant selon le bon goût être un peu inégales ». Pour les passages de moindre vitesse, pour les notes pointées il conseille de se servir du tiri ; pour les passages très rapides du double coup de langue did'il.

Quantz définit la legato comme une forme, où toutes les notes ne doivent pas être attaquées par la langue. « Mais lorsqu'il y a un coulé au-dessus de deux ou de plusieurs notes, il faut les faire toutes du même coup. On n'entonne par le coup de langue que la première note où le coulé commence ».

¶ Modo & pratica del diminuire.

Cap. 13.

¶ Di sopra hauemo mostrato la natura de ogni sorte de diminuire hora seguirero parte per parte a tale cognitione con ogni facilità a me possibile si del salto ouer moto della seconda & terza e quarta e quinta & di ogni altro moto così mediati come non mediati. E prima procedero con il moto della seconda laquale ti fara comoda ad ogni altro moto non mediato: con uarie uie de spezamenti in tempo perfetto & plation iprefattcōe q. O: simelmēte ne se gni imperfetti con la prolation ipreferra come qui. C. & aduertisse che lordine de q̄sto signo  $\curvearrowright$  richiede la batuda sopra la breue & in q̄sti la sembreue  $\circ$  dato che il piu deli cātori & sonatori nō cōsiderano altro che lo acomodarfi dela batuda

Exemple de diminutions extrait de la « Fontegara » de Ganassi.

Quantz ne parle pas des multiples coups de langue différents pouvant s'intercaler entre le dur « ti » et le doux « di ». C'est pour cela qu'il approfondit l'étude des trois formes principales.

L'articulation « tiri » dont l'accent se trouve sur la dernière syllabe comme chez Hotteterre et les autres maîtres français est indispensable pour les notes pointées, car « il les exprime avec beaucoup plus de force et de vivacité, qu'on ne saurait faire en se servant de la langue de toutes autres façons ».

Il n'utilise le double coup de langue que pour « les notes qui demandent la plus grande vitesse ». Dans l'articulation « did'll » l'accent repose sur la première syllabe. Il faut veiller à « ne pas mouvoir la langue plus vite que les doigts. Il faut plutôt s'appliquer à s'arrêter toujours un peu sur la

note avec le di, et se dépêcher sur la seconde avec le d'll. Car en retirant vite la langue, on donne plus de force au d'll ». L'instrumentiste devait bien connaître les différents coups de langue et les utiliser avec goût et bon sens, de telle sorte qu'il s'avérait inutile d'écrire les articulations dans les partitions.

L'articulation non legato, issue essentiellement de la musique vocale a ainsi donné naissance, à la suite de différentes modifications, à une multitude d'articulations diverses, que l'instrumentiste devait maîtriser et utiliser avec autant de goût et de science que les ornements.

Il convient néanmoins de remarquer la différence d'accentuation de l'articulation diri (duru, turu etc...). Ganassi et Agricola mettent l'accent sur la première syl-

labe di, ce qui correspond à un mode rythmique trochaïque (-U). Hotteterre et Quantz marquent leur prédilection pour le goût français en accentuant la seconde syllabe ri qui correspond au mode rythmique iambique (U-). Dans la restitution d'œuvres de musique ancienne, il est donc nécessaire d'adapter les problèmes d'articulations suivant l'époque et le style. La musique des XVe et XVIe siècles pose ainsi de sérieux problèmes, car les méthodes de cette époque qui enseignent les différentes manières d'articuler n'indiquent pas de règles et d'exemples fixes. Alors qu'au contraire, comme nous l'avons vu précédemment, les maîtres des XVIIe et XVIIIe siècles proposent des règles et des exemples musicaux bien précis.

Premier Exemple.

Mesure à Deux-temps



Tu ru tu.

Deuxième Exemple.

Autre Mesure à Deux-temps.



Tu tu ru tu ru tu ru tu ru tu tu tu tu.

On doit remarquer que le Tu, Ru, se reglent par le nombre des Croches. Quand le nombre est impair on prononce Tu Ru, tout de suite comme l'on voit au premier Exemple. Quand il est pair on prononce Tu, sur les deux premières Croches, ensuite Ru alternativement, comme l'on voit dans le deuxième Exemple.

On fera bien d'observer que l'on ne doit pas toujours passer les Croches également & qu'on doit dans certaines Mesures, en faire une longue & une breve; ce qui se regle aussi par le nombre. Quand il est pair on fait la première longue, la seconde breve, & ainsi des autres. Quand il est impair on fait tout le contraire; cela s'appelle pointer. Les Mesures dans lesquelles cela se pratique le plus ordinairement, sont celle à Deux-temps, celle du triple simple, & celle de six pour quatre.

On doit prononcer Ru, sur la Note qui suit la Croche quand elle monte ou descend par degrez conjoints.

Exem-

Exemple.

Triple simple.



Tu tu ru tu tu ru tu tu ru tu.

Autre Exemple.

Six pour quatre.



Tu ru tu tu ru tu ru tu tu.

Il y a aussi certains Mouvements où l'on ne se sert que du Tu, pour les Croches.

Exemple.



Tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu.

Autre Exemple.



Tu tu.

Autre

*Autre Exemple.*

Tu tu

tu tu tu tu

On prononce *Tu* sur toutes ces Croches, & l'on ne se sert du *Ru*, que sur les doubles Croches; C'est que les Croches supposent des Noires, & les Doubles Croches des Croches simples, dans ces sortes de mouvemens, aussi-bien que dans les Mesures de  $\frac{4}{8}$  &  $\frac{3}{8}$ . Il faut aussi dans ces Mesures passer les Croches également, & pointer les Doubles Croches.

On se sert du *Ru* sur les doubles Croches; suivant les Regles que j'ay données pour les Croches simples; On s'en sert même plus frequemment: car soit que ces Doubles Croches soient sur la même ligne, soit qu'elles fauent, on ne laisse pas de le faire.

*Exemples.*

Tu tu tu tu tu tu tu

Tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu

Tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu

Quoique ces Regles soient générales, elles admettent cependant quelques exceptions, dans certains passages, comme on le peut voir icy.

*Exemples.*

Tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu

Tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu

Tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu

Traité de la flûte traversière de Hotterre (extrait : fac simile Minkoff).



Gravure ornant la page de garde de la « Fontegara » (fac simile Scholtz).

# JACQUES ET MATHIJS HOFMANS, LUTHIERS ANVERSOIS DU 17<sup>e</sup> SIECLE

Mia Awouters \*

Suite aux « Notes organologiques » de Joël Dugot, publiées dans le n° 14 de *Musique Ancienne* (Juin 1982), il m'a semblé intéressant de mieux situer les facteurs des deux instruments signés Hofmans, et d'y ajouter un troisième instrument.

L'existence d'instruments du type luth, provenant d'Anvers au début du 17<sup>e</sup> siècle et de violons de même provenance, datant de la seconde moitié de ce même siècle, m'a incitée à effectuer des recherches dans les archives de la ville d'Anvers (1). J'ai ainsi pu établir que le métier de luthier s'est exercé dans plusieurs branches d'une famille nommée Hofmans, durant plus d'un siècle (voir arbre généalogique limité aux membres luthiers).

Il est certain qu'un nommé Jacques Hofmans - appelé dans les documents **Jacques hoffmans d'oude** (l'ainé) - était luthier pendant le dernier quart du 16<sup>e</sup> siècle et le tout début du 17<sup>e</sup> (2). Il eut au moins deux fils qui exercèrent le même métier : **Mathijs hofman den ouden** (l'ainé) et son très jeune frère **Jacques hoffman den jonghen** (le jeune) (3).

Ce dernier apparaît comme un personnage très original ; il se comporte de façon tellement peu orthodoxe qu'on le met dans une maison d'aliénés en 1619, mais il réagit peu après en déclarant devant les magistrats qu'il n'est pas fou du tout et qu'il faut lui rendre le plein pouvoir sur ses biens. Pourtant, son père Jacques qui semble lui porter une affection particulière, loge chez lui depuis 1602 et lui donne 9 luths et du matériel de lutherie pour le dédommager de ce logement et de son entretien. En 1610 Jacques le jeune fait l'acquisition d'une maison au nom évocateur de « De ghecroonde Luyte » (Le Luth couronné) qu'il acquitte par paiements annuels. L'emplacement de cette maison de commerce dans la Catelijnevest (Boulevard Ste-Catherine) près de la Bourse semblerait indiquer une certaine prospérité. Néanmoins, Jacques est en difficultés financières perpétuelles et en 1621 il est obligé de revendre sa maison pour payer ses créanciers.

Le seul instrument de ce luthier parvenu jusqu'à nous, porte une étiquette manuscrite d'une écriture fort régulière (4). Cette étiquette paraît digne de confiance quoiqu'elle n'ait certainement pas été écrite par le luthier lui-même : tous les documents officiels signés de son nom portent une croix styli-

sée avec parfois la mention « ceci est la marque de Jacques hofmans qui déclare ne pas savoir écrire ». Mais il semble évident que Jacques Hofmans le jeune est l'auteur de ce luth du début du 17<sup>e</sup> siècle, converti plus tard en un instrument à 11 choeurs. Cet instrument exceptionnel quant à sa survie, l'est aussi au point de vue de sa facture : le choix du bois, la finition de la brague en ivoire sculptée d'une fleur et le découpage de la rose témoignent d'une maîtrise du métier.

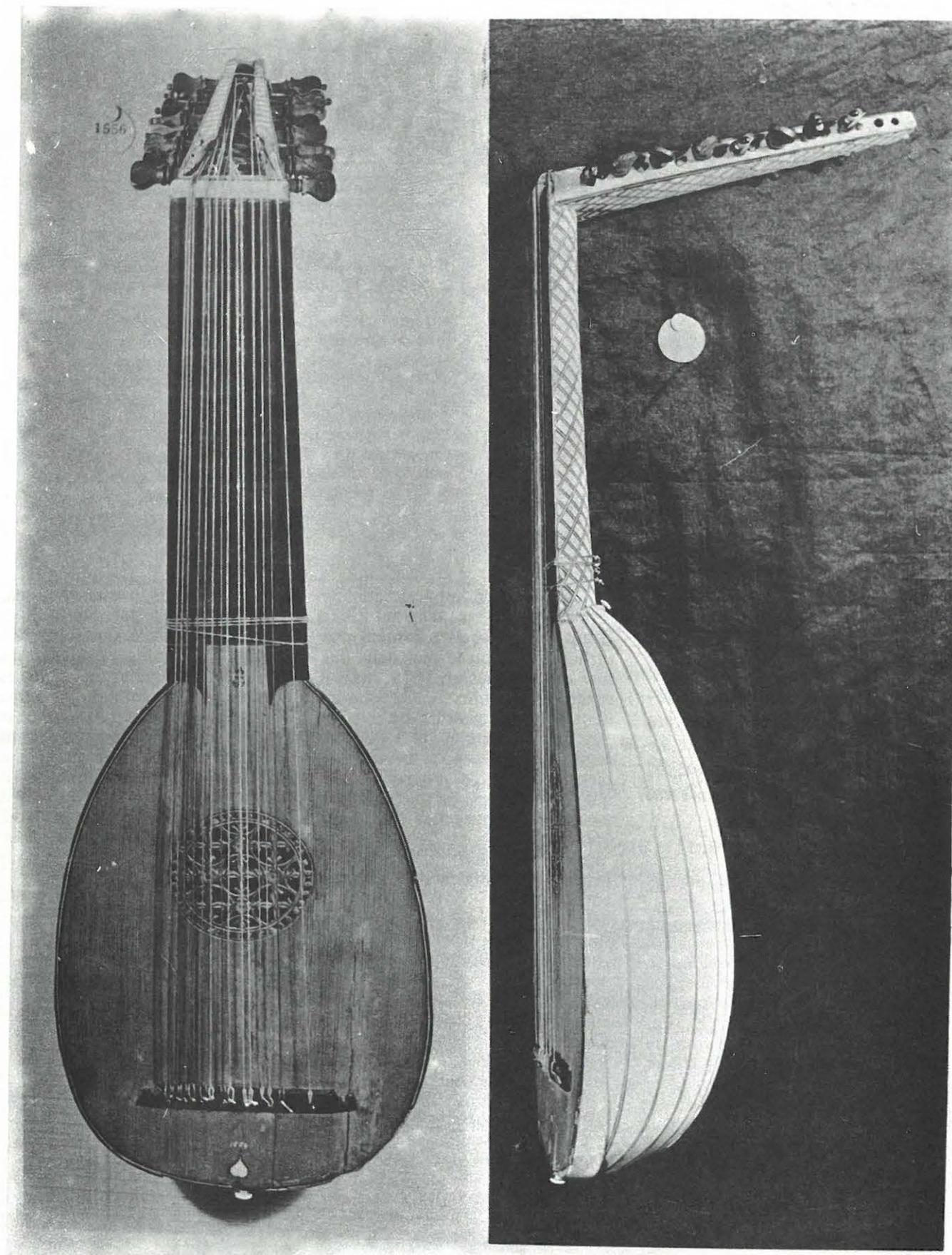
(1) Cfr M. AWOUTERS. « Snaarinstrumentenbouw te Antwerpen : De familie Hofmans in de 17de eeuw », dans *Actes du XLVI<sup>e</sup> Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique* (Hasselt, 19-22 août 1982), à paraître en 1983.

(2) Jusque maintenant je n'ai pas fait de recherches systématiques dans les archives du 16<sup>e</sup> siècle concernant les antécédents de cette famille. Il semble probable qu'elle soit d'origine allemande.

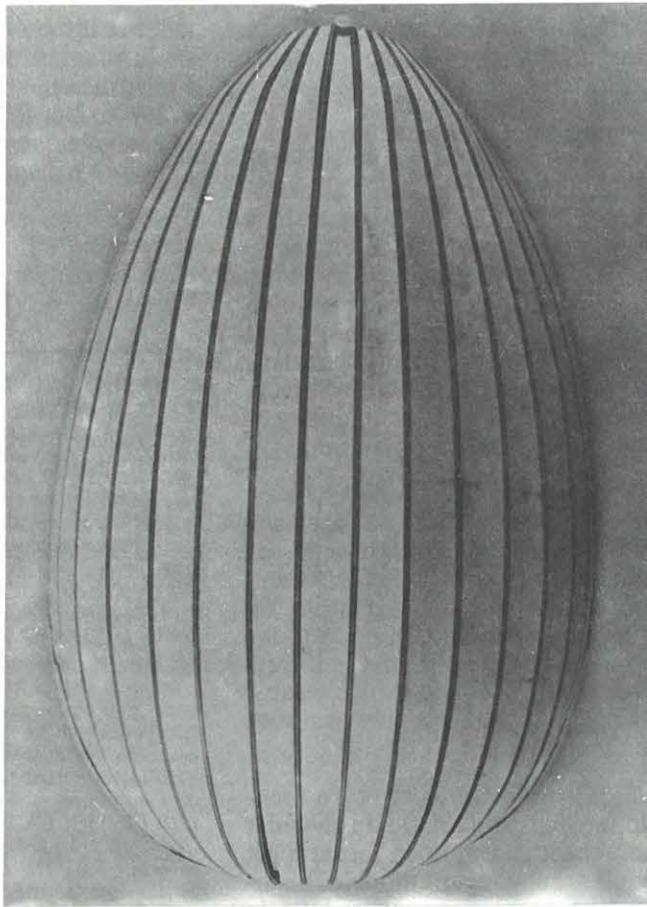
(3) Dans les documents, l'orthographe du nom varie entre hofman, hofmans, hoffmans et hoffman.

(4) Cfr l'article précité de J. Dugot et la description de ce luth par D. A. SMITH dans l'article « The Lutes in the Bavarian National Museum in Munich » dans *Journal of the Lute Society of America*, XI, 1978, pp. 36-44.

\*du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles.



(1) - Luth soprano, Mathijs Hofmans « le plus aîné », Anvers 1605. Musée Instrumental de Bruxelles, M 1556. (Copyright ACL, Bruxelles).

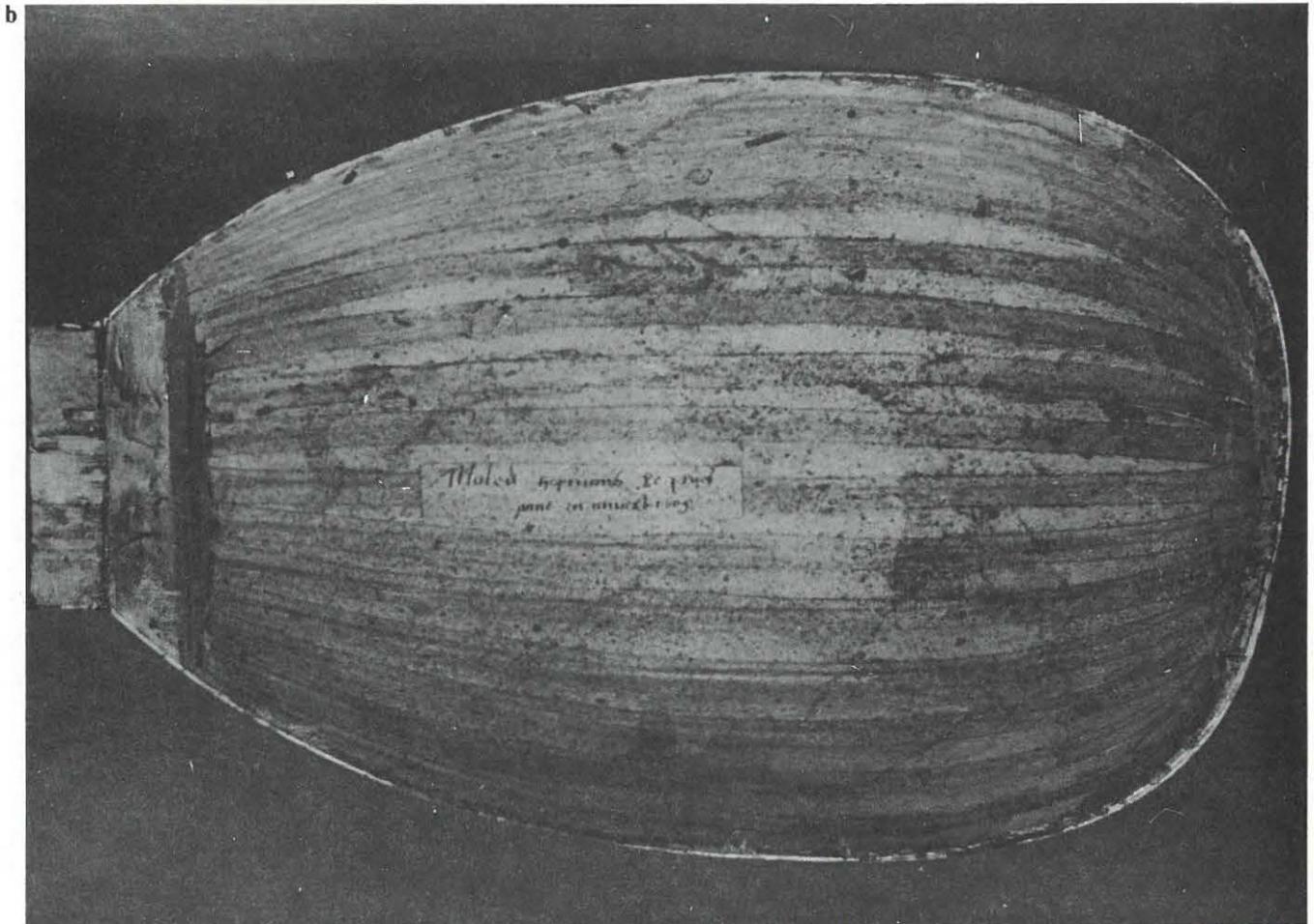


On ne peut en dire autant de certains aspects du travail de son frère Mathijs den ouden (5). Dans l'ensemble, le luth conservé actuellement au Musée Instrumental de Paris est d'une facture plus ordinaire : la caisse est d'un travail fort grossier et la table est assez épaisse. Ces aspects sont en contraste d'une part avec le choix du bois d'if, essence peu commune dont Hofmans ne tire pas le meilleur parti, et d'autre part avec le motif élégant de la rose, dont le travail de découpage est néanmoins un peu gauche (6).

Ce rare exemple de la facture flamande faisait partie de la collection privée de feu Madame de

(5) Cfr les photos et la remarque de J. Dugot dans le même article. L'inscription exacte de l'étiquette est : mathijs hofman / den ouden 1619. Le cordage actuel du premier cheviller est de  $1/1 + 6/2$ , au lieu des  $1/1 + 7/2$  mentionnés dans l'article. (6) Quand on compare le travail de découpage de cette rose avec celui du luth de la collection de Bruxelles, décrit ci-après, on découvre dans ce dernier une main plus sûre et un travail beaucoup plus régulier.

(2) a + b - Caisse : revers et vue de l'intérieur, avec l'étiquette manuscrite, les bandes de renforcement en parchemin et le bloc supérieur. (Copyright ACL).



Chambure. Il semble être le même instrument que celui représenté dans **Old English Instruments of Music** du Chanoine Galpin et appartenant à sa collection (7), cité également dans **The Illustrated Catalogue of the Music Loan Exhibition at Fishmongers' Hall, 1904** (ed. London, 1909) comme suit : **Theorbo Lute, Flemish. By Mathys Hoffmans. Antwerp. 1619. Rev. F. W. Galpin.**

Après la mort de Francis W. Galpin, l'instrument n'est pas repris dans la collection Galpin à la Reid School of Music à Edinburgh : il n'est pas non plus cité dans le catalogue de Bessaraboff des collections du Musée de Boston, ou la grande partie de la collection Galpin a été transférée après la mort de son propriétaire. La publication par Brian Galpin de la liste des instruments en possession de son grand-père avant 1895 ne mentionne pas non plus ce luth (8). Suite à ma demande, Monsieur Brian Galpin a trouvé dans les notices détachées du Chanoine un papier avec l'en-tête « Extra European Instruments »,

sur lequel cet instrument est cité ainsi que le nom de son facteur.

Puisqu'après la mort de Francis W. Galpin ce luth n'est ni allé à Boston, ni resté dans la collection Galpin en Grande-Bretagne, il faut supposer qu'il a été vendu ou échangé du vivant de F. W. Galpin. Monsieur Brian Galpin m'a communiqué qu'en 1933 le Chanoine Galpin avait déménagé de son grand presbytère vers une petite maison du Surrey, moment où il s'est probablement défait de quelques instruments.

Pour autant qu'on puisse en juger d'après la photo publiée dans **Old English Instruments of Music**, l'instrument actuellement au Musée du Conservatoire de Paris est celui de Galpin (9) : les noms du facteur et les dates correspondent, le motif de la rose semble identique et les proportions sont les mêmes.

Comme Joël Dugot l'a mentionné dans son article, le chevalet actuel est récent et sa forme n'est copiée sur aucun modèle historique ; on a en outre changé le cordage du premier cheviller, le

sillet et les chevilles. Sur la photo de la planche X de **Old English Instruments** on peut compter 2/1 + 6/2 et 5/2 cordes. De plus, le chevalet semble typique pour l'époque baroque.

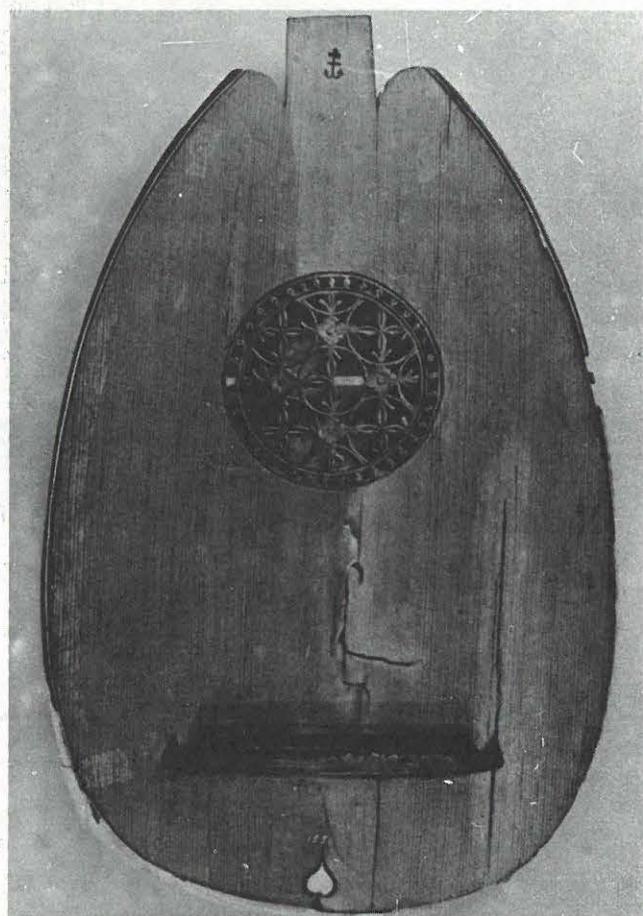
Le troisième luth connu de cette famille de luthiers se trouve dans les collections du Musée Instrumental de Bruxelles. (10). Il

(7) Fr. W. GALPIN, *Old English Instruments of Music. Their History and Character*, London, 1932, 3<sup>e</sup> édition, plate X (il était déjà dans la première édition de 1910). Je n'ai pas su vérifier si la représentation de ce luth a été omise dans la 4<sup>e</sup> édition de 1965, comme celle d'autres instruments dont on avait perdu la trace.

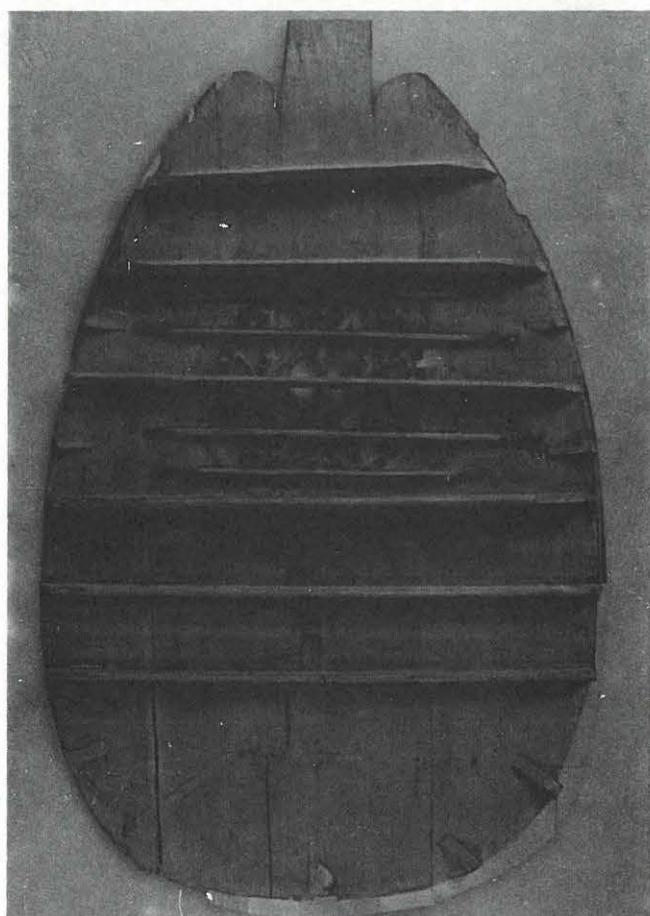
(8) Br. GALPIN, « Canon Galpin's Check Lists », dans *The Galpin Society Journal*, XXV 1972, pp. 4-21.

(9) Lors du dépouillement de la correspondance de feu Madame de Chambure, cette hypothèse pourrait éventuellement être confirmée. Souhaitons que cette correspondance puisse permettre de tirer au clair la provenance du luth de la collection de Chambure.

(10) Cfr V. Ch. MAHILLON, *Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental...*, vol. III, Gand, 1900 (R/1978), n° d'inventaire 1556. Caisse : L = 30,7 cm, l = 20,5 cm. Manche : L = 26 cm. Cordes : L = 49,2 cm. Rose :  $\phi = 7,8$  cm.



b

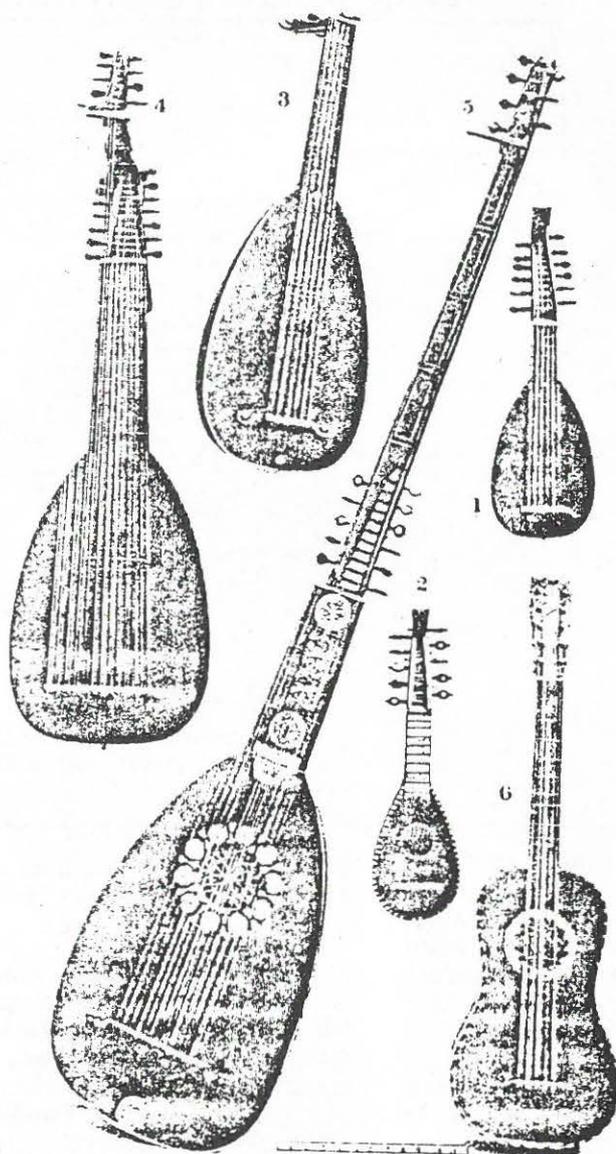


(3) a + b - Table : vues de l'extérieur et de l'intérieur, avec le barrage. (Copyright ACL).

s'agit d'un luth de petites dimensions, dont la caisse de résonance et la table semblent originales, mais qui a reçu un nouveau manche trop long pour ce type d'instrument (luth soprano).

A part la signature rédigée sur l'étiquette en un français curieux « Mateu hofmans le plues anne en anuers 1605 » (Mathieu Hofmans le plus aîné à Anvers 1605), l'instrument porte une marque au fer au-dessus de la table, représentant une ancre et une fleur de pique en bas de la table (11). Cette table est bien travaillée, avec une rose finement découpée, qui a le même motif de base que celle de l'autre instrument de Mathijs Hofmans. Les épaisseurs varient entre 1,1 mm autour de la rose, 1,3 mm en-dessous du chevalet et 1,4 mm vers la jonction avec le manche. Le barrage suit le dessin général de l'époque : une barre traverse le milieu de la rose et les écarts vers la barre d'en haut et d'en bas sont plus importants que les autres à cause de la grandeur de la rose. Cette double distance égale l'écart entre le bas de la table et la première barre transversale. Les 3 barres supérieures semblent originales et se terminent en une arrête, tandis que les 3 autres ont une finition plus arrondie. Quoiqu'elles se trouvent à une distance régulière l'une de l'autre, il y a des traces de colle et des repères pour d'autres emplacements. Il reste une trace de colle d'une barre pour les aiguës, qui s'arrête au niveau du chevalet. Quatre barres transversales moins importantes soutiennent la rose. La coquille est formée de 15 côtes en ivoire, séparées chacune par un triple filet formé de deux bandes d'ébène encadrant une en ivoire. Ouvert, l'instrument porte des traces d'anciens clous dans le bloc supérieur, ce qui confirme que le manche actuel n'est pas d'origine. Ce manche augmente la longueur de corde vibrante jusqu'à 49,2 cm pour une longueur de table de 30,7 cm.

Le cheviller avait à l'origine une disposition de cordes différente de celle des 9 cordes doubles actuelles. Des traces d'un cavalier et l'ajoute probable du premier et du dernier trou suggèrent une disposition  $1/1 + 8/2$ . Il est peu probable que le cheviller soit de la même époque que la caisse, mais il



1. MANDORE OR LUTINA, SEVENTEENTH CENTURY  
2. PANDURINA BY G. A. BERGONZOLI, 1755. 3. LUTE BY SIXTUS RAUWOLF, 1593  
4. THEORBE BY MAXIMS HOFMAN, 1612. 5. ARCHLUTE OR CHITTARONE,  
ITALIAN, SEVENTEENTH CENTURY. 6. GUITAR BY CHAMPION, C. 1700

(6) - Planche extraite de : Francis W. Galpin, *Old English Instruments of Music* 1932.

semble plus ancien que le manche : le bois à l'intérieur est très vermoulu et d'une autre structure que celui, intact, du manche ; tous les deux ont pourtant un placage d'ivoire et d'ébène quadrillé élaboré très vraisemblablement par la même main. La touche est en ébène, le sillet en ivoire et le chevalet en bois blanc teinté de noir. L'instrument est conservé dans un étui en bois peint, doublé de tissu à l'intérieur, prévu pour les dimensions actuelles de l'instrument.

Il me semble qu'il ne faut pas

attribuer les deux luths de 1605 et 1619 à un et même facteur du nom de Mathijs Hofmans. S'il est vrai que ces deux instruments s'inscrivent dans une même tradition - la parenté évidente des deux roses -, il y a pourtant une grande différence dans le travail d'exécution. En plus, la marque au fer ne se trouve que sur le luth de 1605.

(11) Cfr Fr. HELLWIG, « *Makers' Marks on Plucked Instruments of the 16th and 17th Centuries* », dans *The Galpin Society Journal*, XXIV, 1971, pp. 22-32.

Arbre généalogique de la famille HOFMANS (limité aux membres luthiers)

LUTHS

*Mateu Hofmans le plûes  
anne en aniers 1605*

MATHIJS "le plus aîné"  
sans traces de descendants  
au 17<sup>ème</sup> siècle.

*Mathijs hofman  
den ouden 1619*

JACQUES d'oude  
(? - après 1618)

LUTHS

*Jacques Hoffman  
den longhen*

MATHIJS den ouden  
(? - après 1619)

JACQUES den jonghen  
(ca 1580-après 1634)

X 1590

X 1608

Janneken Dirickx

Isabella de la hoes

MATHIAS  
(1594 - après 1665)

Pieter (fils naturel-° 1602)  
Jacques (° 1611)

X ?

Petronella Somers

MATHIAS  
(1622 - avant 1679)

X

1651 Sara Gompaearts  
? Maria Boon  
1659 Susanna Meesens

Mattheüs (1660 -avant 1667)  
Mathias (1667 -avant 1679)

VIOLONS

*Matthijs Hofmans  
tot Antwerpen  
ca 1645 - 1675*

Dans l'état actuel de nos connaissances, il faut envisager l'hypothèse qu'un frère éventuel de Jacques Hofmans den ouden, luthier lui aussi et s'appelant Mathijs également, ait signé le luth de 1605 « le plûes anne », pour se différencier de son neveu Mathijs, lui-même dans le métier depuis une bonne vingtaine d'années ; le fils de ce dernier, Mathias, né en 1594, faisait peut-être ses premiers pas dans le même art en 1605, puisqu'un document de 1652 le qualifie également de « luyt-maker ». Ceci n'implique pas qu'il était déjà occupé dans le métier en 1605, mais c'est vraisemblable car les enfants commençaient leur apprentissage dans les ateliers paternels à un âge très précoce comme le confirme l'anecdote suivante. En 1613 Jacques den jonghen fait une demande aux magistrats pour pouvoir déplacer la porte de son magasin « afin de permettre à lui et à son fils aîné de faire leur travail de facture sans se gêner mutuellement ». Or son fils aîné -fils naturel, nommé Pieter d'après son parrain le ménétrier Peeter Borlon -n'avait alors que 10 ans. Des recherches ultérieures dans les archives du 16<sup>e</sup> siècle apporteront très vraisemblablement la confir-

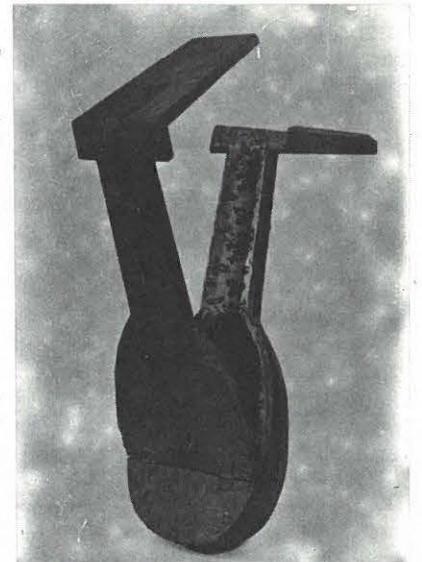
mation de l'existence d'un oncle Mathijs, frère de Jacques Hofmans l'aîné (voir note annexe).

Né en 1622, le dernier facteur de la lignée Mathijs Hofmans se fait appeler « violons-maeker » (facteur de violons) dans une requête de 1660. Il est d'ailleurs le seul membre de cette famille qui ait gardé une renommée jusqu'à nos jours. Des dizaines de violons, d'altos et de pochettes lui sont attribués et il est considéré comme le meilleur luthier flamand, d'inspiration italienne mais qui a gardé une technique de construction archaïque.

Il meurt avant 1679, ainsi que ses deux fils au même prénom. Cette branche de la famille s'éteint à cette époque ; il convient donc de réexaminer l'attribution de certains violons qui portent une étiquette Mathijs Hofmans et qui, d'après leur facture, datent incontestablement du début du 18<sup>e</sup> siècle (12).

Mais ceci nous mènerait trop loin.

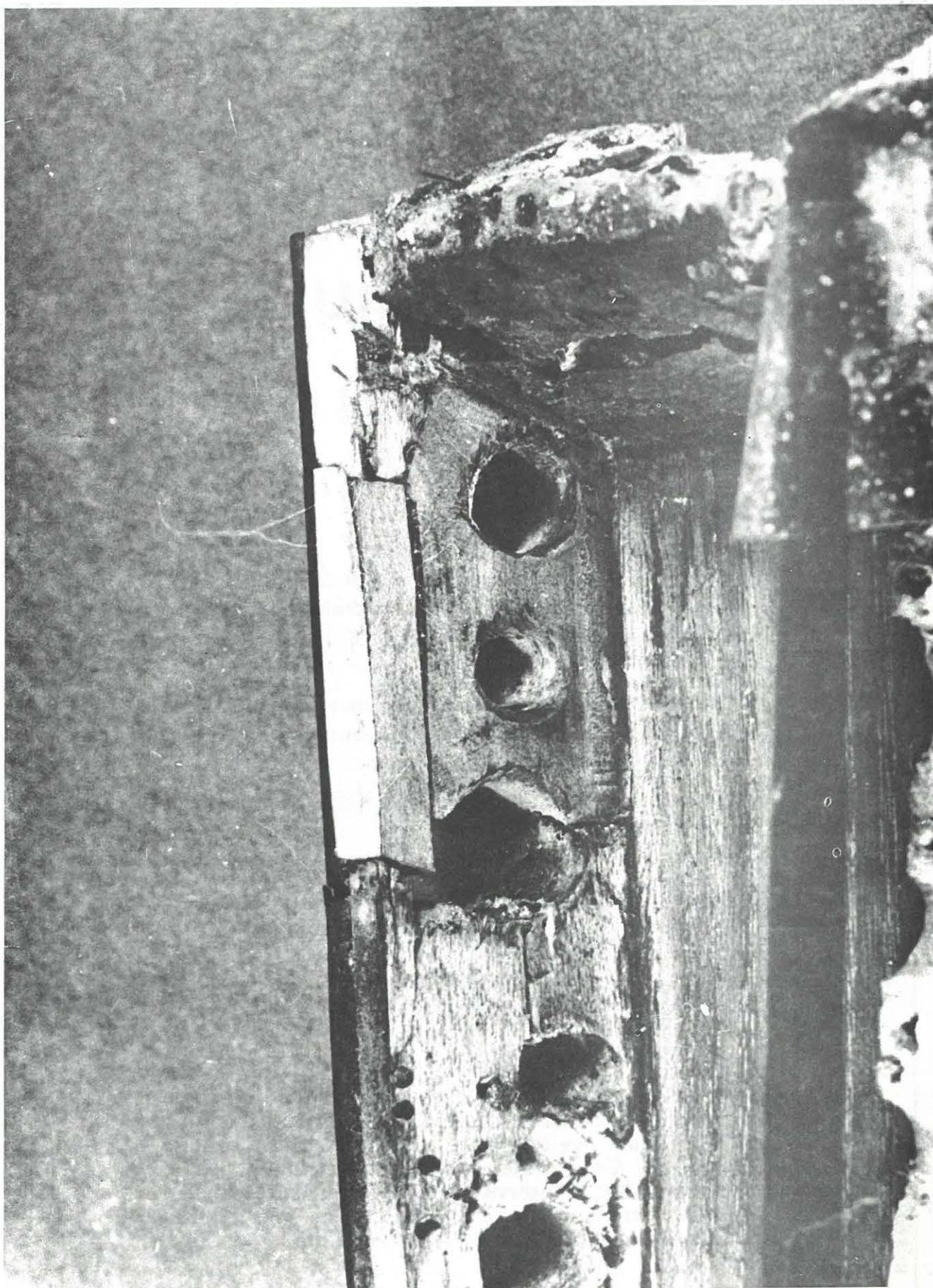
(12) Deux actes de baptême de petites filles, respectivement en 1709 et 1716, mentionnent comme parents Mattheus Hoffmans et Maria Smidts. Je ne connais pas les antécédants de ce Mattheus, ni sa profession.



(4) - Etui en bois peint, doublé de tissu à l'intérieur. (Copyright ACL).

**note annexe**

C'est une querelle de famille de 1603 qui vient de nous confirmer l'existence de Mathijs « le plus aîné », frère de Jacques l'aîné. Dans une requête aux magistrats de la ville d'Anvers, « Mathijs de luyt-maeker » se plaint d'avoir été injurié et maltraité par ses neveux Jacques, Mathijs et Michiel.



(5) - Détail du cheviller, avec la trace d'un ancien cavalier. (Copyright ACL).

---

# **CONTRIBUTION A L'ETUDE DES LUTHS DU MUSEE INSTRUMENTAL DE PARIS**

---

■ **Une équipe de recherche du C.N.R.S. auprès du Musée Instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.**

*Josiane Bran-Ricci.*

■ **La collection de luths du Musée Instrumental de Paris : caractère, formation, développement.**

*Florence Gétreau.*

■ **Description des Luths de la collection du Musée du C.N.S.M. II.**

*Joël Dugot.*

■ **Appendice : Extrait du chapitre VII de : Historisch-Theoretisch Und Practische Untersuchung Des Instruments Der Lauten.**

*Ernst Gottlieb Baron, Nüremberg 1727.*

**La présente étude, effectuée grâce au soutien du Musée Instrumental de Paris, est le résultat d'un travail d'équipe dû à plusieurs des membres de l'E.R.A. 588 : Josiane BRAN-RICCI, Conservateur du Musée Instrumental, Florence GETREAU, Conservateur-adjoint du Musée Instrumental, Pierre ABONDANCE, technicien de conservation au Musée Instrumental, Joël DUGOT Luthier et Chercheur.**

# UNE EQUIPE DE RECHERCHE DU C.N.R.S. AUPRES DU MUSEE INSTRUMENTAL DU CONSERVATOIRE NATIONAL SUPERIEUR DE MUSIQUE DE PARIS

Josiane Bran-Ricci

L'Equipe de Recherche associée 588, du Centre National de la Recherche Scientifique, dirigée par M. Jacques Thuillier, professeur au Collège de France, se consacre aux instruments de musique, envisagés du point de vue de leur structure physique, de leur image sonore et de leur représentation dans les monuments figurés. Au premier plan des instruments en cours d'étude se trouvent ceux qui appartiennent au Musée Instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, l'une des collections les plus riches du monde, auprès de laquelle l'Equipe est située physiquement. Etant donné ses dimensions, sa diversité, le fonds du Musée Instrumental joue le rôle de collection de référence.

Les circonstances dans lesquelles cette formation de recherche a été fondée sont liées à la personnalité éminente et aux connaissances spécialisées de la musicologue Geneviève Thibault, comtesse de Chambure. Au moment où elle prit la direction du Musée en 1961, elle possédait, outre une collection d'instruments et de livres anciens, une documentation personnelle d'iconographie musicale sous forme de photographies, ainsi qu'une importante bibliothèque de travail organologique. En effet, non contente d'étudier les

partitions anciennes d'un point de vue musicologique, elle en dirigeait la restitution par des concerts et des enregistrements. A son arrivée au Musée dont elle avait désormais la responsabilité, soucieuse de placer les connaissances organologiques sur un plan beaucoup plus large et plus scientifique, elle sollicita et obtint du C.N.R.S. la création d'une unité de recherche, la R.C.P. 147 (1<sup>er</sup> janvier 1967).

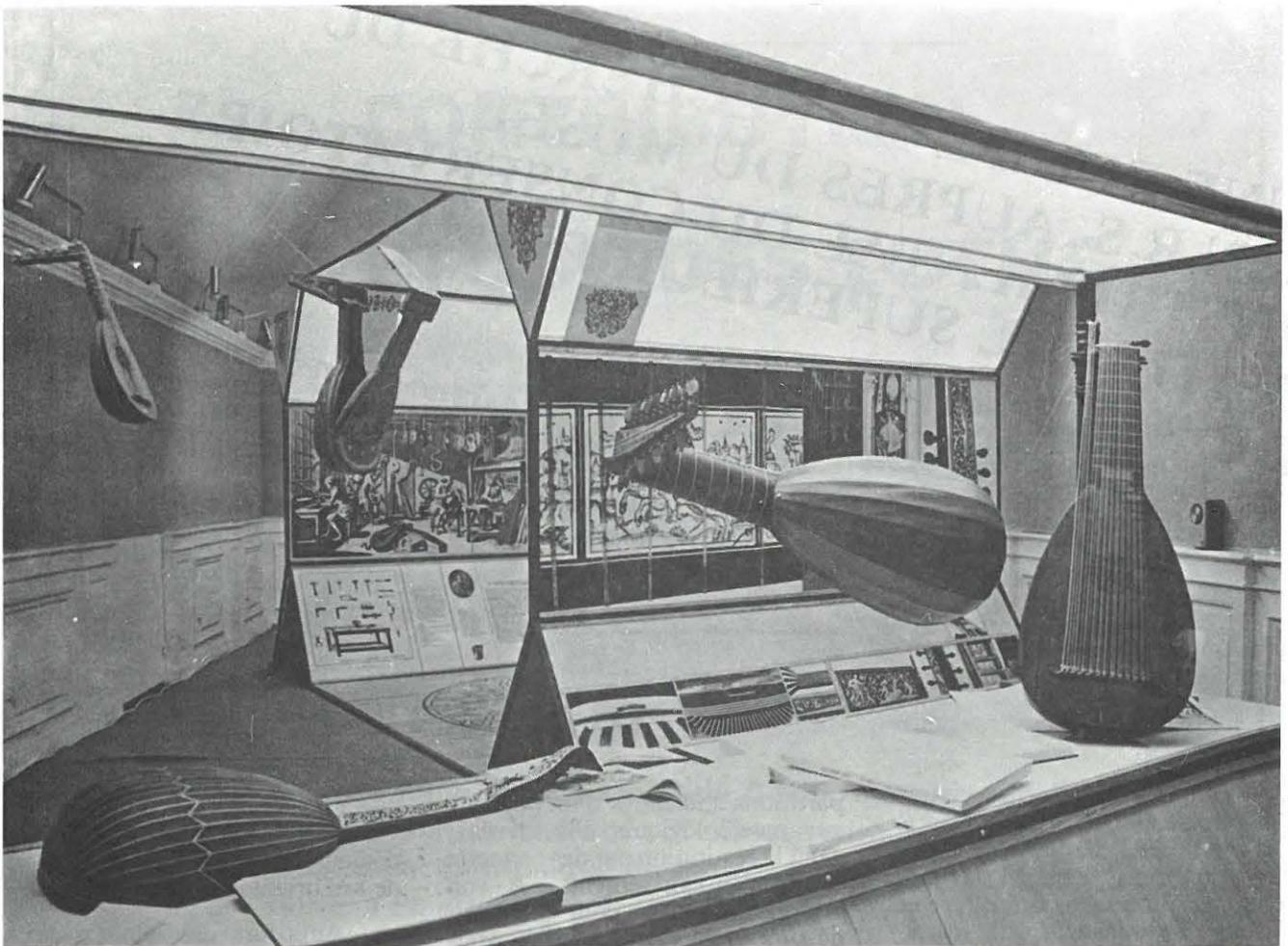
Les directions de recherche étaient l'étude interne et externe des instruments de musique ; sa collection personnelle de documents iconographiques devenait le noyau du futur Centre. L'équipe comprenait, sous sa direction, plusieurs hautes personnalités scientifiques et musicales, appelées à faciliter des travaux dans leurs laboratoires respectifs ; des collaborateurs permanents, dont un historien d'art.

A l'expiration de la R.C.P. 143, Madame de Chambure obtint du C.N.R.S. la constitution d'une Equipe de Recherche associée (E.R.A. 588, février 1975) qui est, aujourd'hui, en pleine activité. Son titre : « Organologie et iconographie musicale ». M.J. Thuillier en était le co-directeur avec sa fondatrice qui avait pris sa retraite de Conservateur du Musée Instrumental en octobre 1973 ; depuis la

disparition de G. Thibault de Chambure en août 1975, il en demeure le seul directeur et maître de ses orientations.

Au cours des années, cette Equipe s'est composée de membres permanents, de membres attachés, chercheurs au C.N.R.S., et de membres associés en nombre variable, appelés pour leurs compétences dans des domaines particuliers, en fonction du type de travaux entrepris. Le Centre d'Iconographie musicale qui en dépend demeure un élément stable ; son fonds, classé et dépouillé de manière systématique, conformément à des normes internationales, s'est augmenté jusqu'à devenir l'un des plus importants d'Europe dans cette spécialité.

Accessible aux chercheurs justifiant d'un travail précis à effectuer, le Centre est un lieu d'ouverture sur l'extérieur, d'échanges de renseignements. Le fonds iconographique fait l'objet d'études permanentes de la part des membres de l'E.R.A. ; effectuées de plusieurs points de vue, dans un esprit interdisciplinaire, elles permettent selon les cas de préciser la connaissance d'un type d'instrument ou d'une famille instrumentale ou de traiter d'un vaste thème.



Une des vitrines de l'exposition « Le Luth » présentée en Juillet 1980 à l'Hôtel de Sully, Paris. On reconnaît deux des luths prêtés par le Musée Instrumental du C.N.S.M. : un onze choeurs de J. Seelos (Linz, XVIII<sup>e</sup> siècle) et un treize choeurs de Sebastian Schelle, (Nüremberg, 1727). La mandore Sellas (Venise 1652) et le luth miniature de Magno Dieffopruchar (Venise 1600) étaient prêtés par le Musée de Cluny. (Cliché Yves Le Clerc).

Les contacts avec organismes extérieurs - maisons d'édition, organisateurs d'expositions temporaires - sont très profitables en ce sens qu'un travail bien circonscrit donne à l'E.R.A. dans son ensemble l'occasion de diversifier ses connaissances et ses études et au Centre d'Iconographie en particulier celle d'enrichir son fonds d'une manière raisonnée. A titre d'exemple, un groupe de travail, dont faisait partie Joël Dugot, issu de l'E.R.A. 588, a participé activement à l'élaboration d'une exposition itinérante consacrée au luth et composée de textes, de photographies d'instruments réels et de représentations iconographiques ; cette réalisation avait été faite à l'instigation de la Direction Régionale de la Musique au Ministère de la Culture, du Festival Estival de Paris et de l'Atelier d'A. (Ville de Caen).

Bien d'autres formes d'acti-

tivité sollicitent l'E.R.A., à commencer par la participation au programme du futur Musée de la Musique au Parc National de La Villette ; la souplesse de fonctionnement de ce genre de formation favorise les travaux les plus divers. Lorsqu'elle sera domiciliée dans des locaux adéquats, toujours reliée aux collections instrumentales désormais intégrées dans un vaste programme englobant l'histoire même de la musique et tous les aspects de celle-ci, il est certain qu'elle prendra une tout autre envergure.

(1) Cette exposition est toujours disponible. Une fiche technique et descriptive est disponible auprès de Mme Monique le Boulair, Atelier d'A, 10, rue Pasteur 14300 Caen - Tél. (16) 31.86.28.81.

# LA COLLECTION DE LUTHS DU MUSÉE INSTRUMENTAL DE PARIS : CARACTÈRE, FORMATION, DÉVELOPPEMENT

Florence Gétreau

Considéré jusqu'à une période récente comme important (il comportait 37 pièces), il convient désormais de placer cet ensemble au premier plan des collections publiques du monde. En effet en 1979 et 1980, l'État français se portait acquéreur de la collection de Geneviève Thibault de Chambure où figure une trentaine de luths. Avec deux acquisitions encore plus récentes (un luth anonyme présenté dans le numéro 14 de la présente revue, et un luth de Hans Jordan, pour attester d'un intérêt délibéré de notre musée pour la facture contemporaine), le Musée Instrumental réunit 70 instruments constituant ainsi un véritable panorama des grandes écoles européennes de facture. Panorama sans doute plus développé, maintenant, que ceux, pourtant essentiels, des musées de Bruxelles (25 instruments), de Nuremberg (25), ou de Vienne (une vingtaine), sans préjuger de Prague ou Leipzig.

Ce sont sans conteste les écoles de Venise et Padoue pour l'Italie, Paris pour la France (avec de nombreux spécimens de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle) qui se voient illustrées ici avec le plus de diversité. Mais on trouve aussi Rome, Bergame, Leipzig ou Augsbourg. On regrettera bien sûr que la facture parisienne du XVIII<sup>e</sup> siècle ne soit évoquée que par le

luth de Jean Desmoulin, mais combien d'instruments peut-on aujourd'hui citer en dehors de celui de Claude Allard conservé à Bruxelles ?

Il n'est pas indifférent, par ailleurs, de considérer de plus près comment le fonds de la rue de Madrid s'est constitué. En 1861, l'État acquit 230 instruments réunis par Louis Clapisson (1808-1866), compositeur à la mode et professeur d'harmonie au Conservatoire. Se faisant, il décidait de présenter cette collection au Conservatoire Impérial de Musique et réalisait enfin le vœu de la Convention Nationale (1). Clapisson, non content de vendre ses instruments, demanda et obtint le poste de conservateur. Pour marquer l'ouverture de ce Musée Instrumental, il fit don de 86 nouvelles pièces. Six luths figuraient parmi cet ensemble réuni souvent avec une attirance marquée pour les pièces d'aspect luxuriant, mais qui se révèlent aussi, aujourd'hui, d'une grande qualité organologique (citons les instruments de Kaiser, Stadler et Tielke, ainsi que le théorbe anonyme E. 25).

Le Musée de Paris développa, dans les premières décennies de son histoire, une politique active d'achat. C'est ainsi qu'en décembre 1873, il répondit favorablement à la proposition du Docteur Julien Fau, et s'enrichit d'une centaine

d'instruments nouveaux. S'il est délicat de situer la personnalité de ce violoniste amateur, on sait, par un article paru au Journal Officiel (2), qu'il se rendit à Venise en 1869. C'est là qu'il se procura, de « première main », une quinzaine d'instruments provenant de la célèbre collection musicale Correr-Contarini, précédant ainsi les achats réalisés à la même source en 1886 par le Musée Instrumental de Bruxelles (3). Julien Fau collectionna, avec une intuition rare à cette époque, des instruments qui sont bien souvent des uniques et qui remontent presque tous au XVI<sup>e</sup> siècle : basse de viole et lira de gamba construites à Brescia, six de nos cornets à bouquin, cistre de Salvatori, l'unique cromorne d'époque de nos collections, et une dizaine de luths qui sont donc, à l'exception du luth

(1) cf. Florence ABONDANCE, « Le Musée Instrumental du Conservatoire de Musique de Paris », in *Revue Internationale de Musique Française*, N° 1, Février 1980, p. 110-118.

(2) 27 Février 1874. Cité par Arthur Pougin dans le supplément à la *Biographie universelle des musiciens de J.F. Fétis*, 1878, T. I., p. 316-317.

(3) cf. René de MAEYER, « Notes concernant la collection Contarini-Correr », in *catalogue d'exposition Instruments de musique des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Château de Laarne, Belgique, sept-nov 1972, P. XXXVI à XL.



L'une des deux salles du Musée du Conservatoire, au rez-de-chaussée de la rue du Conservatoire.  
Gravure exécutée spécialement pour l'ouvrage du Gustave Chouquet en 1884.  
D'un grand réalisme, cette vue topographique nous permet de reconnaître par exemple  
l'instrument de Cocko ou l'archiluth à cheviller quintuple. (Cliché F. Gétreau).

qui sont donc, à l'exception du théorbe de J.C. Hoffmann et du théorbe de Tiphanon, acquis on ne sait où, authentifiés en toute certitude en raison de leur illustre pédrigée. Cet ensemble vénitien apparaît d'ailleurs réalisé avec beaucoup de jugement : bénéficiant en quelque sorte de la primeur, il choisit des exemplaires très différents, tantôt typiques, tantôt de morphologie apparemment plus exceptionnelle, tel le petit instrument de Cocko ou l'archiluth à cinq chevillers.

En 1886, la baronne Charles Davillier, épouse du célèbre critique d'art, offrit au musée le superbe archiluth de Matteo Sellas de 1638, ainsi qu'un luth (remanié en guitare) de Giorgio Sellas. Au rang des mécènes figure aussi la baronne Nathaniel de Rothschild qui enrichit notre musée de 8 instruments dont le théorbe de Giorgio Sellas date 1626 et le théorbe anonyme E. 1557.

Autre moment important de l'histoire du musée, l'entrée, en 1934, de la collection du Docteur Paul Cesbron ; plus de 400 pièces, une dizaine de luths, où cependant rien de vraiment notable n'apparaît. Le nombre l'emporte quelque peu ici sur la qualité et il faut avouer que cet amateur, très épris de travaux manuels, laissa souvent la marque de ses interventions maladroites sur des instruments qui n'étaient d'ailleurs pas de premier rang. La grande époque des collectionneurs semble presque révolue, les instruments se faisant déjà plus rares, les exemplaires qui circulent ayant été souvent malmenés. Cesbron note ainsi dans son catalogue manuscrit, à propos d'un petit chitarrone, « instrument entièrement restauré par moi » ; il faut entendre réparé intensivement et traité comme une pièce de mobilier.

Enfin, terminons avec un enrichissement sans précédent, l'entrée de la collection de Geneviève Thibault de Chambure (1902-1975) (4). En 1979 l'Etat accepte 71 pièces exceptionnelles en paiement de droits de succession (5), comprenant le luth de Desmoulin. En juin 1980, l'Etat achète les 700 autres instruments, afin de conserver intact à la France cet ensemble insigne. C'est une trentaine de luths qui s'ajoutent du même coup au fonds du Musée

Instrumental, avec plusieurs spécimens italiens de grand intérêt. Madame de Chambure avait fondé en 1926, avec le commandant Le Cerf et Lionel de La Laurencie, la Société de Musique d'Autrefois, destinée à promouvoir des répertoires oubliés joués sur des instruments d'époque. Après la disparition de Le Cerf, elle se rendit acquéreur de 200 instruments qu'il avait réunis à cet effet, constituant un noyau capital de sa propre collection, laquelle resta toujours au service de la musique vivante. Ses instruments attestent ainsi souvent de leur utilisation récente. Avec le recul du temps, ces marques, parfois regrettées par certains, apportent témoignage de l'histoire de la musique dans les domaines de l'interprétation comme de l'organologie. A ce titre aussi, il importe donc que nous nous y intéressions.

Joël Dugot propose ici une nouvelle sélection de pièces particulièrement intéressantes et qui viennent heureusement enrichir les études publiées jusqu'à présent (6). Le catalogue de Chouquet (cliche 1) et ses suppléments (7) recensait en effet 24 instruments, peu ou pas décrits. Ernest Polhmann, dans ses différentes éditions, en sélectionne sept. En 1978, Robert Spencer attire l'attention sur deux de nos théorbés (8) (E. 1028 et E. 528), tandis que Friedmann Hellwig s'appuie sur sept exemplaires dans son article sur la morphologie des luths à cordes graves supplémentaires (9).

En 1980, participant à ce renouveau d'intérêt pour notre collection, Pierre Abondance, technicien de conservation chargé des cordes pincées et à manche du Musée Instrumental, met en rapport six d'entre-eux, particulièrement significatifs, avec des documents iconographiques, lors d'une communication à la table ronde sur le luth organisée par le C.N.R.S. à Tours (10). Une campagne d'examens radiographiques est menée dans le même temps avec le Laboratoire de Recherche des Musées de France, campagne que l'on souhaiterait poursuivre et dont l'exploitation devrait être méthodiquement développée (11).

A toutes ces études récentes et parcellaires, celle de Joël Dugot apportera l'inédit de quatre ins-

truments de Geneviève Thibault non encore publiés, et matière à poursuivre réflexion et études comparatives par la richesse des observations et des hypothèses qu'il nous soumet. Est-il nécessaire d'ajouter que le besoin d'un catalogue raisonné s'en voit conforté, catalogue qui donnerait une présentation parfaitement systématisée sur l'ensemble de notre fonds, fruit d'un travail d'équipe de longue haleine dont la première impulsion est comme donnée ici-même.

(4) Une bibliographie figure dans la plaquette publiée en 1981 par la Société des Amis du Musée Instrumental du Conservatoire de Paris, diffusée sous le titre *Geneviève Thibault, comtesse Hubert de Chambure : une vie au service de la musique*. Voir notamment les articles de Nanie BRIDGMAN, parue dans la *Revue de Musicologie*, 1976, n° 2, T. LXII, et François LESURE, « Bibliographie des travaux de G. Thibault », *Annales musicologiques*, T. VII, 1964-1977.

(5) cf. le catalogue de l'exposition *Musique anciennes*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1980, lequel donne, entre autres, une liste exhaustive.

(6) cf. *Luth et Musique Ancienne*, « n° 14 Juin 1982 : Notes Organologiques, les Luths dans les collections parisiennes », par Joël DUGOT. Constituait une première sélection.

(7) Gustave CHOUQUET, *Le Musée du Conservatoire National de Musique, Paris, 1884*. suppléments par Léon PILLAUT en 1894, 1899, 1904.

(8) cf. Robert SPENCER, « Chitarrone, Théorbe and Archlute », in *Early Music*, 1976, n° 3, p. 407-422.

(9) Friedemann HELLWIG, « The Morphology of Lutes with extended bass strings », in *Early Music*, 1981, n° 4, p. 447-454.

(10) Cette communication de Pierre ABONDANCE doit paraître dans les Actes de la table ronde du C.N.R.S. sur le luth, Editions du C.N.R.S.

1) Nous remercions Madeleine Hours, Directeur de ce Laboratoire et France Drilhon pour leur concours.

Voir le dessin technique d'un luth à 11 chœurs réalisé par Pierre Abondance et publié par la Société des Amis du Musée Instrumental. Celui-ci tire parti des premières indications radiographiques dans l'attente d'interprétations géométriques plus poussées qu'il est en train de mener. Voir aussi Florence Abondance, *La Restauration des Instruments de Musique, Fribourg*, 1981. *Collection Découvrir, Restaurer, Conserver*, p. 32 et 34 pour un luth à 11 chœurs et le théorbe de M. Sellas, Venise, 1638.

# DESCRIPTION DES LUTHS DE LA COLLECTION DU MUSEE DU C.N.S.M. II \*

Joël Dugot

Les précédentes « Notes Organologiques » (1) avaient pris pour objet une partie des luths conservés dans divers musées parisiens, nous poursuivons ici cet examen par un choix réalisé au Musée Instrumental du C.N.S.M. Nous présenterons d'abord les instruments de l'ancienne collection de Madame de Chambure récemment acquis par ce Musée, puis les instruments du fonds non signalés, ou cités d'une façon fautive, dans la liste des luths du catalogue d'Ernst Pohlmann (2).

Avec l'arrivée de nouvelles pièces et la prise en compte des instruments conservés en réserve, la collection de luths du Musée Instrumental du C.N.S.M. apparaît désormais comme une des plus intéressantes et des plus complètes. Certains maîtres y sont représentés par plusieurs exemplaires, c'est le cas du vénitien Matteo Sellas avec quatre modèles de types différents, ce qui constitue pour l'organologue une situation particulièrement appréciable permettant de fructueuses comparaisons. Les écoles et les époques les plus diverses sont aussi représentées avec des instruments de premier ordre comme ceux de Laux Bosch, Magno Dieffopruchar ou Johann Christian Hoffmann, qui permettent de suivre la lente évolution du goût, de l'esthétique mais aussi des solutions technologiques fournies

par les luthiers aux problèmes propres à chaque époque. Parmi les instruments que nous allons décrire, certains sont bien loin de leur état d'origine et nous aimerions à cette occasion rappeler combien il est excessif de disqualifier un instrument sous prétexte de transformations ultérieures. Il en est des luths remanchés comme des violons ou des clavecins ravallés : ils restent d'excellents témoins de pratiques artisanales et musicales, et demeurent à ce titre tout à fait dignes d'intérêt. Allons plus loin, dans certains cas, la réplique moderne d'un instrument transformé est tout aussi « authentique » que celle dont on peut supposer que son modèle est réellement dans son « état d'origine », ce qu'il est toujours bien difficile de garantir par ailleurs, les luths étant parmi les instruments ayant le plus subi de transformations, eu égard à la longue période pendant laquelle ils furent en usage.

## Typologie

Les termes « archiluth, luth théorbé, chitarrone, théorbe », qui ne semblent toujours pas employés de nos jours de façon univoque, ont été utilisés dans le texte suivant en se fondant sur des considérations basées d'une part sur d'importants textes anciens, en particulier les

« avvertimenti » de A. Piccinini (1623) et de Kapsberger (1640), et en tenant compte d'autre part des différents cordages et accords. En aucune sorte nous ne désirons proposer une terminologie « définitive » applicable aux différents types de luths - nous doutons d'ailleurs qu'elle soit actuellement possible - mais nous désirons néanmoins adopter les termes les mieux appropriés, nous identifions ainsi les termes « archiluth » et « luth théorbe », et, suivant Piccinini nous ne parlons que d'« archiluths », qui sont des instruments accordés au **vieil ton** tout comme le luth, mais pourvus d'un cheviller multiple permettant l'allongement des cordes graves. De même, nous identifions les termes « chitarrone » et « théorbe » en préférant l'emploi du second terme, en cela nous suivons d'importants musiciens italiens du XVII<sup>e</sup> siècle. Le théorbe se distingue alors de l'archiluth par son accord qui, tout en restant basé sur le vieil ton, se différencie de ce dernier par une ou les deux premières cordes baissées d'une octave et ce, pour la raison fondamentale déjà invoquée par

(1) *Musique Ancienne* n° 14, juin 1982, p. 29 et suivantes.

(2) Ernst Pohlmann, *Laute, theorbe, chitarrone*, Bremen 1982.

(\*) Sauf mention spéciale, tous les clichés présentés sont de Joël Dugot.

A. Piccinini : à partir d'une certaine longueur vibrante, il devient impossible de trouver une corde assez fine pour atteindre la hauteur préconisée pour la ou les deux première corde de l'accord du luth. Autrement dit, tous les instruments à cheviller multiple ne pouvant s'accorder comme un luth au vieil ton, de par leur longueur vibrante seront rangés dans la catégorie des théorbes. Reste le problème de la subsistance d'une telle typologie après le passage des luths au nouveau ton. Si, comme l'écrit E.G. Baron, on a standardise l'accord des luths et des théorbes au XVIII<sup>e</sup> siècle, pour des raisons pratiques, il ne reste plus de moyen vraiment satisfaisant de distinguer pendant cette période le luth du théorbe, sauf peut-être par la taille, mais ici nous ne bénéficions d'aucun critère pour situer un seuil limite entre les deux types. C'est pourquoi, dans le cas d'instruments à cheviller multiple construits au XVIII<sup>e</sup> siècle, nous utiliserons le mot « luth » suivi du mot « théorbe » entre parenthèses, réservant ainsi les deux possibilités.

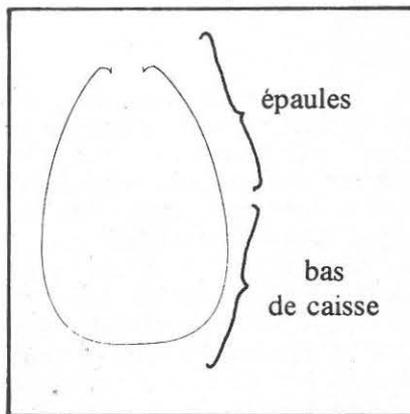
### Terminologie

Les descriptions qui suivent emploient une terminologie d'origine ancienne (3) lorsqu'elle existe et dans le cas contraire des termes dérivés du langage actuel des luthiers, en évitant, autant que faire se peut, les ambiguïtés. Ainsi, le corps du luth est constitué d'un **dos**, lui-même fait d'un certain nombre de **côtes** ; nous appellerons **caisse de résonance** l'ensemble du **dos** fermé par la **table d'harmonie**. Lorsque nous décrivons le **dos** de l'instrument, qui recèle bon nombre de caractéristiques propres à une époque ou à une école, nous sommes amenés à distinguer différentes zones :

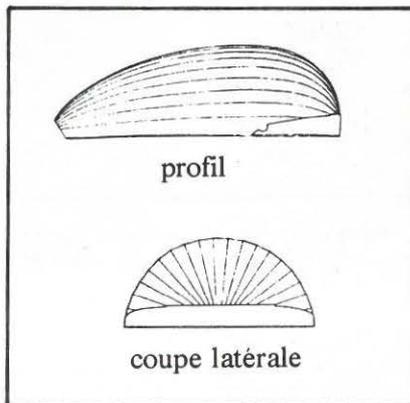
La **face** de la caisse de résonance, dont le dessin correspond au bord de table se décompose en une partie supérieure-côté manche que nous appelons les **épaules**.

(3) La majorité des termes anciens a été compilée par Friedemann Hellwig, *Zur terminologie der europäischen zupfinstrumente - Das vokabularium in den quellen zum historischen lautenbau in Festschrift für Ernst Emsheimer*, Stockholm, 1974, pp 81-86.

La partie inférieure est appelée le **bas de caisse** (cf schéma).



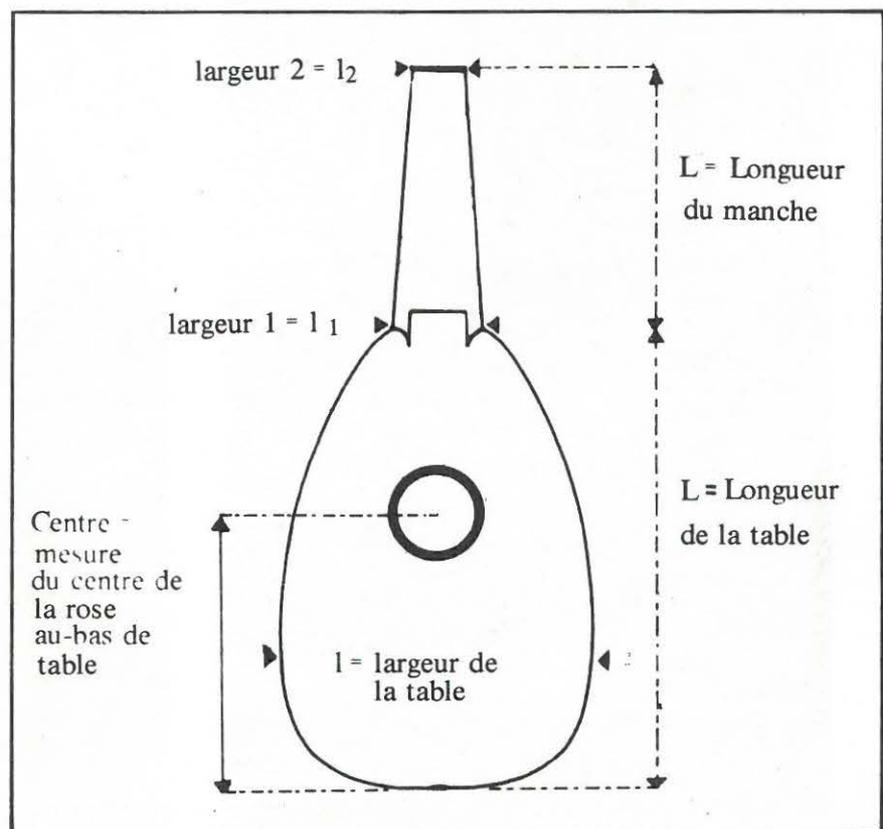
Les autres courbes du dos sont le **profil** dans le sens longitudinal et **coupe** dans le sens latéral : (cf schéma).



Le **manche** est seulement la partie qui supporte la **touche**, et ici nous n'avons pas voulu suivre Mersennes qui confond sous le même terme manche et cheviller, en ce qui concerne le théorbe. Le **cheviller** sera **simple** pour un luth ou **multiple** (double, triple, etc...) pour un archiluth ou un théorbe, et ce, en fonction du nombre de **sillets**. Le **petit jeu** est l'ensemble des cordes pouvant être touchées par la main gauche du musicien, le **grand jeu** étant l'ensemble des cordes dites « hors manche » - terme d'ailleurs impropre - et qui sont exclusivement pincées de la main droite.

### Mesures

Le cordage des instruments décrits est présenté selon l'usage maintenant répandu qui consiste à indiquer le nombre de cordes simples, puis de cordes doubles, suivi de la longueur de corde vibrante en millimètres. Les autres mesures sont données suivant le schéma suivant :



## DOS ET TABLE DE LUTH E 180 - 2 - 320 (CLICHE N° 1)

(Ancienne collection de Mme de Chambure)

Il ne subsiste de ce luth que la caisse et la table, séparés l'un de l'autre. La caisse est constituée de 9 côtes d'un érable légèrement moucheté. La forme rappelle bien celle des luths de Bologne (4) connus à ce jour, très effilée avec peu d'épaules et une coupe latérale excédant légèrement le demi-cercle (cliché n° 1). La brague est très haute (environ 45 mm à son maximum). L'extérieur est recouvert d'un vernis brun/rouge assez sombre et très épais. L'intérieur montre les traces de nombreuses réparations, pièces de doublure etc... Les bords de la caisse ont beaucoup souffert et comportent aussi de nombreux ajouts : parties de contre-éclisse intérieure, renforts divers, doublures. Le tasseur semble ancien et comporte trois trous. La coupe du manche a une largeur d'environ 100 mm. La partie du tasseur sur laquelle venait reposer la table est très étroite : environ 15 mm.

La table semble également ancien-

ne. Elle porte à l'intérieur, de nombreuses traces d'anciennes barres, y compris un éventail, à la manière des guitares modernes. Tout le haut est doublé entre les barres. L'extérieur est dans un état de délabrement important. Plusieurs arrachements de chevalet ont fini par transpercer la table qui, dans cette région, est extrêmement abimée. Notons pour mémoire la position très basse de l'une des traces de chevalet. La rose est rapportée, mais semble également très ancienne (cliché n° 3).

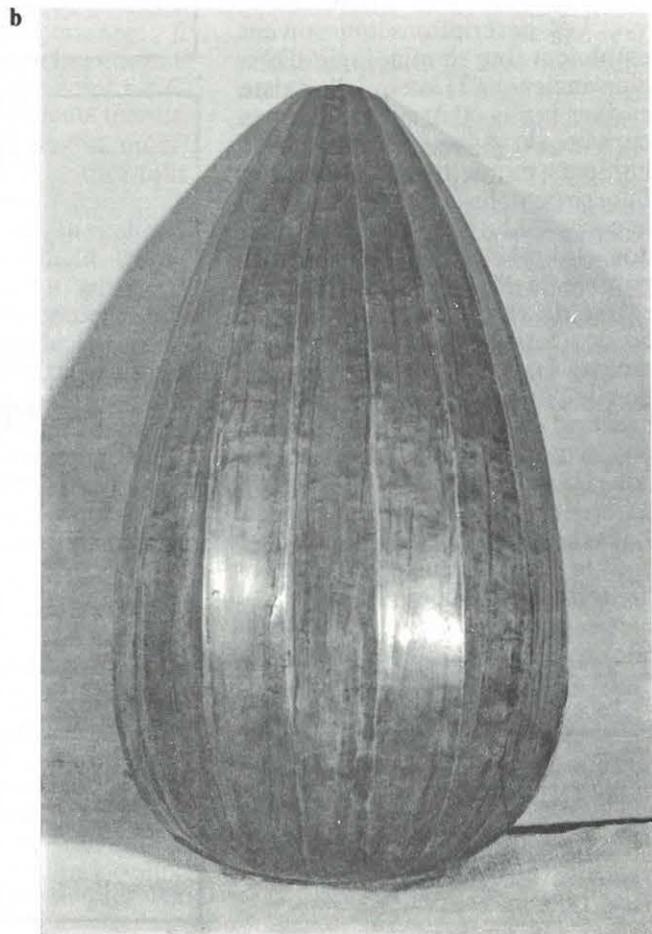
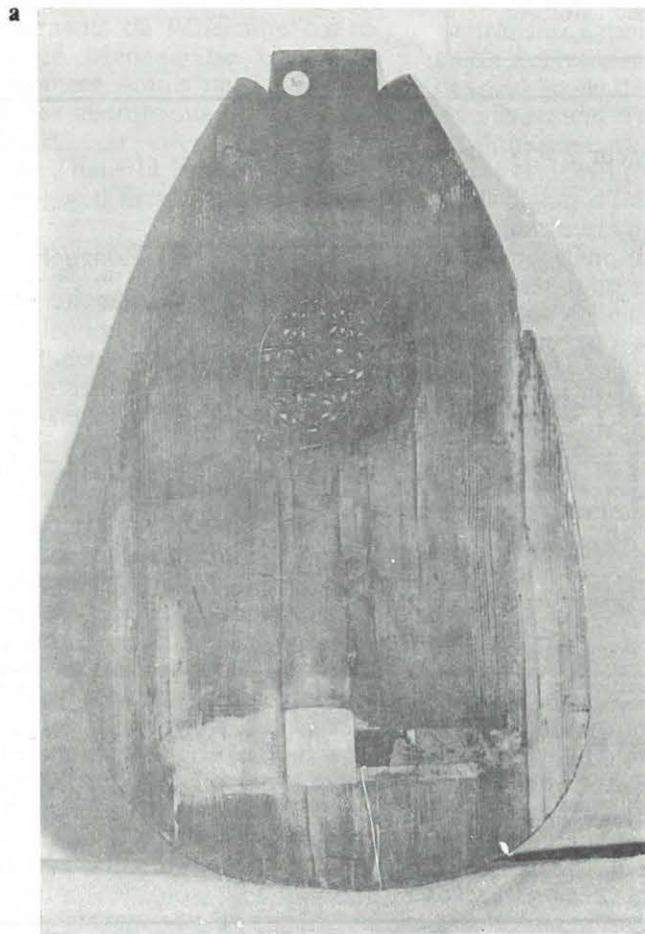
### Table

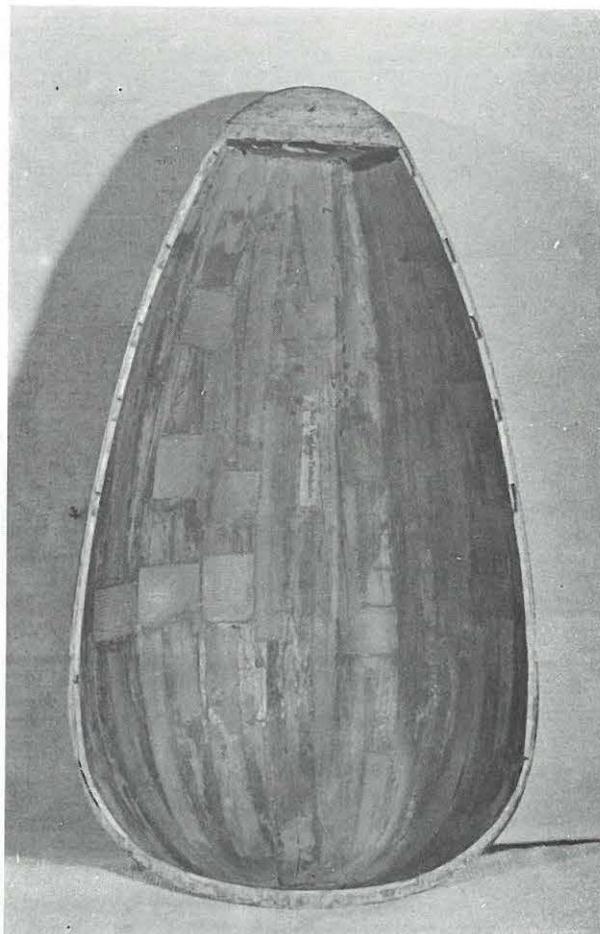
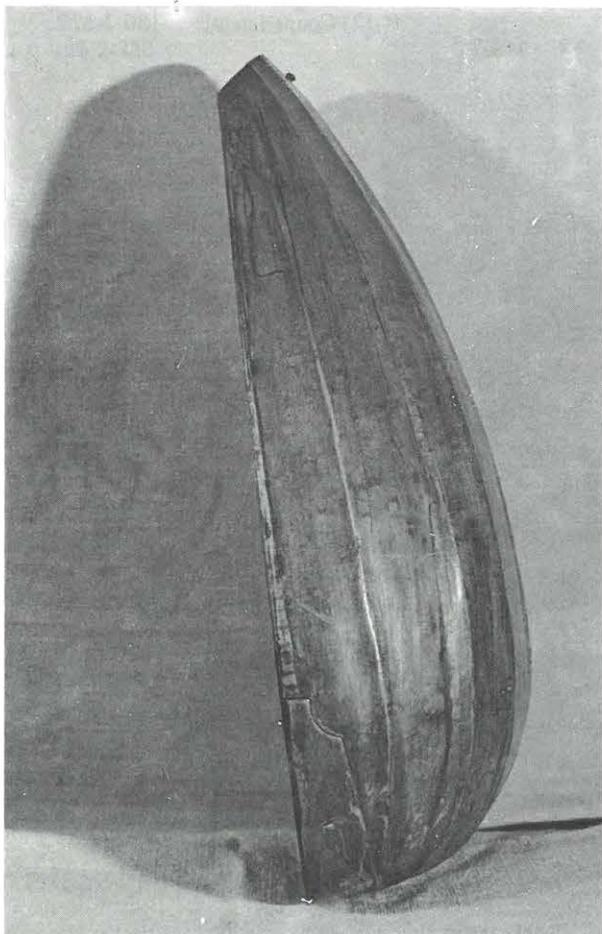
L : 500 mm  
l : 293 mm  
Rose  $\phi$  : 90 mm  
Centre : 308 mm.

(1) Table et dos signé « In Padua Wendelinus Tieffenbrucker », Musée du C.N.S.M. n° E 180-2-320 (a, b, c, d, e).

### Commentaire

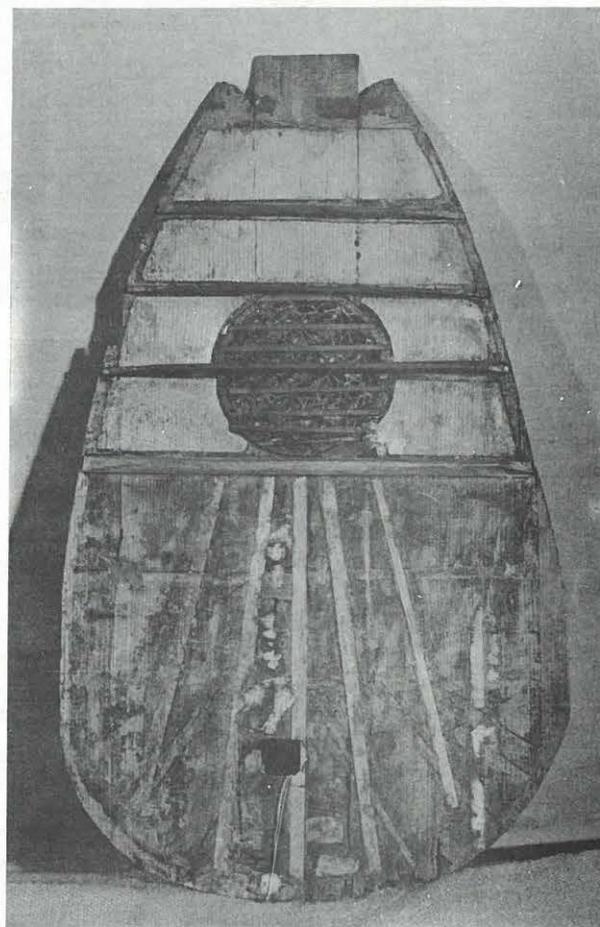
Lorsque l'on voit ces vestiges, on ne peut s'empêcher de penser qu'ils sont très anciens et que, peut-être en raison de sa qualité, on s'est efforcé de tirer de l'instrument le maximum d'usage qu'il pouvait donner. De là à penser qu'il s'agissait d'un bon luth... Par ailleurs, la présence de trois trous (cliché n° 4) dans le tasseur et la très faible épaisseur de ce dernier (cliché n° 5) pourraient indiquer un élargissement du manche avec conservation de l'ancien tasseur. L'étiquette imprimée (5) est surprenante, elle indique : (cliché n° 6), alors que le dit Wendelinus (Wendelio en Italien, si toutefois il s'agit bien du même) signait ses étiquettes par le texte : In Padova Wendelio Venere. Ici, toutes les hypothèses sont permises y compris celle d'une fausse étiquette, au nom d'un luthier autrefois renommé, collée dans une caisse pouvant être beaucoup plus ancienne que le



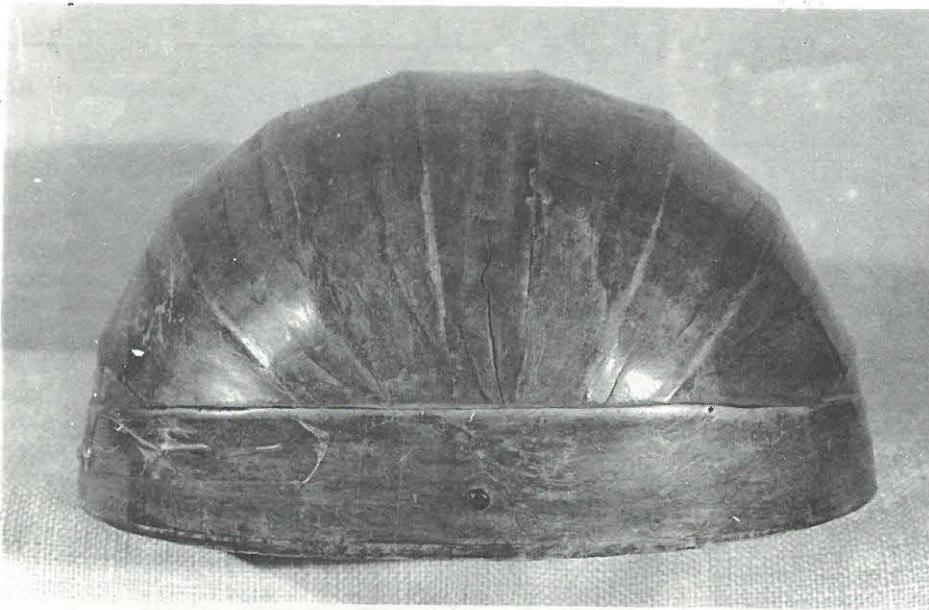


dit luthier... Remarquons à ce titre que les motifs de la brague (cliché n° 7) sont assez conforme à ceux des luths de Bologne (6). Dernière remarque : la rose est d'une qualité d'exécution exceptionnelle, très ancienne elle aussi, son motif est identique à celui du théorbe anonyme E 25 C 228 décrit ici-même, avec toutefois quelques raffinements supplémentaires dans la finesse des coups de canifs.

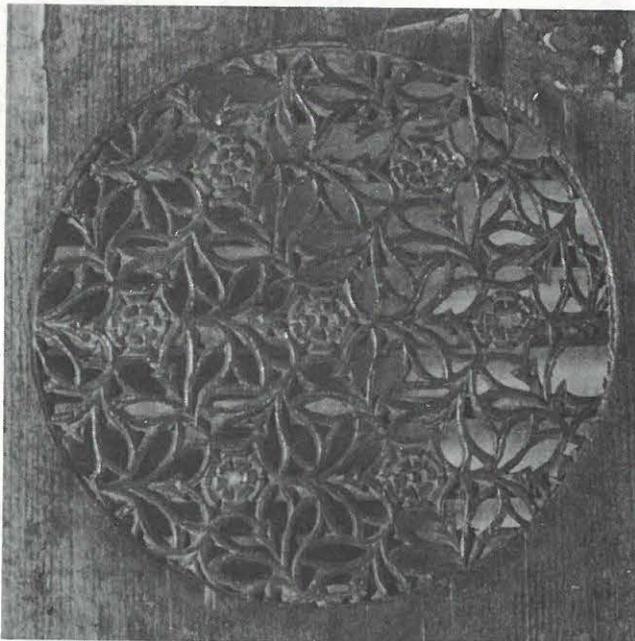
e



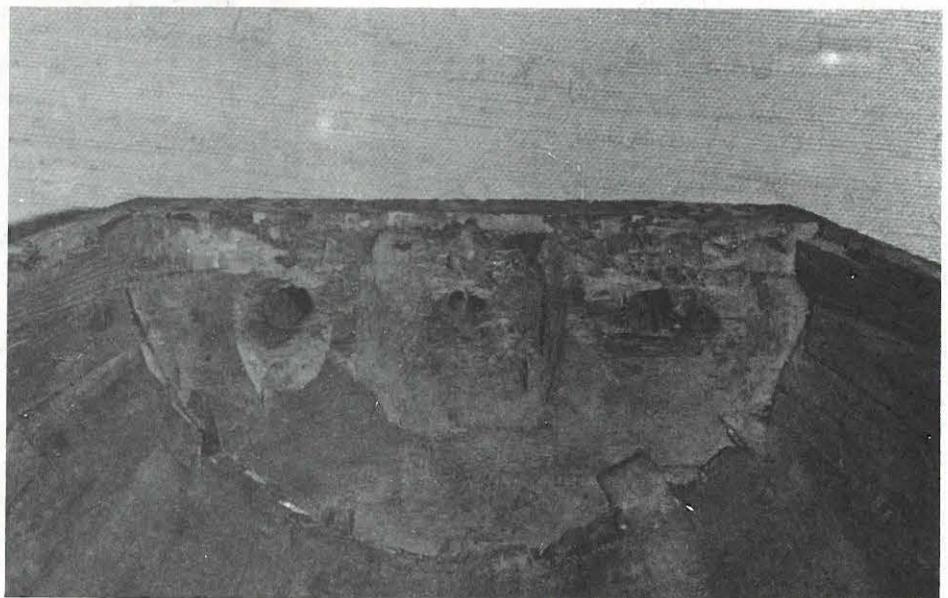
(4) Voir notre description du luth de Laux Bosch (980-2-0) in *M.A.* n° 14, op. cit.  
 (5) Une étiquette libellée de la même manière figure dans un luth conservé au *Kunst Historisches Museum de Vienne* (sans n°).  
 (6) Mais les luthiers allemands du XVIII<sup>e</sup> siècle, ceux là même dont Baron dit qu'ils travaillent dans la même manière que les « anciens » de Bologne (cf. appendice) étaient sans doute aussi capable que nous de faire une réplique assez conforme d'un luth de Maler, de Frei ou de Bosch... C'est la raison pour laquelle une expertise, pour aussi documentée qu'elle soit, laissera toujours planer un doute.



(2) Coupe latérale E 180-2-320.

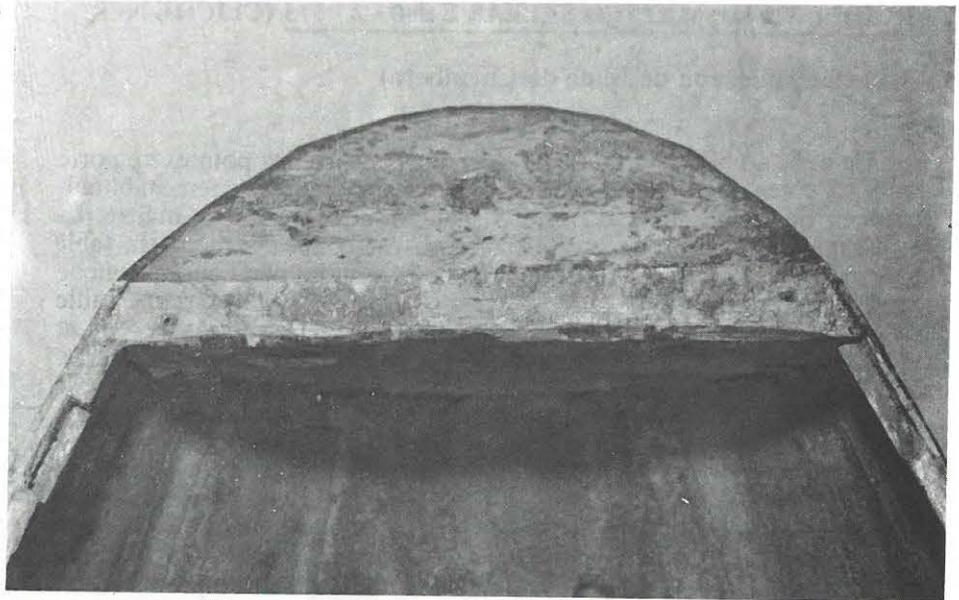


(3) Rose E 180-2-320.

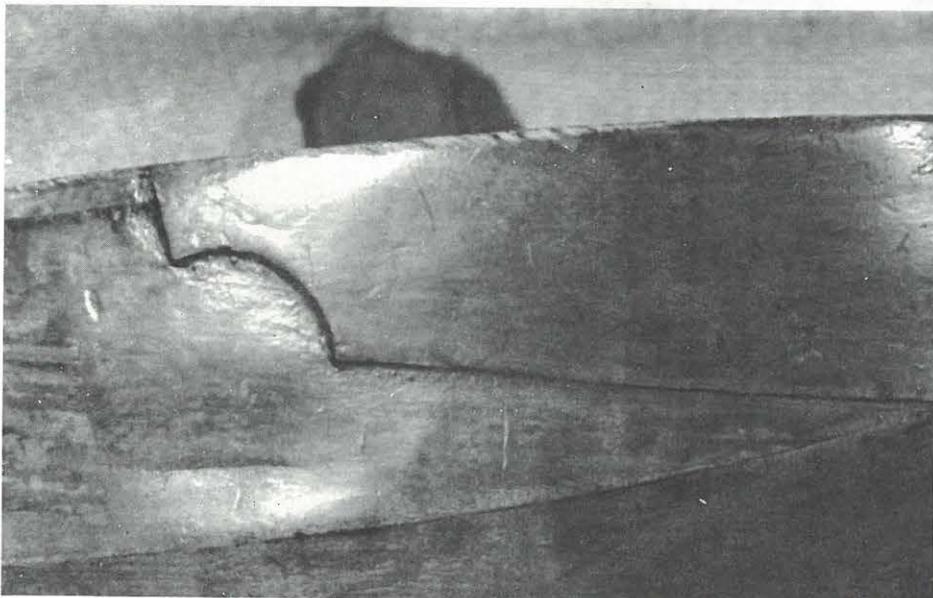


(4) Tasseau, vue des emplacements des clous, E 180-2-320.

(5) Faible épaisseur du tasseau.  
E 180-2-320.



(6) Etiquette, E 180-2-320



(7) Détail de la brague,  
E 180-2-320.

## ARCHILUTH DE MATTEO SELLAS E 980 - 2 - 375 (CLICHE N° 8)

(Ancienne collection de Mme de Chambure)

Ce petit archiluth possède un dos à 15 côtes de bois de violette séparées de larges filets d'ivoire (c. 2,5 mm), le contour de la table est bien rond et la coupe latérale de la caisse montre un net aplatissement (cliché n° 9), bref, autant de caractéristiques partagées par d'autres archiluths d'origine vénitienne (7). La brague est faite d'une seule pièce et ses extrémités sont chantournées selon un motif oval. Un bouton d'attache tourné a été posé en son milieu. La table, faite d'un résineux (epicea ?) de qualité quelconque présente un bord nu et, de ce fait, très abimé. Les parties manquantes des bords ont été bouchées grossièrement avec une pâte à bois. L'espace

compris entre les pointes ne porte pas les marques au feu, habituellement utilisées par ce maître. La rose est coupée à même la table selon un motif peu courant (cliche n° 10). Le Chevalet, d'une taille énorme, doit être très récent et présenté à vrai dire peu d'intérêt. Dans la même région, on peut voir de nombreuses traces de collages et d'arrachements d'anciens chevalets. Le dos du manche, est plaqué de bois de violette et décoré de filets d'ivoire disposés en deux faisceaux. Le cheviller double semble d'une facture postérieure : il est chantourné en une seule pièce, probablement dans un bois assez dense, il est noirçi sur toutes ses faces.

### Cordage

Petit jeu 6 x 2 : 568 mm  
Grand jeu 6 x 2 : 818 mm

### Table

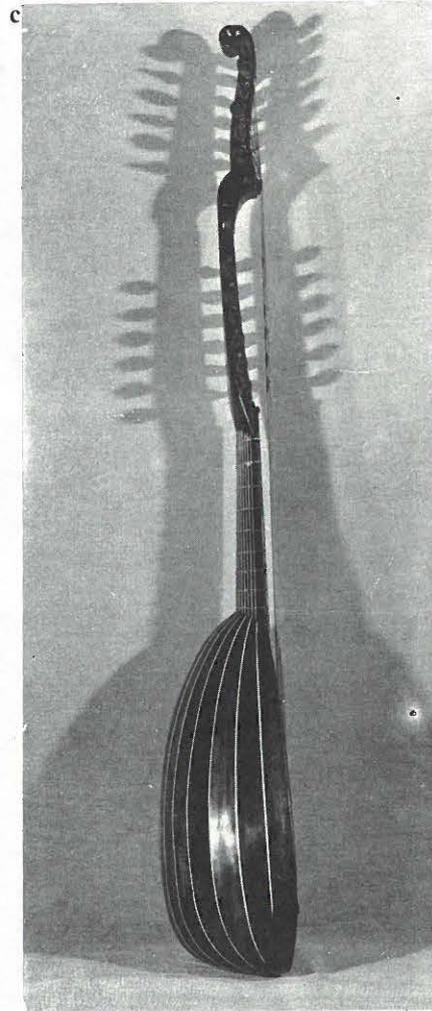
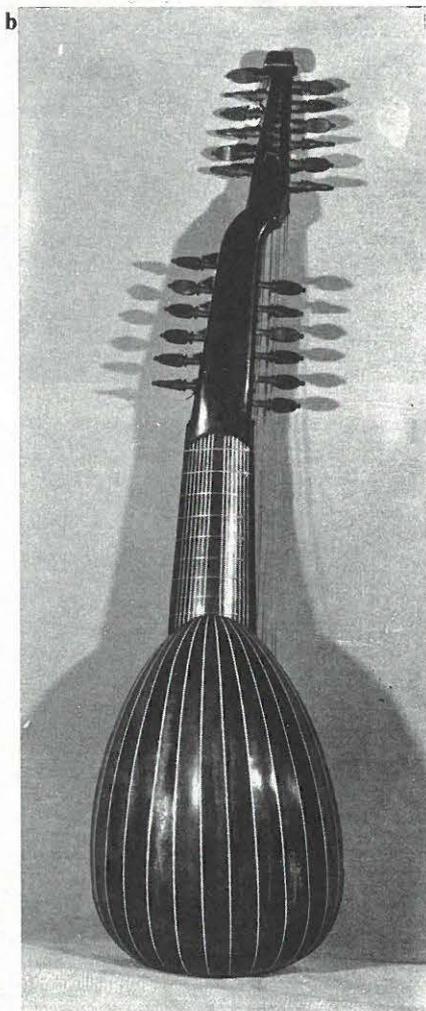
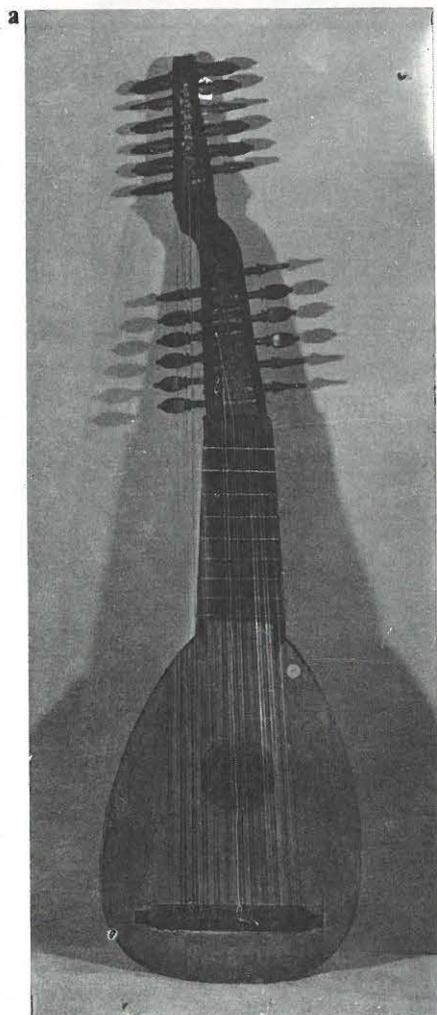
L : 390 mm  
l : 290 mm  
Rose  $\phi$  : 70 mm (vide) 87 mm (avec frise).  
Centre : 233 mm

### Manche

L : 255 mm  
l<sub>1</sub> : 101 mm  
l<sub>2</sub> : 79 mm

(7) Voir le commentaire de l'archiluth de C. Cocks.

(8) Archiluth de Matteo Sellas, Venise 1640, Musée du C.N.S.M., n° E 980-2-375 (a, b, c)



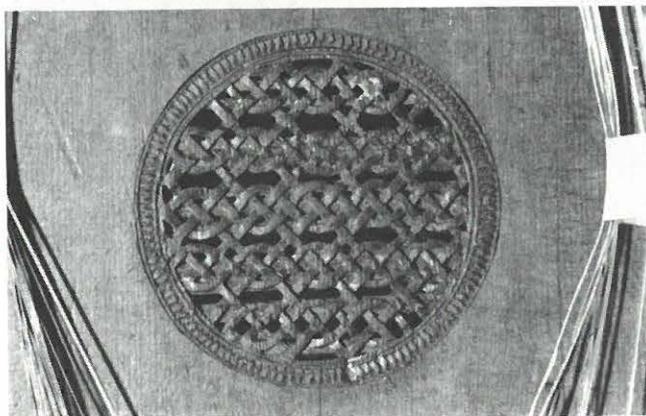
## Commentaire

Cet instrument, bien qu'il soit dans un état de conservation assez bon, a subi un important remaniement en perdant son cheviller (double ?) d'origine. On peut imaginer qu'autrefois, il se présentait comme l'archiluth de 1638 conservé au Musée du C.N.S.M. (cliché n° 11). A quelle époque procéda-t'on à cette modification ? il est impossible de le dire. La forme du cheviller double actuel, ainsi d'ailleurs que le nombre de 12 chœurs appellerait à notre avis une origine germanique, pourtant, la facture de ce cheviller s'éloigne quelque peu des caractéristiques habituelles de ce type. La table, bien qu'ancienne ne présente aucune trace d'identification, mais les marques au feu, si jamais elle en a porté, on bien pu disparaître lors d'un râclage de la table. Le motif de la rose est peu banal et bien exécuté. Ajoutons qu'il est unique parmi tous les instruments de Sellas connus à ce jour. Une étiquette collée au fond de la caisse indique :

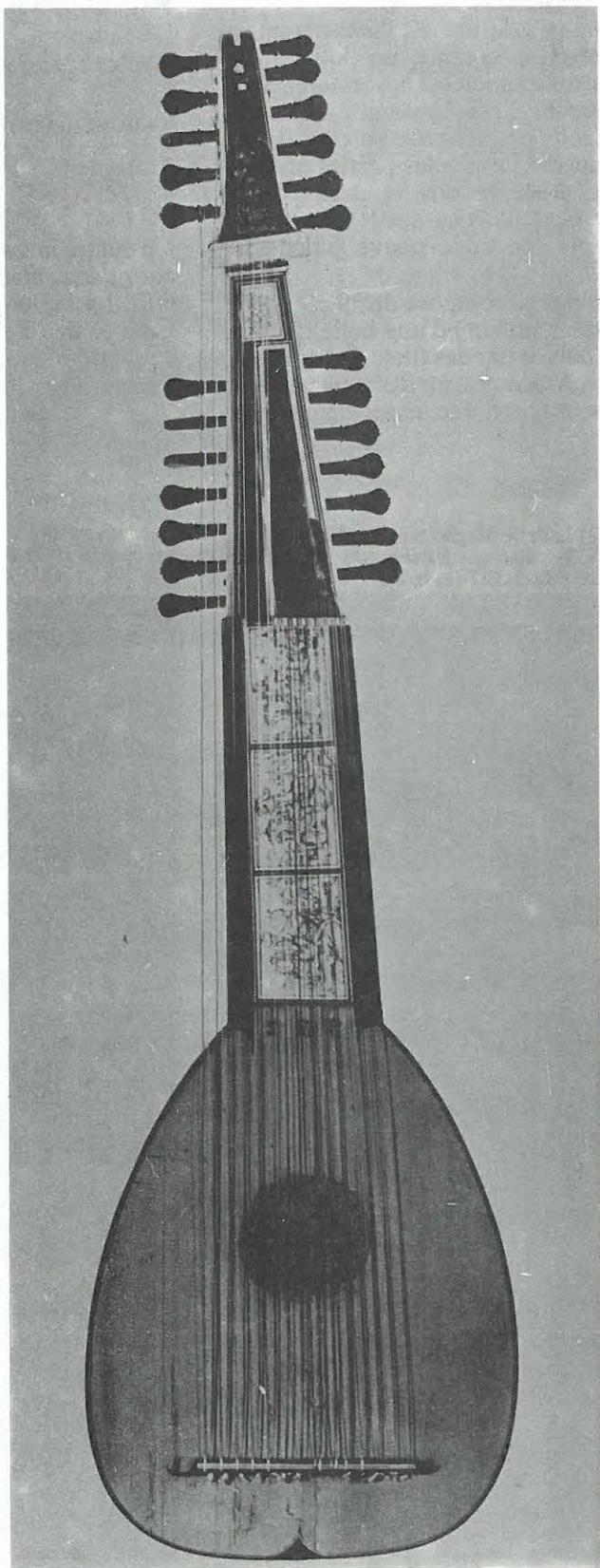
MATTEO SELLAS ALLA  
CORONA/IN VENETIA 1640



(9) Coupe latérale, E 980-2-375.  
(10) Rose E 980-2-375.



(11) Archiluth de Matteo Sellas, Venise  
1638, Musée du C.N.S.M. n° E 1028  
C 1052 (cliché publimage).



## LUTH DE MAGNO STEGHER E 980-2-332 (CLICHE N° 12)

(Ancienne collection de Mme de Chambure)

Là encore, les avatars de l'histoire ne nous ont laissé que le dos de ce qui fut certainement un très bel instrument et qui à lui seul mérite d'être cité ici.

Dans l'état actuel, l'instrument se présente comme un luth, mais cette situation est évidemment très récente et remonte à une remise ne état de jeu effectuée voici quelques années. Les seules parties anciennes sont le dos et, très certainement, la rose qui fut rapportée dans une table neuve (cliché n° 13).

Le dos se compose de 39 côtes d'if (cœur/aubier) d'une belle qualité, séparées par des filets de bois noir. La brague est en trois pièces, elle est munie d'une attache grossière.

### Table

L : 505 mm

l : 336 mm

Rose  $\phi$  : 96 mm (vide), 109 mm (avec frise).

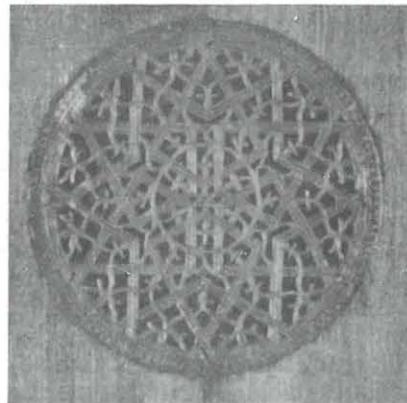
Centre (?) : 296 mm

### Commentaire

L'étiquette imprimée indique :  
MAGNO STEGHER IN  
VENETIA

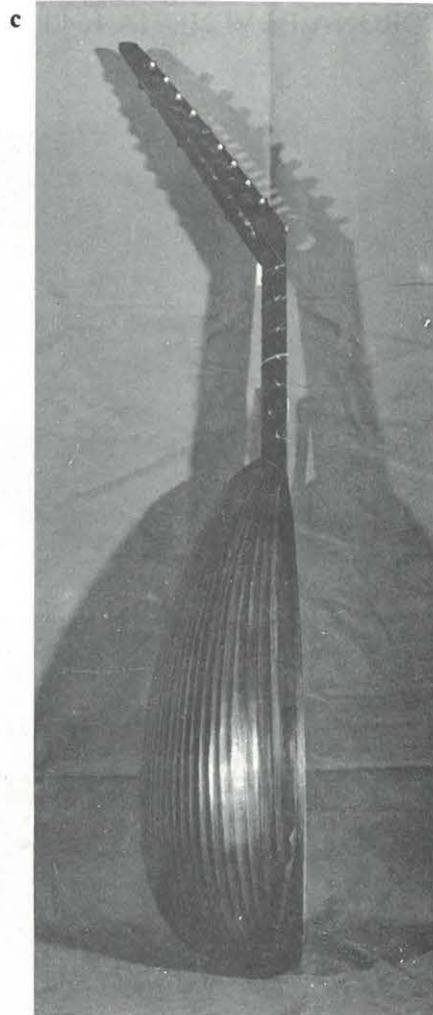
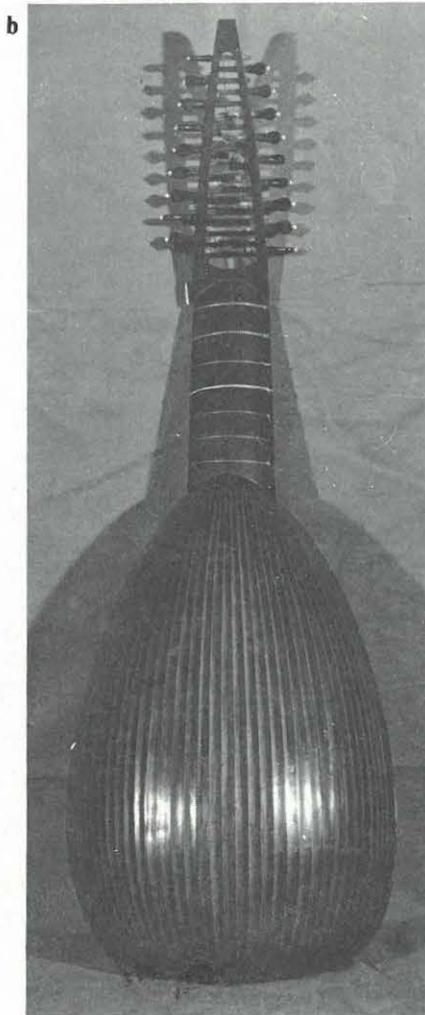
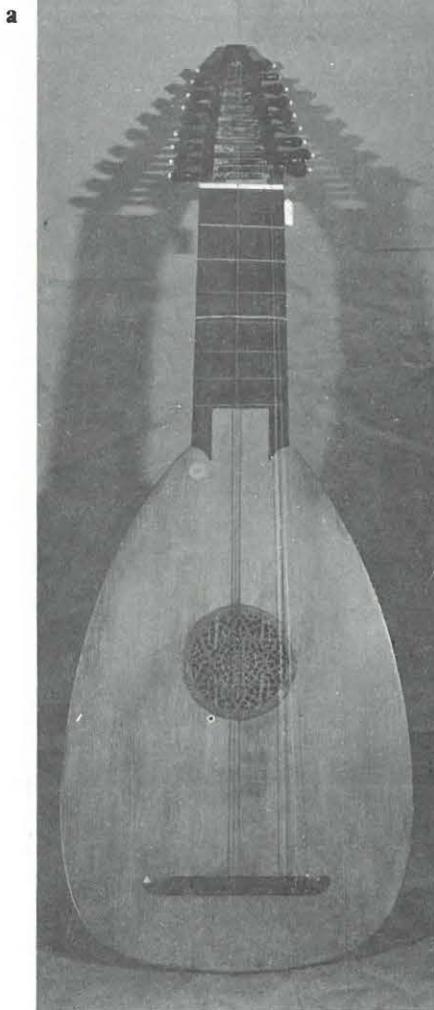
Ce maître nous est connu par deux autres instruments dont un grand luth basse conservé au Museo Civico de Bologne. Une autre étiquette manuscrite indique :

Réparé par Arnold Dolmetsch  
Sent 1893.



(13) Rose, E 980-2-332.

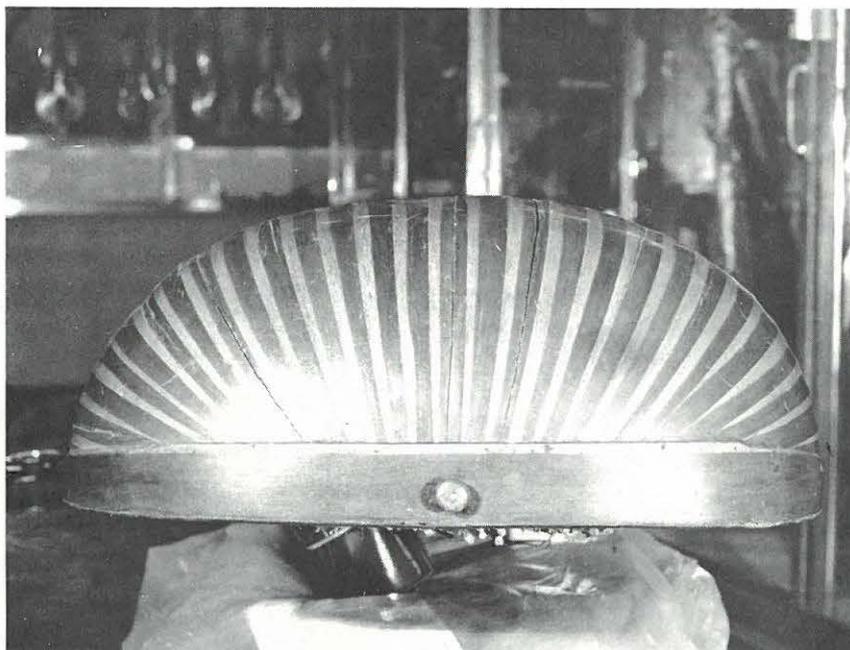
(12) Luth de Magno Stegher, Venise début XVII<sup>e</sup> siècle. Musée du C.N.S.M. n° E 980-2-322 (a, b, c).



## LUTH DE MAGNO DIEFFOPRUCAR E 980-2-321 (CLICHE N° 14)

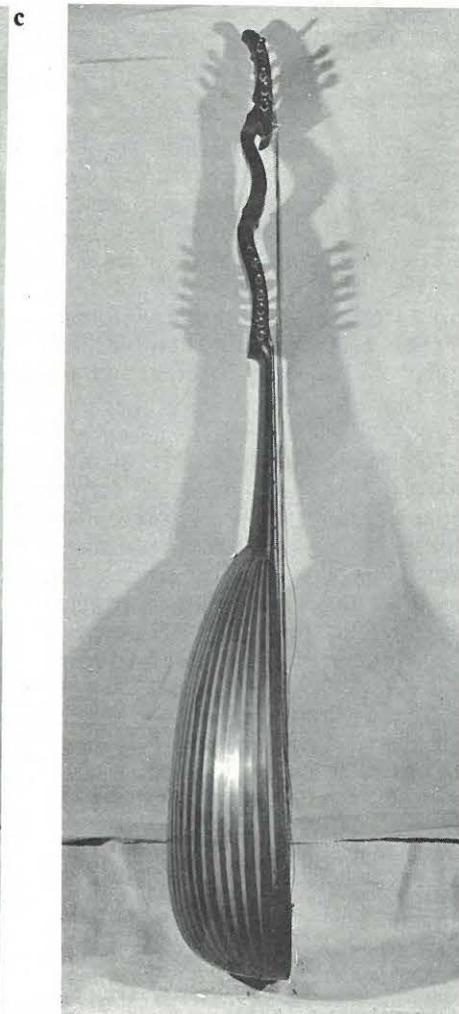
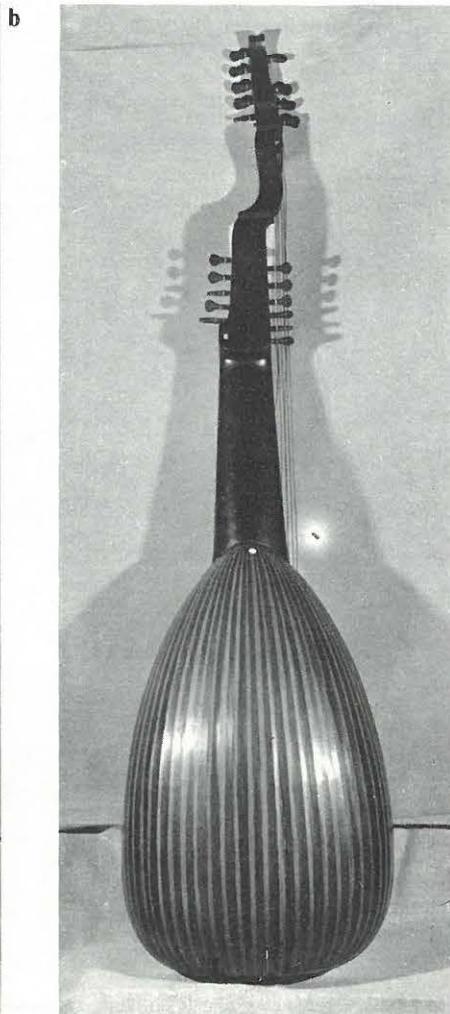
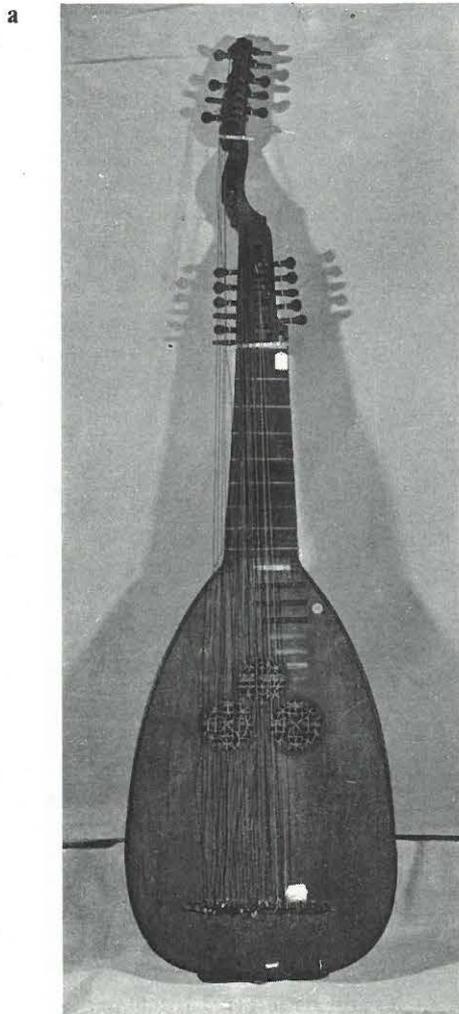
(Ancienne collection de Mme Chambure)

Le dos de ce bel instrument est constitué de 29 côtes d'if de montagne (cœur / aubier) de très belle qualité. La forme est assez aplatie sur le profil (cliché n° 15) ainsi que sur la coupe latérale, réalisant une caisse de résonance très peu profonde par rapport à la largeur de la table. La face nous montre par ailleurs des épaules bien dessinées. La table, qui semble en deux parties, est faite dans un épicéa (?) de qualité supérieure. Elle est percée de trois roses anciennement dorées à la feuille et finement exécutées dans un motif bien aéré (cliché n° 16). Le bord de table est peint d'un liserai noir. Le chevalet de bois dur n'est pas teinté, il est percé pour 13 chœurs et décoré sur le dessus de fines rainures, les « moustaches » sculptées des extrémités sont adroitement exécutées.



(14) Luth de Magno Dieffopruchar, Venise début XVII<sup>e</sup> siècle, (a, b, c) Musée du C.N.S.M. n° E 980-2-321.

(15) Coupe latérale, E 980-2-321.



Le manche est fait de bois résineux (probablement du sapin) et il est recouvert au dos d'un enduit noir très dur. La touche d'ébène, assez bombée est incrustée de 8 frettes de métal. Le cheviller double est chantourné d'une seule pièce en bois dur. Sur le flan (côte aigu), une petite mortaise a été pratiquée afin de déporter la chanterelle vers l'extérieur.

### Cordage

Petit jeu 2 x 1,6 x 2 : 819 mm  
 Grand jeu 5 x 2 : 1144 mm  
 Ecart des cordes au chevalet : 148 mm.

### Table :

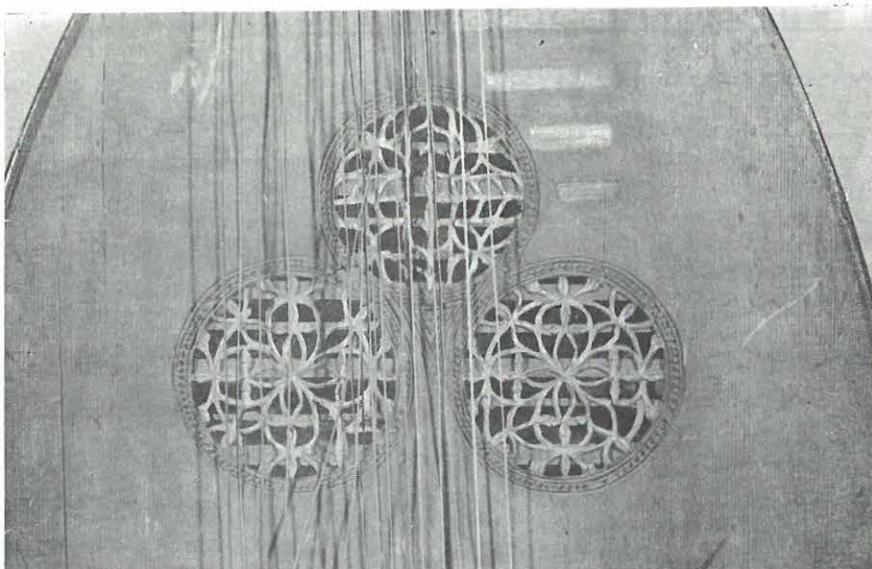
L : 605 mm  
 l : 394 mm  
 Roses  $\phi$  : a) 74 mm (vide)  
           b) 68 mm (vide)  
 Centre : 365 mm (pris sur le centre de a).

### Manche :

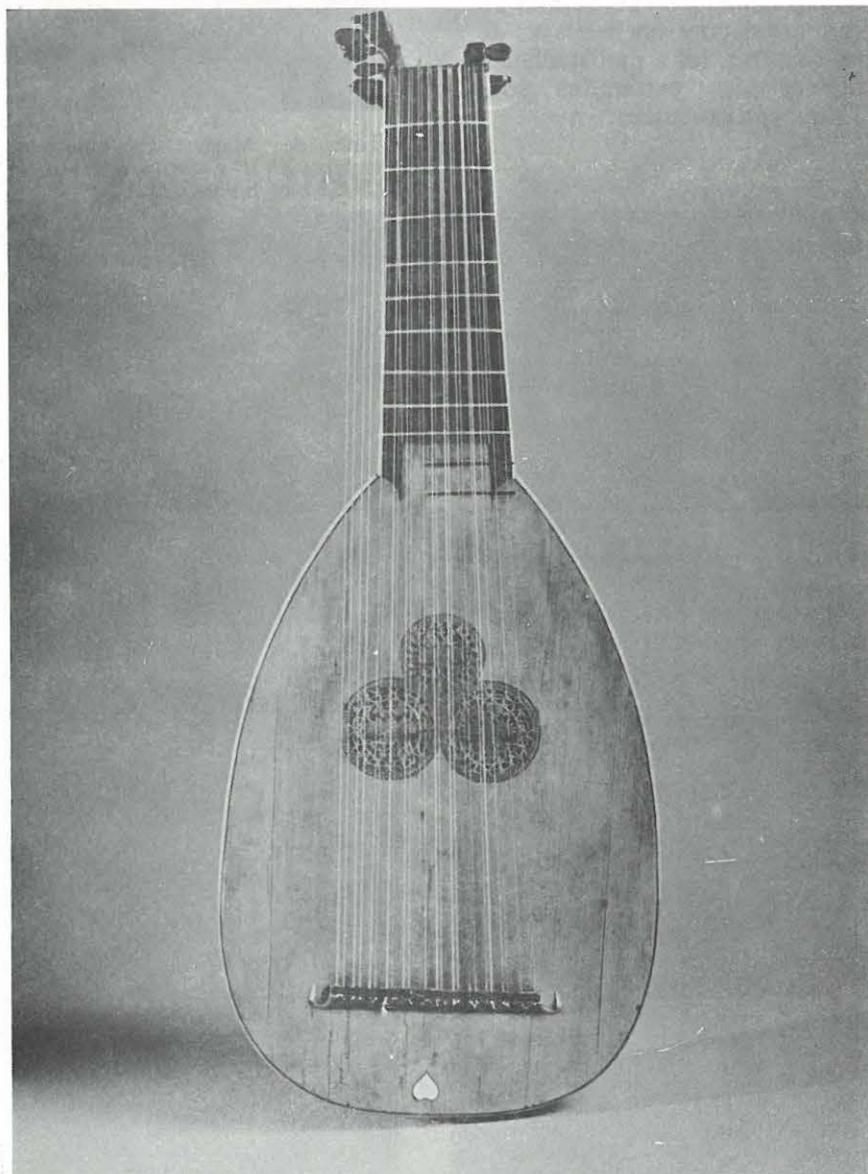
L : 335 mm  
 l<sub>1</sub> : 115 mm  
 l<sub>2</sub> : 79 mm

### Commentaire

L'état actuel de l'instrument est relativement bon et il dût être joué jusqu'à une date récente. Le luth n'est évidemment pas dans son état d'origine. Il est vraisemblable que seuls le dos, d'une facture très soignée et d'une forme élégante, et sans doute la table sont l'œuvre de Magno Dieffopruchar. Le manche ainsi que le cheviller double (8) se rattachent à la tradition germanique du XVIII<sup>e</sup> siècle : touche fortement bombée, forme chantournée caractéristique du cheviller. La touche actuelle comporte seulement huit frettes de métal et de ce fait, on remarquera que le manche est beaucoup plus court que la moyenne des luths des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles qui se situe d'ordinaire à 9 ou 10 frettes. Un calcul simple montre que, dans ce cas, la longueur vibrante de cet instrument atteindrait 85 à 90 cm. Aussi l'instrument a-t-il pu être un



(16) Roses, E 980-2-321.



(17) Luth de Magno Dieffopruchar, remanche au XVIII<sup>e</sup> siècle par J.J. Edlinger, à Prague en 1763. Kunst Historisches Museum, Vienne N° Ar 969 (Cliché du Musée).

(8) Sur la mortaise de la chanterelle pratiquée à la place de la poulie, voir nos notes concernant un théorbe de Perou, *Musique Ancienne* n° 14, p. 42

théorbe à « l'italienne » et peut-être est-ce encore, dans son état actuel, ce que les écrits germaniques du XVIII<sup>e</sup> siècle nomment « théorbe » (cf Baron) bien que l'accord en usage fut alors le même que celui du luth.

Les musiciens du XVIII<sup>e</sup> siècle devaient fort apprécier les instruments « anciens » car les exemples de luths de Padoue, Bologne ou Venise remis au goût du XVIII<sup>e</sup> siècle sont nombreux (9). L'iconographie atteste aussi ce goût des instruments convertis comme on peut le constater avec une aquarelle de Carmontelle représentant le musicien autrichien Joseph Kohaut, frère du célèbre Karl, jouant d'un tel luth à triple rose (Figure 18).

L'identification de ce luth ne fait à nos yeux guère de doute, car si l'on excepte le libellé de l'étiquette imprimée ou « Diefopru-char » est orthographié avec un seul f, au lieu de deux dans la majorité des cas, le dos de l'instrument fait d'un if de qualité exceptionnelle, et surtout la forme sont autant de raisons d'en accepter l'authenticité.

#### Étiquettes :

1) (imprimée) « MAGNO DIEFOPRUCHAR A VENTIA 15.8.

(2) (imprimée) « MATTHIAS FUX / (illisible) HOFFLAUTENMACHER WIEN 1696.

Fux serait-il l'auteur de la transformation de l'instrument ? On peut tout au moins le supposer car c'est à peu près à cette période, 1696, qu'apparaît le caractéristique cheviller double que nous disons « germanique » et dont il existe d'assez nombreux exemples (10).

3) (manuscrite) « Reparavit. J.L. Cattus 1808.

(9) Parmi des instruments de Magno Dieffopruchar lui-même citons :

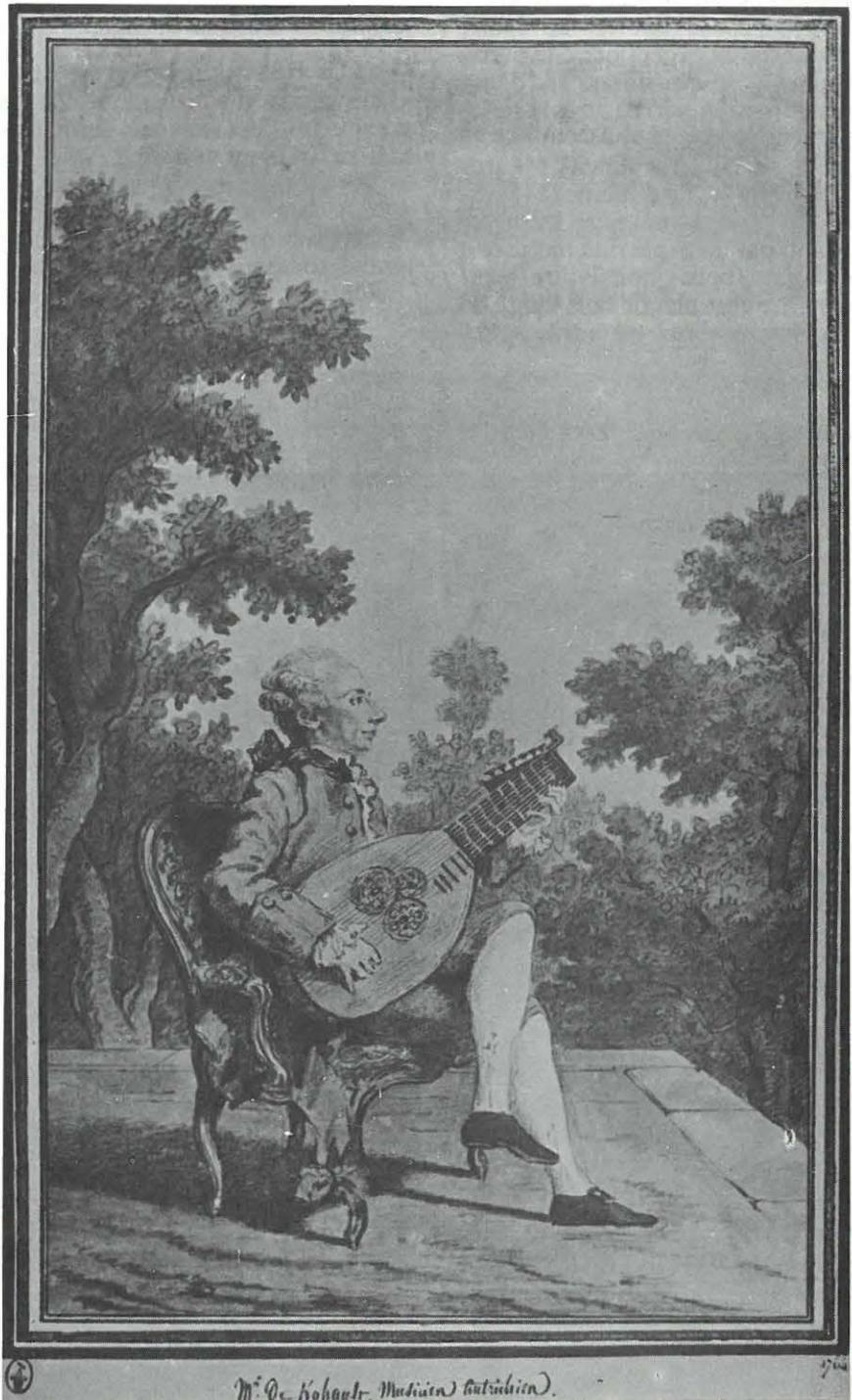
— Vienne, Kunsthistorisches Museum n° Ar 969 (Cliché n° 17) remanqué par Johann Joachim Edlinger en 1702 à Prague.

— Copenhague, Collection Claudius n° 103, transformé par Johann Christian Hoffmann.

(10) Citons en particulier :

— luth (ou théorbe) à 13 chœurs de Joachim Tielke, Hambourg 1678, Bayerisches National Museum Munich, n° Mu 10.

— Luth (ou théorbe ?) de Joachim Tielke, Hambourg ?, Musée Instrumental du C.N.S.M., Paris, n° E 27 C 219.



(18) « Monsieur Joseph Kohaut, musicien autrichien », aquarelle de Carmontelle vers 1760, Musée Condé, Chantilly. (Cliché Giraudon).

## THEORBE ANONYME E 25 C 228 (CLICHE 19)

(Ancienne collection Clapisson)

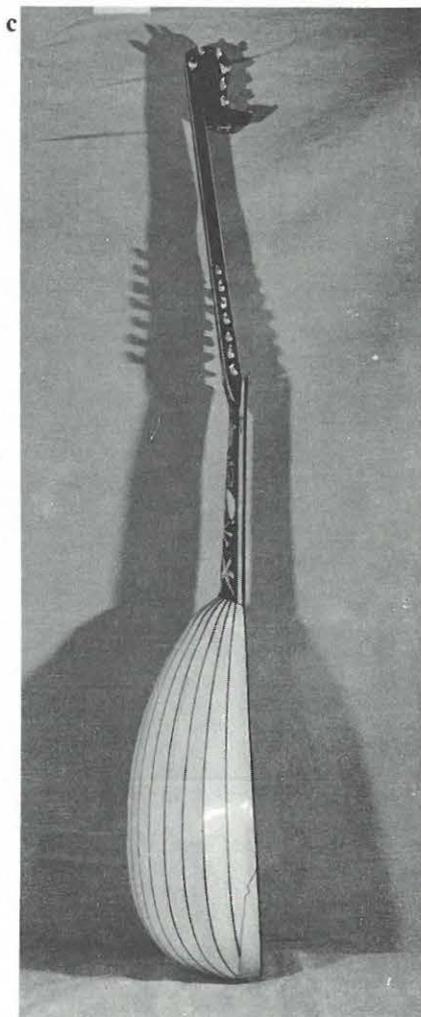
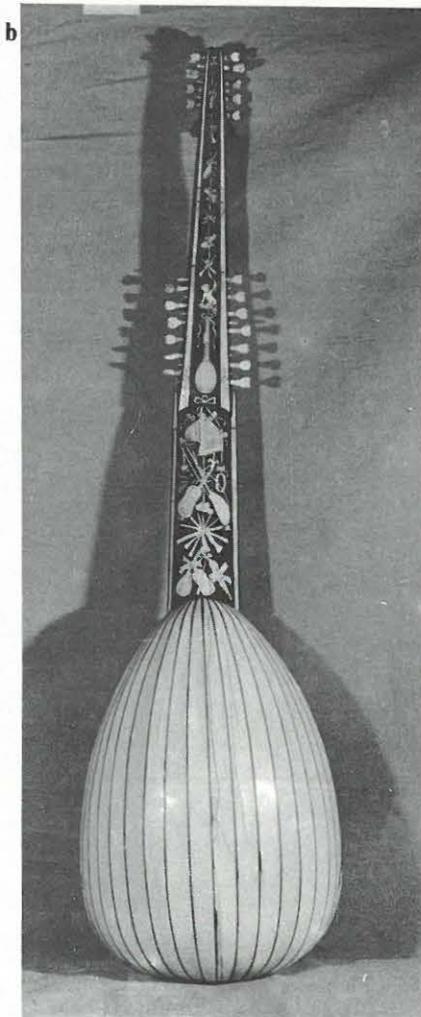
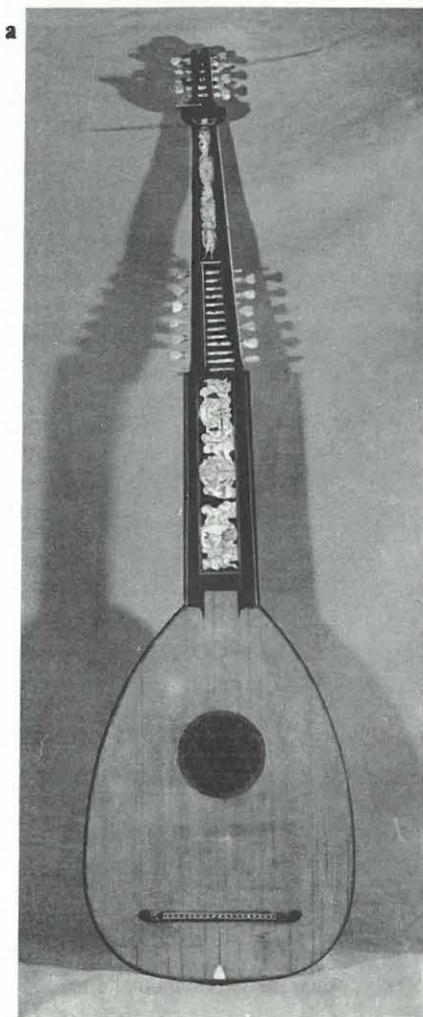
Les 17 côtes d'ivoire qui forment le dos de ce théorbe sont séparées par des triple filets (bois noir/ivoire/bois noir). Le sommet du profil est situé vers le milieu du dos et une coupe latérale montre une courbe proche du demi-cercle (Cliché n° 20). L'emplacement du tasseur marque fortement la ligne du profil. La brague est d'une seule pièce et assez étroite. La table, d'une qualité exceptionnelle par la régularité de ses fibres, est d'une structure très serrée, très probablement en *epicea* et assemblée en deux pièces. La maille y est très apparente et régulièrement répartie. Le contour de cette table est garanti par un triple filet incrusté à mi-bois (bois noir/ivoire/bois/noir). Le chevalet de bois teinté de couleur sombre, est orné à ses

extrémités de pastilles décorative sculptées en forme de fleur. Le dessus est plaqué d'une marqueterie d'ivoire et d'ébène en losanges et filets. La rose de cet instrument est un des plus beaux modèles qu'il nous a été donné de voir, tant par le dessin du motif que par l'habileté de l'exécution (cliché n° 21). Elle est bien entendu découpée à même la table.

Le bas de la table est orné d'un motif d'ivoire, à l'endroit même où les luthiers germano-italiens avaient coutume d'incruster un motif en forme de pique. La touche est ornée d'un cartouche contenant trois médaillons d'ivoire gravé soutenus par des « putti » (cliché n° 22) ; le premier représente un personnage coiffé d'un chapeau à large bord, le médaillon central représente un aigle à deux têtes (11) avec de part et d'autre des cornes d'abondance portées

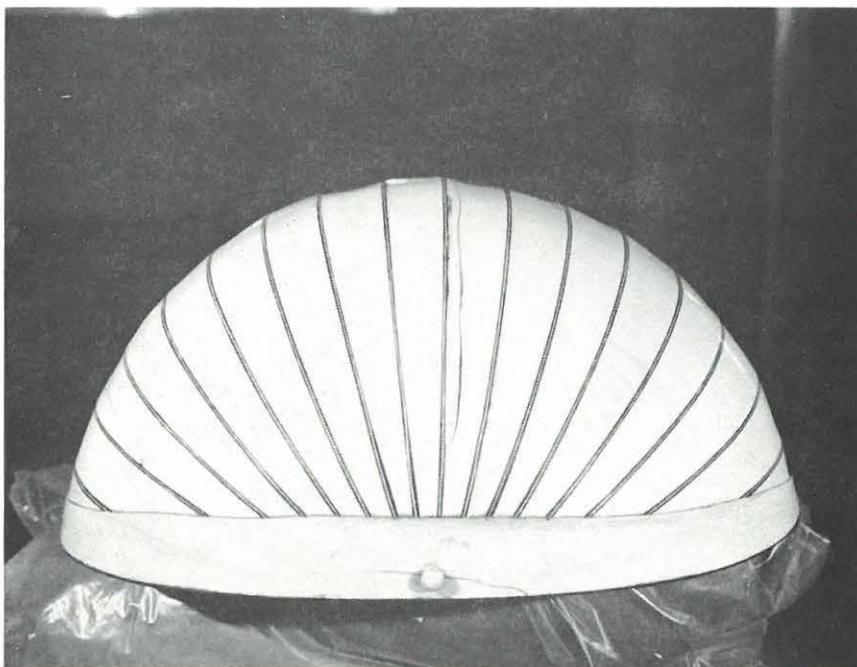
par des putti. Le médaillon de droite semble nous soumettre une sorte de rebus, dans le goût de certaines gravures à caractère hermétique : la devise en latin « Non Omnes », que l'on peut lire sur un phylactère déployé au-dessus du sommet d'une montagne signifie (peut-être) que l'accession au plus haut niveau (du jeu du luth ?...) n'est pas donnée à tout le monde et qu'en tout cas l'élu aura à se livrer à une rude ascension...

(19) Théorbe anonyme, E 25 C 228, Musée du C.N.S.M. (a, b, c).



(11) L'emblème de l'aigle bicéphale fut souvent utilisé par les luthiers comme sujet de rosace dont plusieurs exemples subsistent (ex. M. Dieffprucher, Vienne, K. H. Museum AR 969, ou Cristoforo Cochs, Paris Musée Instrumental C 233) mais aussi comme marque au fer, en particulier par Magnus Dieffprucher et par Cristoforo Cochs. cf F Hellwig. « Maker's Marks on Plucked Instruments of 16th and 17th Centuries », *Galpin Society Journal*, XXIV, 1971, pp. 22-32.

Le dessus du cheviller double est orné d'un décor analogue mais comportant seulement deux médaillons, l'un figurant de nouveau l'aigle bicéphale, l'autre représentant probablement le Dieu Hermès. Autant de symboles dont les connotations « hermétiques » sont renforcées par la présence, sur la face du cheviller du grand jeu d'un motif d'ivoire gravé figurant une sirène à deux queues, motif par ailleurs largement utilisé dans la symbolique alchimique du Moyen Age au XVIII<sup>e</sup> siècle. (Cliché n° 23). Le dos du manche et du cheviller double est orné de bouquets d'instruments de musique et de guirlandes dans le style de certains bas-reliefs assez fréquents dans l'architecture du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le motif du théorbe y figure lui-même deux fois parmi d'autres instruments. Les chevilles sont en ivoire.



(20) Coupe latérale, E 25 C 228.

### Cordage

Petit jeu 1 x 1 : 6 x 2 : 709 mm  
 Grand jeu 6 x 2 : 1090 mm  
 Ecart des cordes au chevalet : 135 mm.

### Table :

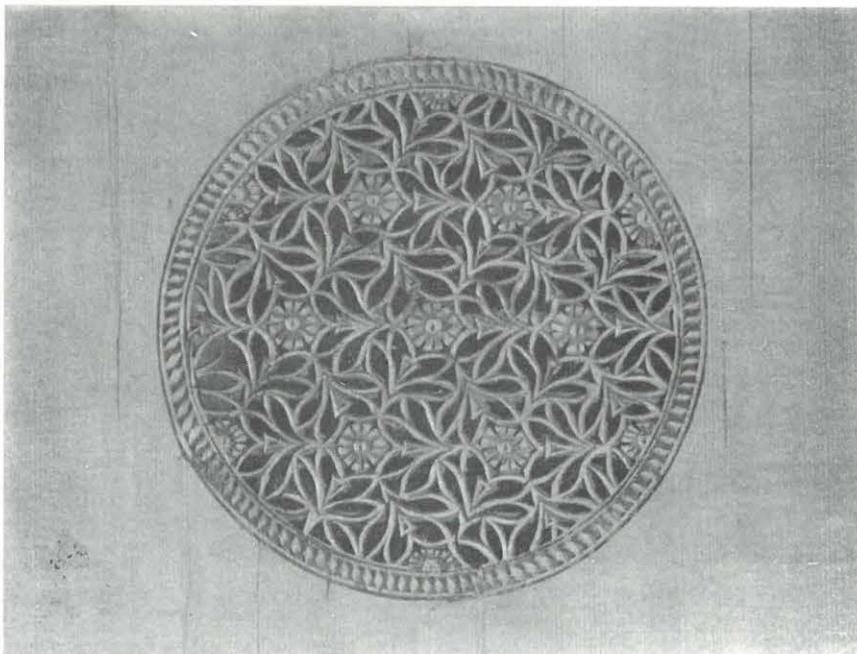
L : 485 mm  
 l : 348 mm  
 Rose  $\phi$  : 100 mm (vide), 113 mm (avec frise).  
 Centre : 292 mm.

### Manche

L : 313 mm.  
 l<sub>1</sub> : 100 mm  
 l<sub>2</sub> : 87 mm.

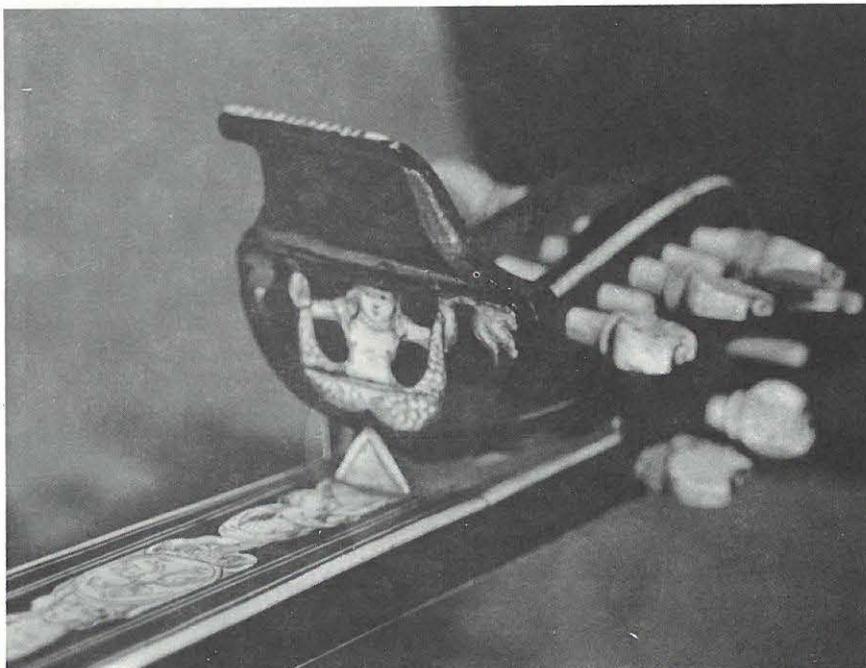
### Commentaire

L'état de ce théorbe est bon ; la marque du tasseau, bien visible sur le profil du dos, est certainement ancienne, comme si les côtes s'étaient resserrées autour de la pièce de bois, ce qui semble être le cas avec de nombreux luths d'ivoire. La table est cependant fendue en de nombreux endroits ; en outre elle semble avoir été décapée dans un passé récent. Le manche et le cheviller double sont bien évidemment postérieurs au corps de l'instrument, qui, selon nous, pourrait bien avoir été un luth. A ce titre, on ne peut s'empêcher de comparer le dos avec celui du luth de Hans

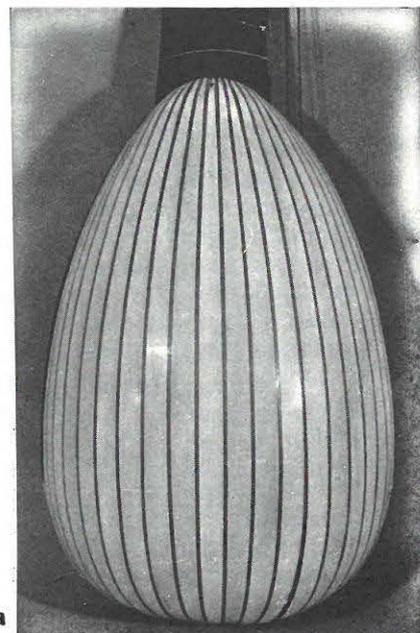


(21) Rose du théorbe anonyme E 25 C 228.  
 (22) Décor de la touche du théorbe E 25 C 228.





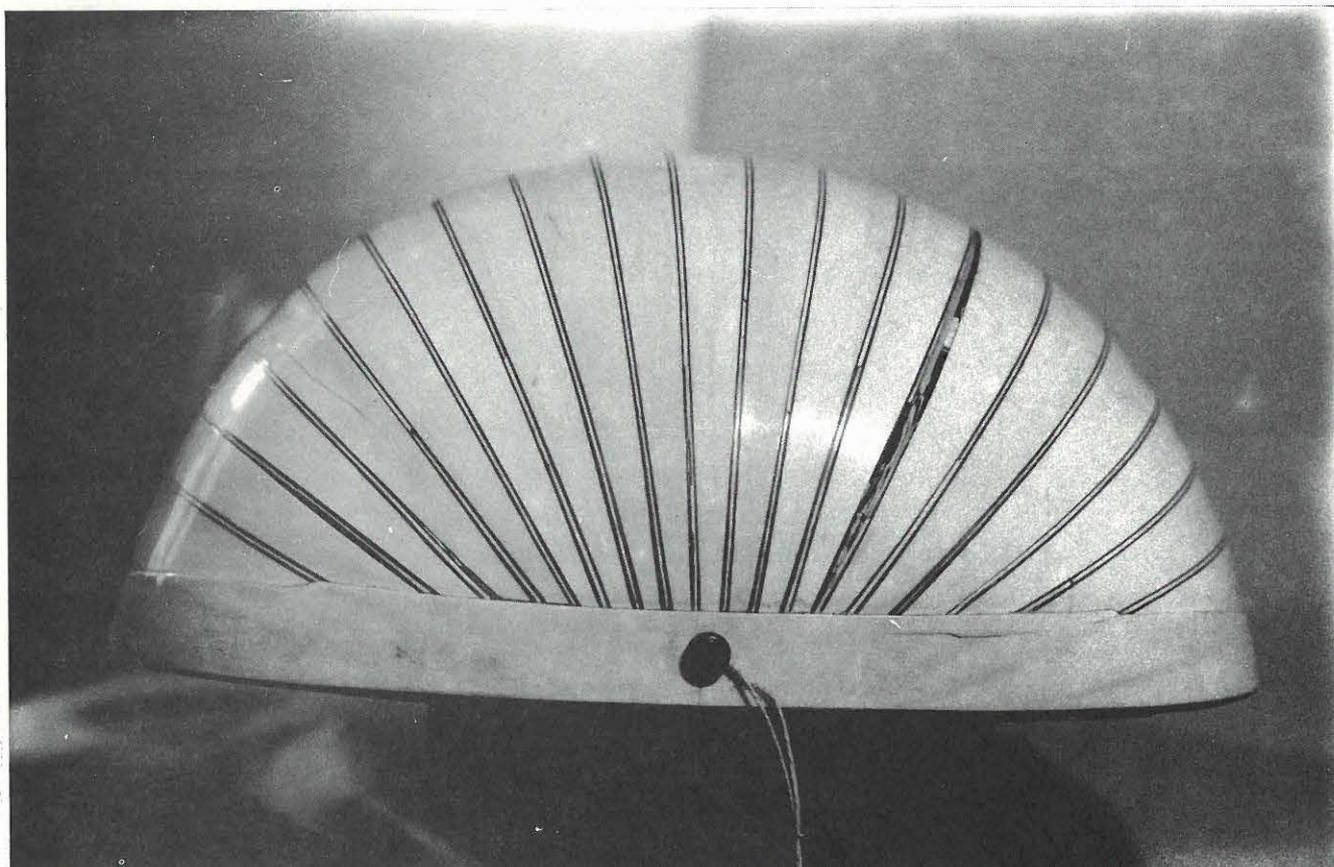
(23) Motif de la sirène à deux queues,  
E 25 C 228.



a

(24) Dos et coupe latérale du luth de Hans  
Burkholzer, Füssen 1596 (K. H. Museum,  
Vienne, n° Ne 48) (a, b).

b



Burkholzer (12) conservé à Vienne (cliché n° 24) : les profils sont voisins, les coupes latérales très demi-circulaire, enfin les bragues sont toutes deux étroites et d'une seule pièce. Aussi pencherions-nous pour une origine germanique (plutôt la tradition de Füssen) vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, tout au

moins pour ce qui concerne le dos de ce théorbe. Peut-être connaissons-nous d'ailleurs un jour l'auteur de cet instrument car l'étiquette collée au fond de la caisse subsiste, simplement masquée par une pièce de toile de renfort, elle demeure visible par transparence (les côtes d'ivoire laissent bien

passer la lumière) mais malheureusement impossible à déchiffrer en dépit d'efforts répétés.

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

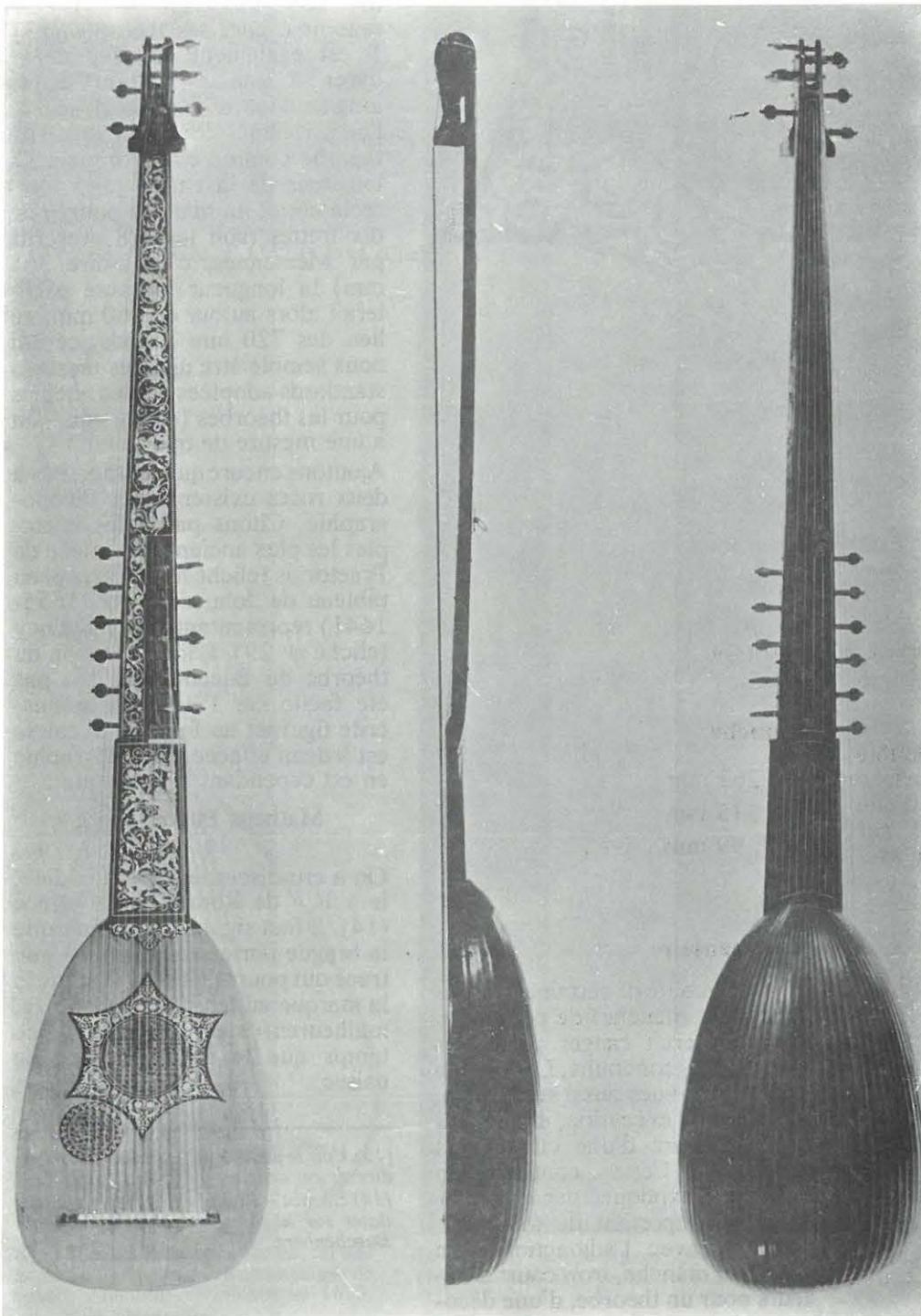
**THEORBE DE MATHEUS BUECHENBERG E 1557 C 1474 (CLICHE N° 25)**

(Don de la baronne Nathaniel de Rothschild)

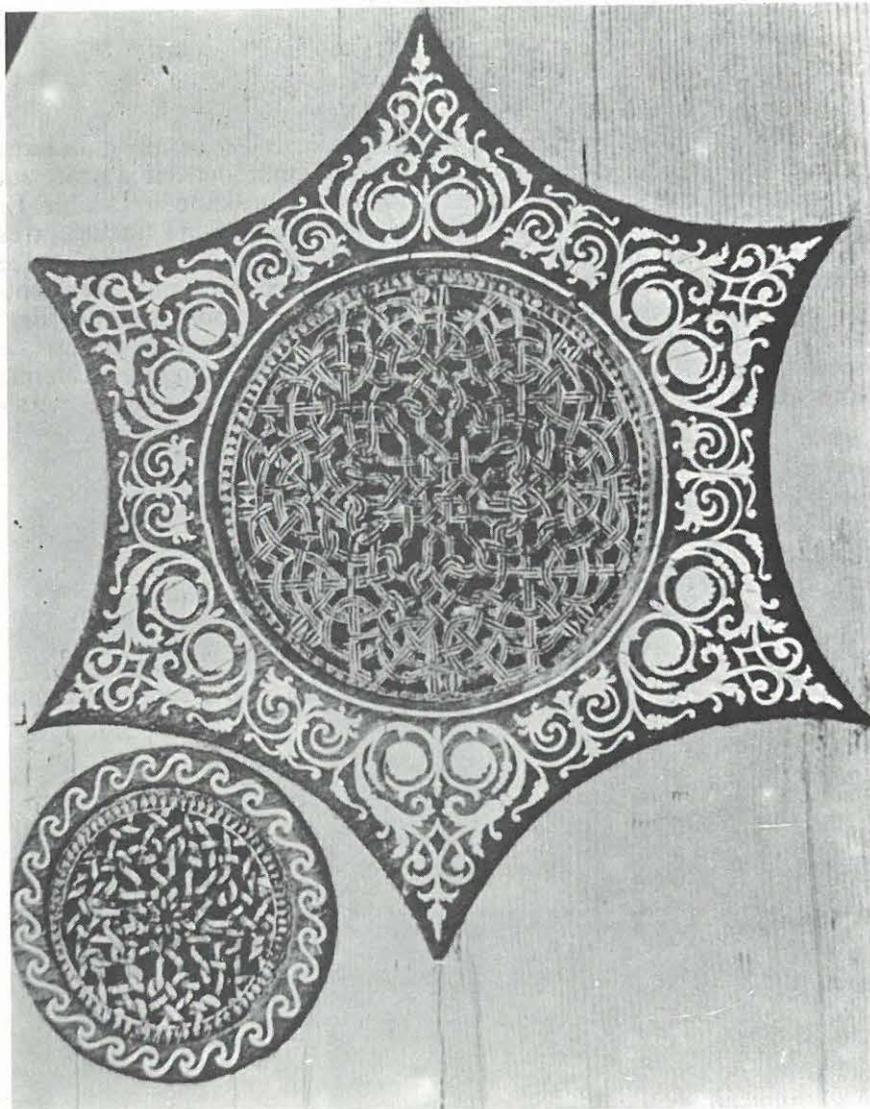
Ce théorbe a un dos composé de 33 côtes d'if de montagne très serré (bois de cœur/aubier), dont la forme assez plate sur le profil n'en est pas moins ronde et assez bien épaulée au niveau du contour de la table, lequel a subi des déformations. Chaque côte est creusée dans sa longueur, mais on peut noter l'absence de filet entre les

côtes et sur le bord de table. La brague est en deux pièces, et semble avoir été assez largement rognée en hauteur. La table est faite dans un résineux (sapin ?) d'une qualité très médiocre. Elle est percée de deux roses (cliché n° 26), dont l'une, la plus petite est décentrée vers le bas de la table du côté des cordes graves. Chacune

de ces roses est cernée d'un large décor de marquetterie d'ivoire sur fond d'ébène ajouté sur la table. Le chevalet est d'une facture très quelconque. Le manche et le cheviller double sont, semblent-ils, teintés de noir, mais des filets d'ivoire ou d'os ont été incrustés à même le bois selon une technique très sommaire. Une pièce métal-



(25) - Théorbe de Matheus Buechenberg, Rome 1604. Musée du C.N.S.M. n° E 1557 C 1474.



(26) - Roses du théorbe de Buechenberg, E 1557 C 1474.

lique vient renforcer le joint entre le manche et le cheviller double par l'extérieur. La touche et la face du cheviller sont décorées d'une marquerterie d'ivoire gravé sur ébène d'une belle qualité d'exécution (cliché n° 27).

#### Cordage

1 x 1, 5 x 2 : 720 mm au petit jeu  
7 x 1 : 1513 mm au grand jeu.  
Ecart des cordes au chevalet : 170 mm

#### Table

L : 585 mm  
l : 376 mm  
Roses  $\phi$  a) 110 mm (vide)  
b) 60 mm (vide)  
Centre (de a) : 372 mm.

#### Manche

L : 263 mm  
l<sub>1</sub> : 115 mm  
l<sub>2</sub> : 99 mm.

#### Commentaire

La qualité de certaines parties (cheviller, manche) de cet instrument le ferait ranger parmi les instruments communs. Le dos et la décoration, vues aussi sur le plan, de qualité d'exécution, en feraient un instrument d'une classe plus luxueuse. Cette contradiction pourrait s'expliquer par un remaniement important de tout l'instrument, avec l'adjonction d'un nouveau manche, trop court d'ailleurs pour un théorbe, d'une déco-

ration très élaborée et parfaitement adaptée au nouveau manche, et le report des deux roses, assez joliment exécutées dans un résineux serré (probablement la table d'origine), sur une table de médiocre qualité que n'arrivent pas à nous faire oublier les frises exubérantes qui cernent les roses.

On peut penser que les parties les plus anciennes subsistant dans cet instrument sont le dos et peut-être les deux roses. L'état d'origine est bien entendu très difficile à imaginer, sauf si l'on considère que Matheus Buechenberg (Rome av. 1591-mort en 1628) était renommé pour ses théorbes (13). Il est également possible de se livrer à une estimation de la longueur vibrante du petit jeu, si l'on retient l'hypothèse d'un théorbe comme état d'origine. La longueur de la caisse (585 mm) réclamerait un manche pourvu de dix frettes (soit les 5/8 prescrits par Mersennes, c'est-à-dire 365 mm) la longueur vibrante oscillerait alors autour de 860 mm, au lieu des 720 mm actuels, ce qui nous semble être une des mesures standards adoptées par les anciens pour les théorbes (ce qui équivaut à une mesure de trois pieds).

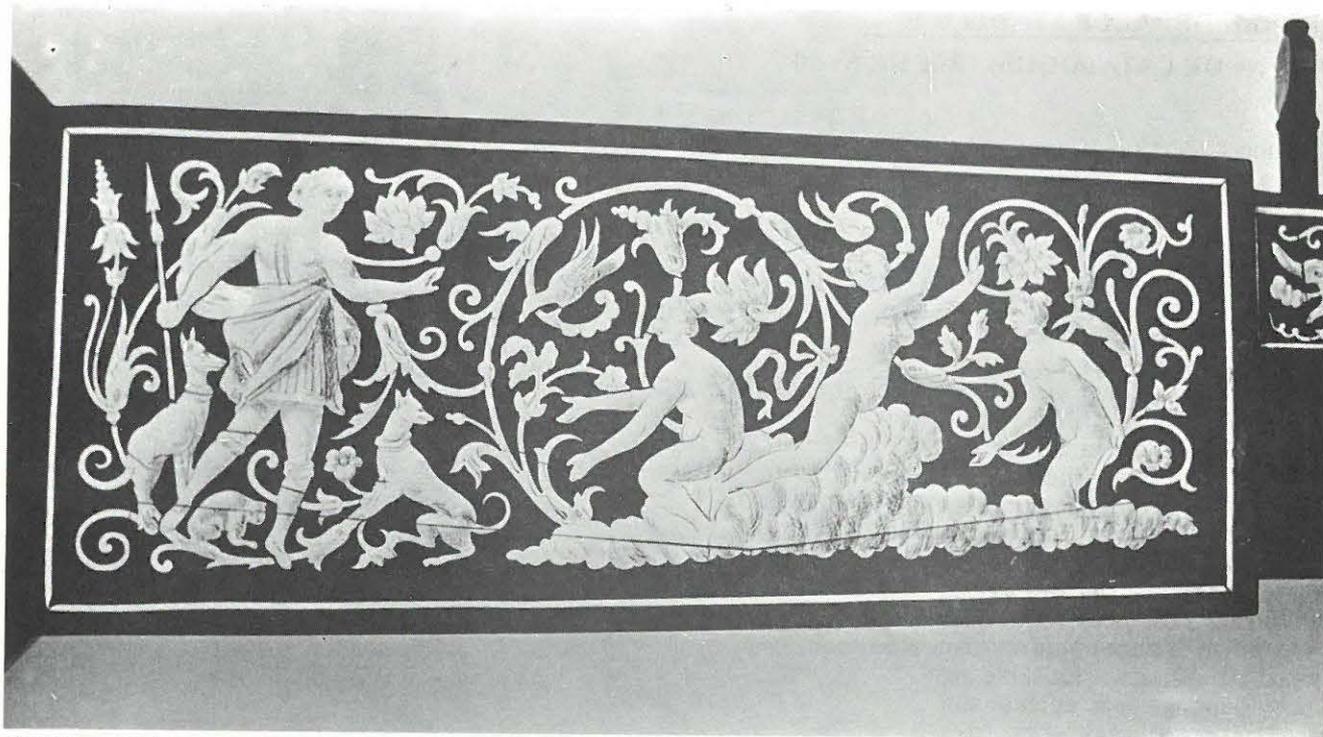
Ajoutons encore que les théorbes à deux roses existent dans l'iconographie. Citons parmi les exemples les plus anciens la planche de Praetorius (cliché n° 28) et le beau tableau de John de Critz (1555-1641) représentant Mary Sydney (cliché n° 29). L'identification du théorbe de Buechenberg n'a pas été facile car l'étiquette manuscrite figurant au fond de la caisse est à demi effacée. La calligraphie en est cependant authentique :

Matheus Buechenberg  
1604

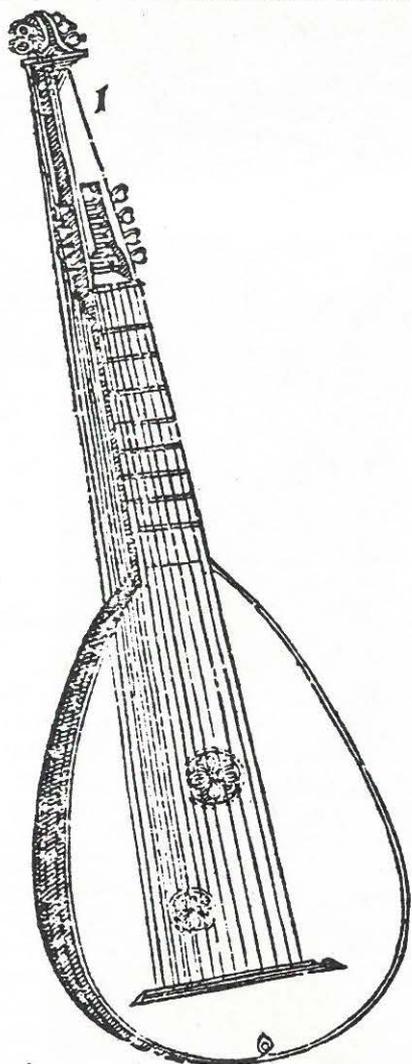
On a cru discerner, avant la date, le « R » de Rome à demi effacé (14). Il faut signaler pour finir que la brague porte en son milieu une trace qui pourrait être le vestige de la marque au feu de Buechenberg, malheureusement rognée en même temps que le reste du bord de caisse.

(13) Voir le texte de E. G. Baron en appendice de cet article.

(14) Le mot « Rome » précède en effet les dates sur la plupart des instruments de Buechenberg.



(27) Décor de la touche, E 1557 C 1474 (Cliché publimage).



(28) - Théorbe à deux roses figurant sur une planche du *Theatrum Instrumentorum* de Michael Praetorius, Wolfenbüttel 1620. (Fac Simile Bärenreiter).

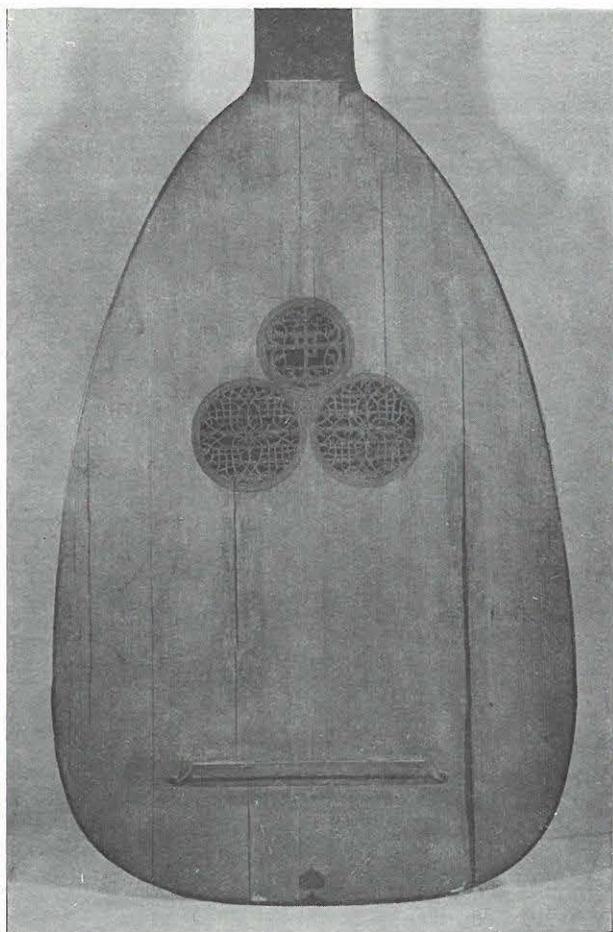


(29) - Lady Mary Sydney, portrait de John de Critz (1555-1641). The viscount de L'Isle Penshurst Place.

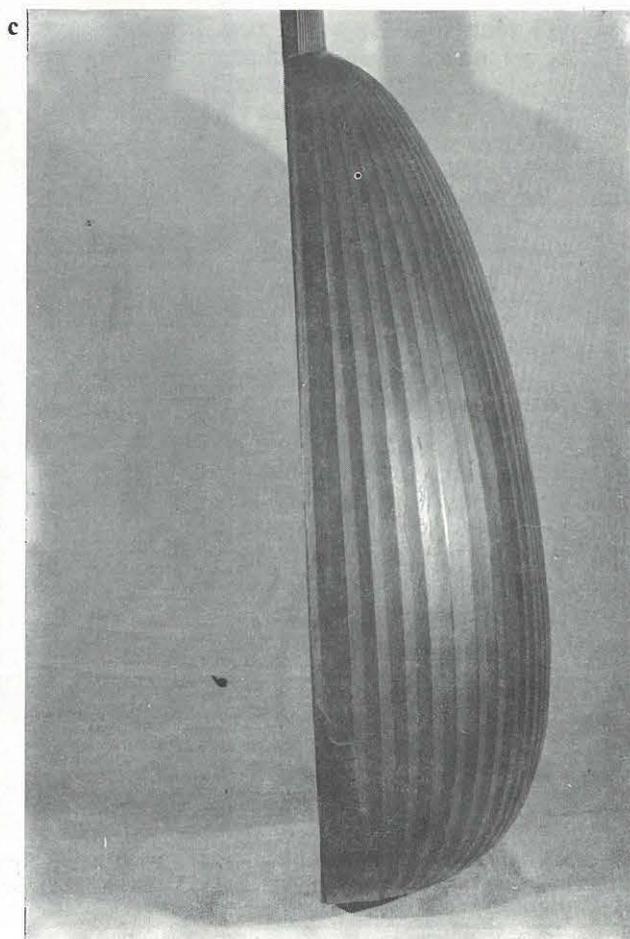
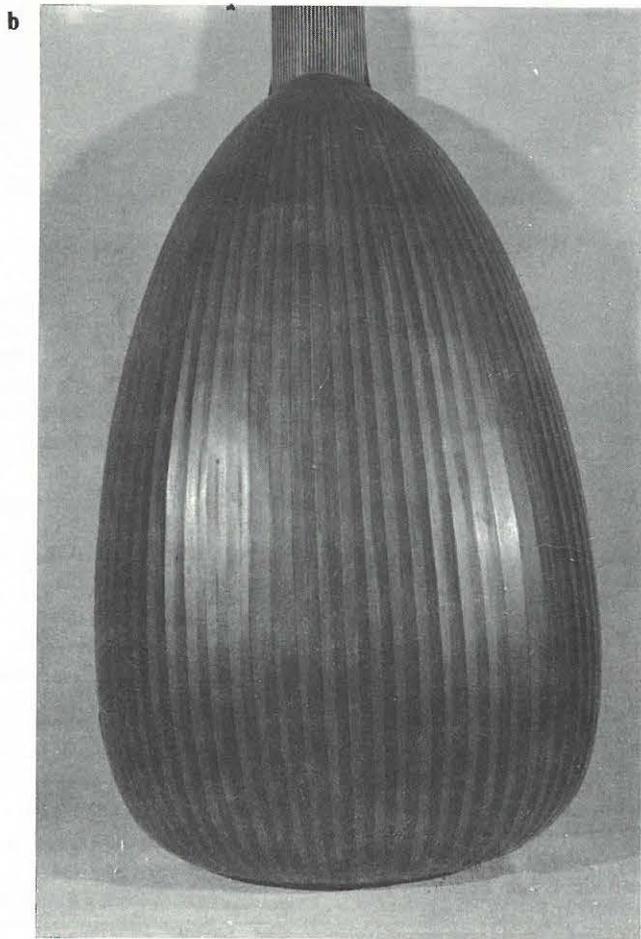
**THEORBE DE JACOB STADLER E 26**  
**(SANS N° DE CATALOGUE) CLICHE N° 30**

(Ancienne collection Clapisson)

Bien que très mutilé, ce théorbe, par ses qualités de forme et de facture mérite d'être mieux connu. Le dos se compose de 35 côtes d'if de montagne (cœur/ aubier) d'une qualité exceptionnelle, séparées de fins filets de bois noir. La forme de la caisse est originale : assez ventrue avec le bas un peu aplati et des épaules bien remplies. La brague est en six pièces (cliché n° 31), séparées de filets et se termine par des motifs chantournés. On peut remarquer en son milieu la trace d'une attache aujourd'hui disparue. La table est choisie dans un bel epicea aux fibres très régulières. Les trois roses sont très soigneusement exécutées et leurs motifs sont peu



(30) - Théorbe de Jacob Stadler, Naples 1613, Musée du C.N.S.M. n° E:26. (a, b, c).



courants (cliché n° 32). Le chevalet actuel est très rudimentaire et de peu d'intérêt. Le contour de la table est garanti par un filet de bois dur incrusté à mi-bois. Le bas de la table est agrémenté du traditionnel « pique » en bois exotique brun. Le manche a été grossièrement diminué de largeur par simple râpage des bords, ce qui nous laisse voir l'épaisseur de la touche (c. 1,5 mm) et celle du plaquage d'ébène du dos (c. 1 mm). La décoration consiste en 30 filets d'ivoire (c. 1 mm). La manche est en bois blanc (tilleul  $\phi$ ). Le cheviller a été coupé un peu plus haut que la mortaise du petit jeu (cliché n° 33). Il est décoré avec les mêmes matériaux que le manche.

### Cordage

En l'absence de chevalet d'origine, la disposition est hypothétique.  
 Petit jeu : 11 chevilles (1 x 1, 5 x 2 ?) : 873 mm  
 Grand jeu : ?

### Table

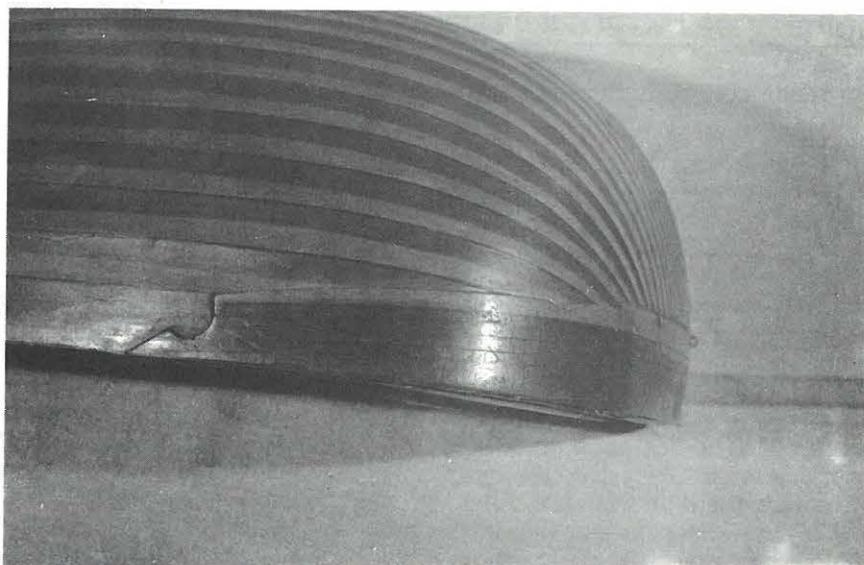
L : 635 mm  
 l : 405 mm  
 Roses  $\phi$  : a) 76 mm (vide), 90 mm (avec frise)  
 b) 64 mm (vide), 76 mm (avec frise).  
 Centre : 365 mm (pris sur a).

### Manche

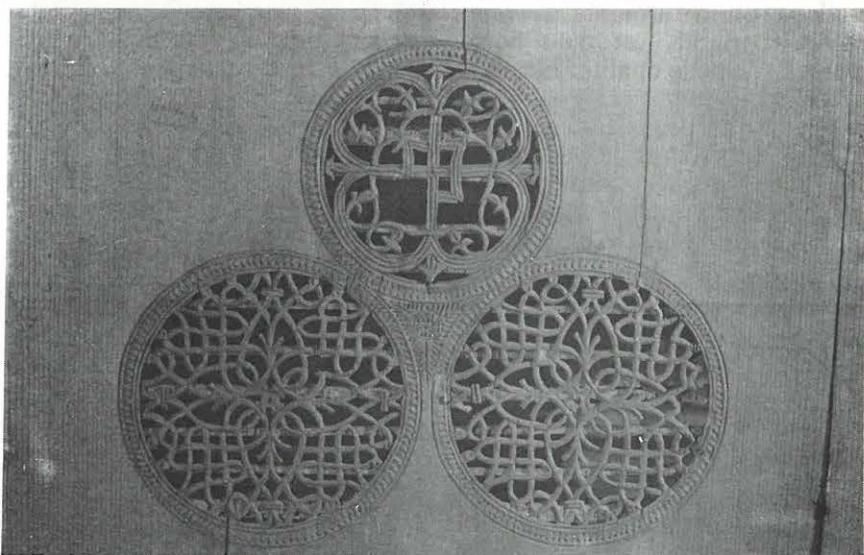
L : 358 mm  
 l<sub>1</sub> : 95 mm (largeur d'origine avant rétrécissement du manche)  
 l<sub>2</sub> : 67 mm (rétréci).

### Commentaire

Nous avons ici un exemple de ce qui pouvait être considéré autrefois comme un théorbe de bonne qualité, sans plus de décoration que de beaux matériaux et quelques filets. Comme trop souvent, l'instrument a subi les injures du temps, mais dans le cas présent, le ou les « modificateurs » n'ont même pas jugé bon de remplacer les parties qui n'étaient plus de leur goût, mais seulement de les modifier, ce qui eut l'avantage, si l'on peut dire, de nous préserver tout de même des parties originales, qui, bien que mutilées, laissent de meilleurs chances d'authenticité dans la perspective de répliques futures



(31) - Détail de la brague, E 26.  
 (32) - Roses du théorbe de Stadler, E 26.



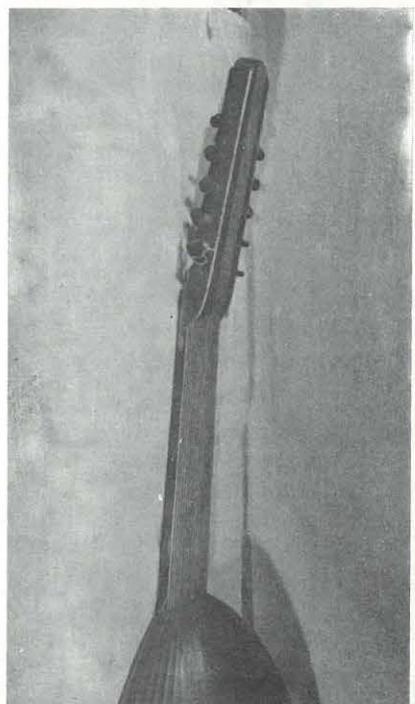
de l'instrument. Une étiquette manuscrite indique :

Jacob Stadler tedesco Napoli  
 l'anno 1613

Nous aurions mauvaise grâce à mettre en doute une étiquette d'un luthier au demeurant peu connu (15), mais dont la qualité du travail laisse entrevoir l'intérêt.

(33) - Détail du manche et du cheviller, E 26.

(15) Une guitare de Stadler est conservée au Musée Instrumental du C.N.S.M. Un catalogue des guitares de ce musée sera d'ailleurs publié prochainement par Florence Getreau.



**THEORBE DE L'ATELIER VENERE E 548 C 232 (CLICHE N° 34)**

(Ancienne collection du Dr. Fau)

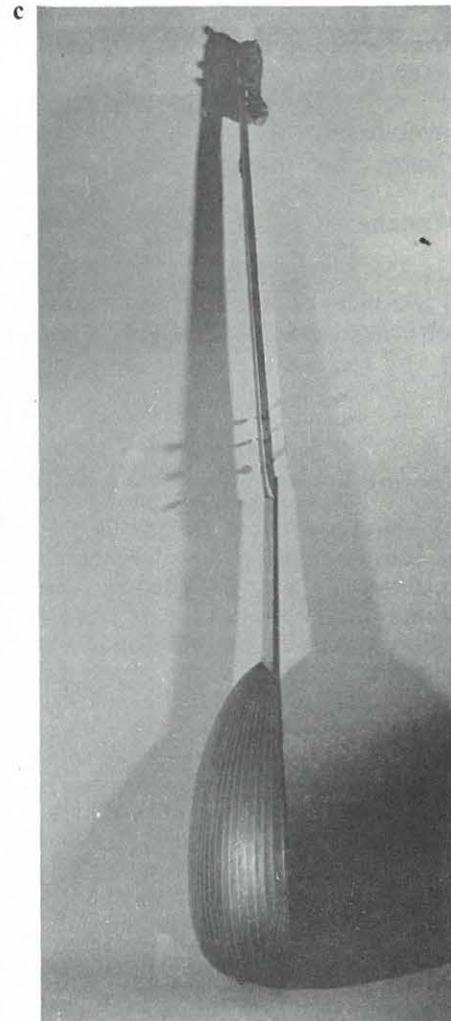
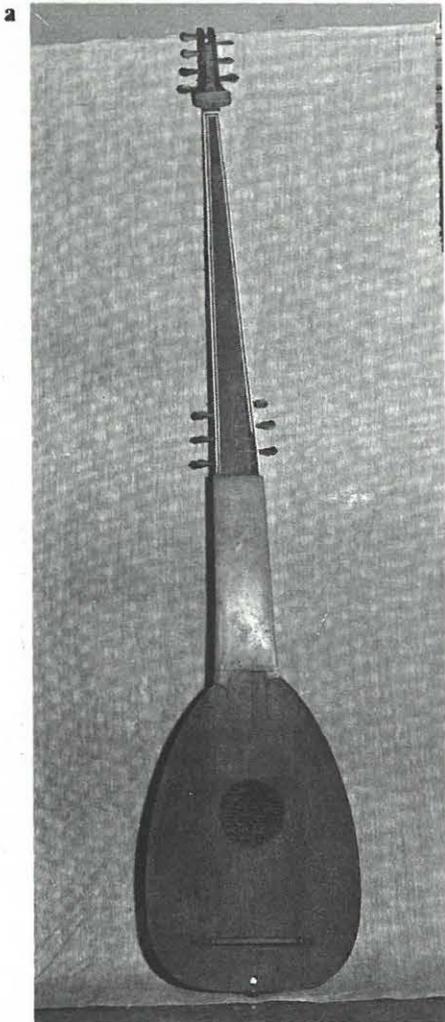
Ce grand théorbe présente un dos à 35 côtes d'if séparées de filets de bois clair (érable ?). La forme est caractéristique du célèbre atelier de Padoue où elle fut créée : assez ronde et légèrement aplatie dans sa coupe latérale (cliché n° 35). Chaque côte a subi un léger creusement dans le sens de la longueur. La brague est en six pièces d'if avec des filets de bois clair. L'attache qui est collée en son milieu est d'une facture vulgaire. Une déformation importante est visible sur la partie gauche de la brague, probablement consécutive à un enfoncement.

La table d'harmonie, certainement d'origine, est d'un bois (epicea ?) de belle qualité. Elle est fendue en d'assez nombreux endroits et paraît couverte d'un vernis brun rouge sombre. La rose, d'une taille bien proportionnée, est exécutée d'une main très adroite.

Le motif est, comme on peut le voir (cliché n° 36) d'une imagination peu commune. Le chevalet, bien qu'ancien, n'est pas d'origine. Il est de bois dur teinté brun sombre, d'une exécution rapide. On peut discerner les traces d'un chevalet plus ancien, en particulier sur la partie gauche (cliché n° 37). Le bord de la table est bien préservé par un filet de bois sombre, agrémenté du traditionnel « pique » (sous le chevalet) réalisé en intarsia d'ivoire cerné d'un filet de bois sombre. Le manche et le cheviller double sont plaqués au dos d'un bois brun rouge (violette ?). Le plaquage du manche est décoré de 14 filets d'ivoire (environ 3 mm de largeur) disposés selon deux faisceaux. Le cheviller double est simplement décoré de deux filets d'ivoire sur les bords. Notons que le joint du manche et de la caisse est réalisé d'une

manière inattendue. En effet, on sait que les instruments à corde hors manche ont toujours l'axe du manche légèrement décalé vers le grave pour maintenir le chevalet au milieu de la table. Ce décalage, qui n'exède généralement pas 3°, est habituellement réalisé sur la coupe du manche lui-même, la coupe du tasseau restant parfaitement d'équaire à l'axe de la caisse, or dans le cas présent, on a exactement l'inverse, et le résultat, bien peu adroit, produit un décalage très visible des pointes de la touche (cliché n° 38). Cette dernière, en bois brun-violet (violette ?) est très légèrement bombée. Les chevilles sont en bois brun.

(34) - Théorbe de l'atelier Venere (Wendelinus Tieffenbrucker), Padoue début XVII<sup>e</sup> siècle, Musée du C.N.S.M. n° E 545 C 232 (a, b, c).



### Cordage

Petit jeu 6 x 1 : 896 mm  
Grand jeu 8 x 1 : 1666 mm  
Ecart des cordes au chevalet :  
140 mm

### Table :

L : 616 mm  
l : 414 mm  
Rose  $\phi$  : 128 mm (avec frise)  
Centre 343 mm.

### Manche

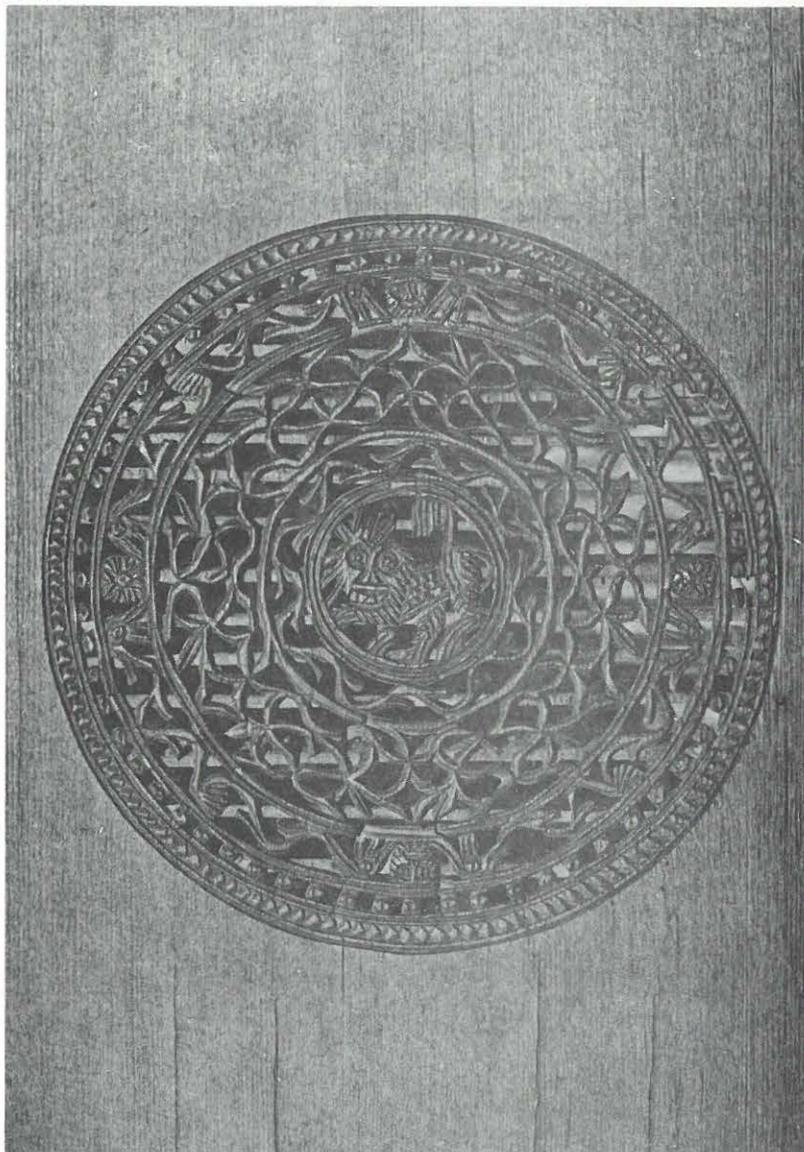
L : 402 mm  
l<sub>1</sub> : 127 mm  
l<sub>2</sub> : 100 mm.

### Commentaire

En ce qui concerne le dos et la table, nous avons avec ce théorbe un exemplaire tout à fait remarquable de la lutherie de très haute qualité, telle qu'elle fut pratiquée au début du XVII<sup>e</sup> siècle dans certains ateliers de Padoue. Le contour de la table, bien conservé grâce au filet, le profil sont d'une rare élégance et font oublier la très grande taille de l'instrument. Le manche et le cheviller double, apports d'une transformation postérieure, ne sont pas de la même main, et sans être médiocres, n'atteignent pas la qualité des parties d'origine. L'identification ne fait guère de doute, bien que l'étiquette soit en partie recouverte par une toile de renfort, on peut lire les dernières lettres de Padova (16). De plus, il est possible de distinguer entre les pointes (cf cliché n° 38), la partie inférieure de la marque au feu du célèbre atelier Venere dont une partie fut occultée par la coupe de la table au niveau de l'assemblage du manche. On pourrait en déduire que l'ancien manche était nettement plus étroit, rendant ainsi possible l'hypothèse d'un grand luth basse (le « gross octav bass laute » de Praetorius) comme état d'origine.

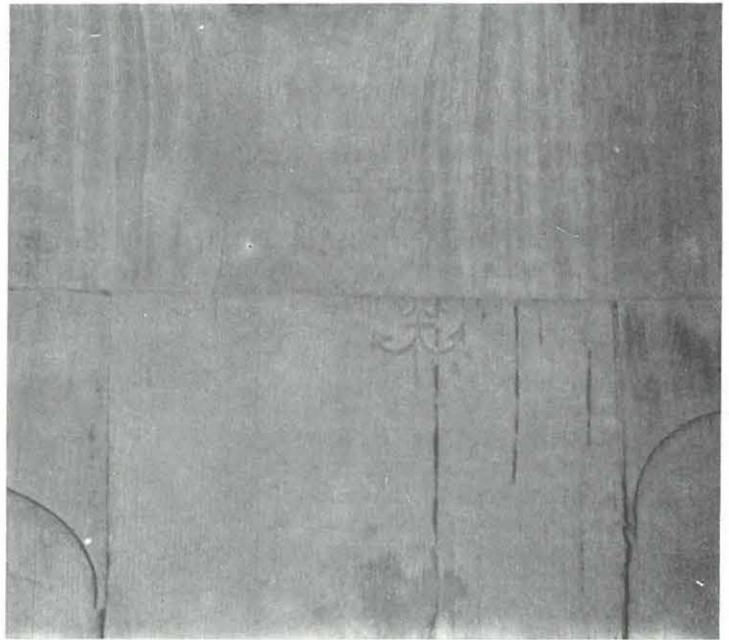
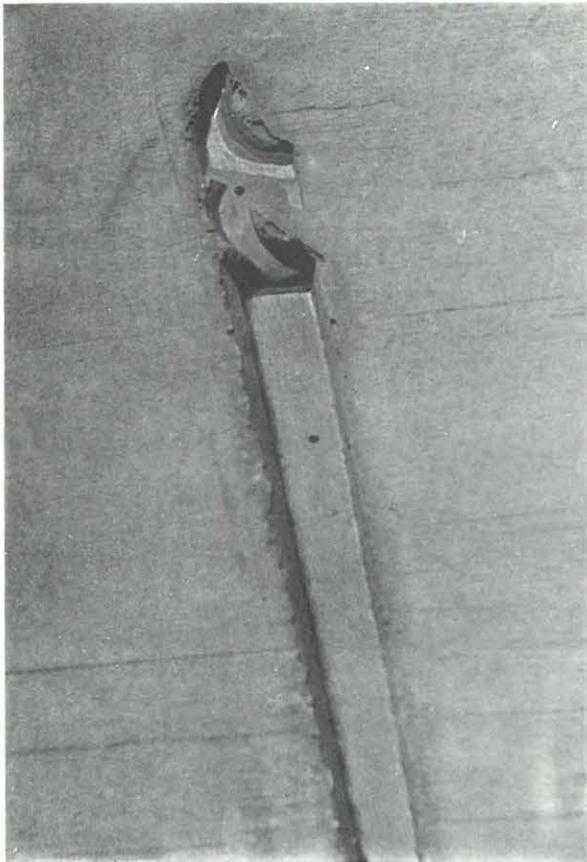


(35) - Coupe latérale du dos, E 545  
C 232.



(36) - Rose du théorbe de Venere, E 545  
C 232.

(16) L'intitulé de l'étiquette est habituellement : « In Padova/Vvendelio Venere ».



(38) - Les pointes et le bas de la marque au feu, E 545 C 232.

(37) - Traces d'un ancien chevalet E 545 C 232.



(A) « Allégorie de la Musique », Laurent de La HIRE (c. 1648). Metropolitan Museum of Art, New York (Cliché du Musée).

## THEORBE DE GIORGIO SELLAS E 1556 C 1473 (CLICHE N° 39)

(Don de la Baronne Nathaniel de Rothschild)

Nous avons ici le plus grand théorbe de la collection du Musée Instrumental du C.N.S.M. Le dos est constitué de 43 côtes d'ébène séparées de filets d'ivoire (largeur, environ 1,5 mm). Le contour de la table rappelle par sa forme, d'autres grands théorbes vénitiens, en particulier ceux de Matteo Sellas avec lesquels il partage le même allongement et les épaules peu marquées. Dans le cas du théorbe de Giorgio Sellas, la coupe latérale montre une forme assez ronde (cliché n° 40). La brague est en 6 pièces séparées de filets d'ivoire. La table en résineux aux fibres serrées (probablement de l'épicéa) est protégée sur le bord par un quadruple filet (ivoire/bois sombre) incrusté à mi-bois. Les roses sont d'une facture soignée (cliché n° 41). Tout le bas de la table est décollé ce qui permet d'entrevoir la dispo-

sition des barres d'aigu, au nombre de deux, taillées grossièrement en forme de coin, et la barre courbe des basses. On peut aussi constater la présence d'une pièce de bois d'environ 20 cm, de longueur collée sur le fond et s'appuyant sur le tasseau et manifestement destinée à épauler le tasseau pour l'empêcher de basculer en faisant ainsi remonter le manche, ce qui est le cas, contre toute attente, comme on peut le constater sur la vue de profil de l'instrument.

Le dos du manche et du cheviller double est décoré d'une marqueterie d'ébène sur fond d'ivoire, dont les motifs de rinceaux sont assez épais. La touche est plaquée d'ébène et décorée de trois cartouches d'ivoire gravé représentant des paysages. La face du cheviller double est décorée comme le dos.

### Cordage

Petit jeu 6 x 2 : 961 mm  
Grand jeu 8 x 1 : 1773 mm

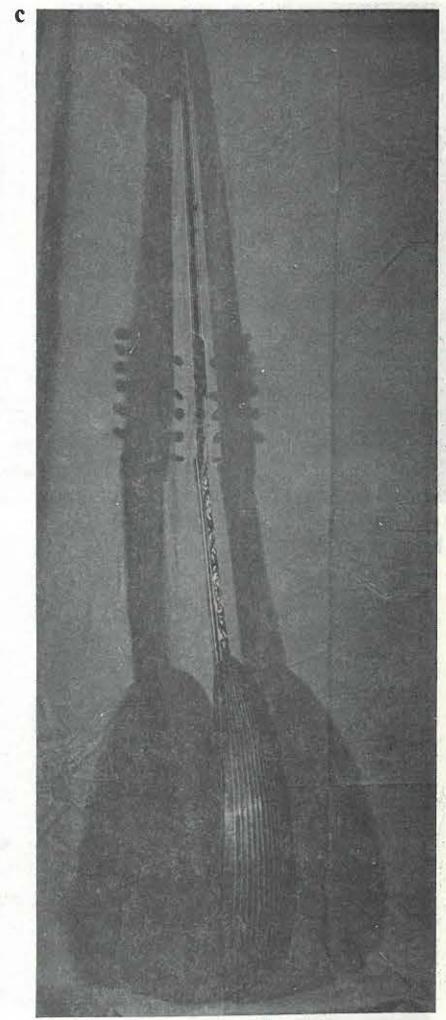
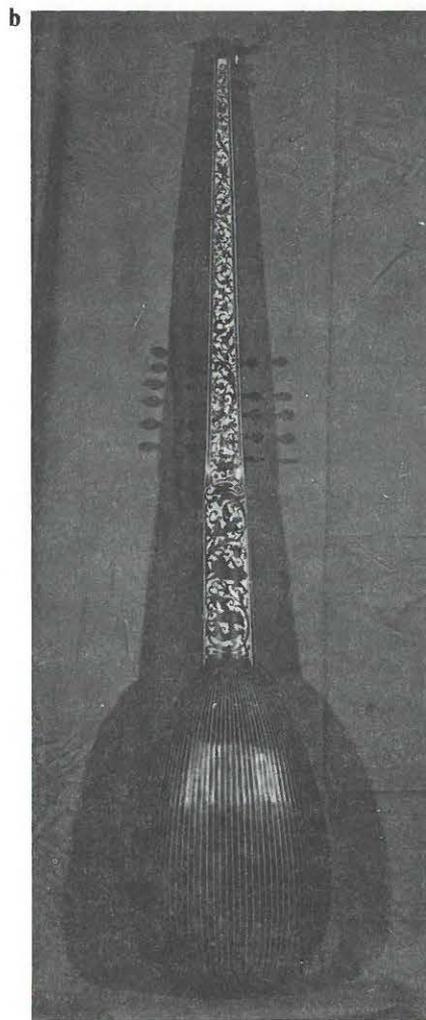
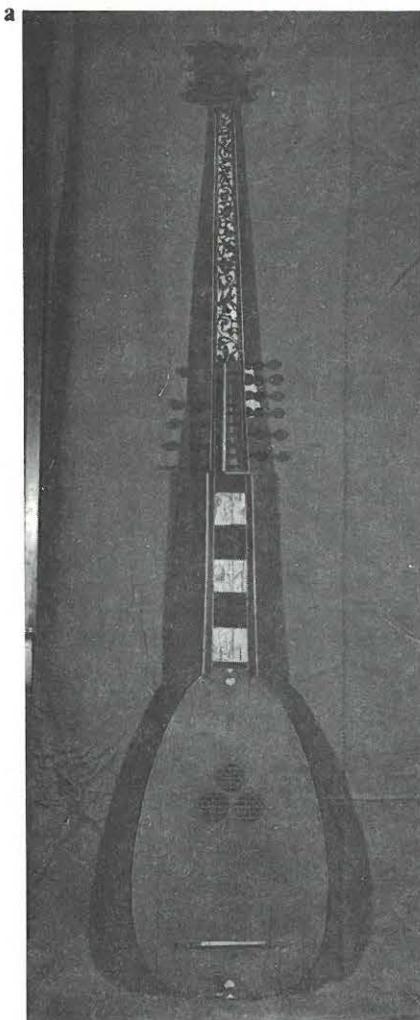
### Table :

L : 660 mm  
l : 403 mm  
Roses  $\phi$  : a) 62 mm (vide), 74 mm (avec frise).  
b) 57 mm (vide), 68 mm (avec frise).  
Centre de a) : 390 mm.

### Manche :

L : 435 mm  
l<sub>1</sub> / 117 mm.  
l<sub>2</sub> : 97 mm.

(39) - Théorbe de Giorgio Sellas, Venise 1626, Musée du C.N.S.M. n° E 1556 C 1473 (a, b, c).



## Commentaire

On peut considérer ce théorbe comme un instrument de très belle qualité, bien que son état actuel soit précaire : table décollée du bord de caisse, manche fortement dérégulé vers le haut. En ce qui concerne le problème du manche, on peut penser que l'excès de renversement vers le haut fut occasionné par la tendance du tasseau à basculer ; s'agit-il d'une erreur de conception, c'est-à-dire un tasseau trop peu épais et s'appuyant donc insuffisamment sur la caisse, ou serais-ce la « maladie » des dos multicôtes qui se manifesterait en l'occurrence en permettant au tasseau de « bouger » sous la tension

des cordes ? (17). La réponse se situe à notre avis à mi-chemin des deux raisons qui viennent d'être évoquées. Ce type de dérèglement pourrait aussi s'attribuer aux médiocres performances ces colles animales dans le cas d'humidité relative élevée et de température chaude (18).

En ce qui concerne la décoration du manche, on remarquera que le style en est sensiblement moins raffiné que les marqueteries utilisées par Cochs ou Matteo Sellas. Voir par exemple l'épaisseur des motifs qui ornent le dos du manche, et qui ne vont pas sans nous rappeler certains décors affectionnés un siècle plus tard par

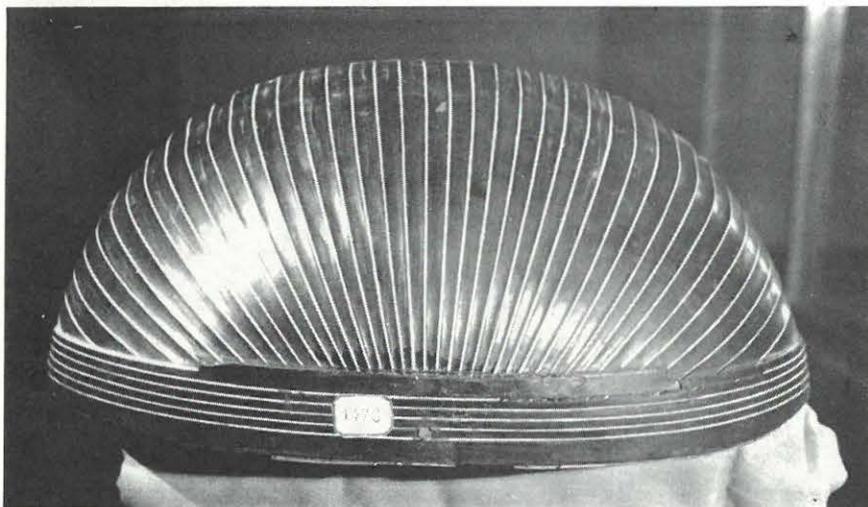
le célèbre Tiella. De même, les cartouches gravés semblent « vite faits » et n'ont rien de commun, encore une fois, avec ceux beaucoup plus talentueux, de certains instruments de Matteo Sellas. Il s'agit peut-être d'un standard de production, puisqu'une guitare de Giorgio Sellas comporte les mêmes cartouches « vite faits » (19).

L'étiquette imprimée indique :

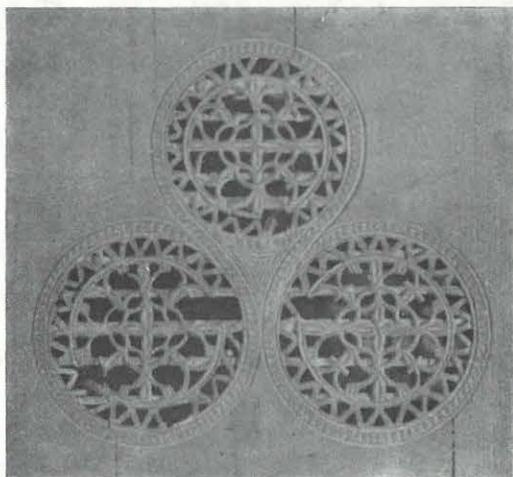
**GIORGIO SELLAS, ALLA STELLA IN VENETIA, 1626.**

L'information est intéressante car elle permet de mieux situer la période de production de Giorgio par rapport à Matteo :

	Giorgio Sellas	Matteo Sellas
Le plus ancien instrument connu	(3 instruments connus) Théorbe de 1626 (Paris Musée C.N.S.M.)	(plus de 14 inst. connus) Archiluth de 1630 (Bologne, Museo Civico)
Le plus récent instrument connu	Guitare de 1636 (Musée des Arts Décoratifs, Paris).	Mandore de 1652, (Paris, Musée de Cluny)



(40) - Coupe latérale du dos, E 1556 C 1474.



(41) - Roses du théorbe de G. Sellas, E 1556 C 1474.

Bien que très contemporaines, ces deux productions manifestent, comme on le voit dans le tableau ci-dessus, une légère antériorité de Giorgio par rapport à Matteo et ceci pourrait nous induire à penser que la forme assez caractéristique du dos du théorbe de 1626, garantie sur la face par un filet au bord de la table rappelons-le, fut utilisée d'abord par Giorgio, qui en fut peut-être l'auteur, puis par Matteo dans le théorbe décrit ici (C 231) et dans celui de 1640 conservé également au Musée du C.N.S.M. (C 230) et certainement bien d'autres théorbes qui ne nous sont pas connus.

(17) On peut voir la marque du tasseau sur le profil de nombreuses caisses multicôtes.

(18) A Venise en particulier !

(19) Il s'agit d'une guitare de 1636 conservée au Musée des Arts Décoratifs à Paris sous le n° 27904. Il faut noter que Giorgio devait ainsi faire des instruments plus luxueux, exemple une guitare conservée à Prague, reproduite dans Buchner, *les instruments de musique*, Paris 1970.

## ARCHILUTH ANONYME E 528 C 229 (CLICHE N° 42)

(Ancienne collection du Dr. Fau)

Le dos de ce bel instrument est constitué de 27 côtes alternativement d'ivoire et d'ébène, séparées d'un double filet d'ivoire et de bois noir. La forme est assez ronde et surtout, la coupe latérale est proche du demi-cercle (cliché n° 43). La brague est en deux pièces séparées d'un double filet. Un bouton d'ivoire est fixé en son milieu. La table d'harmonie est en deux parties, probablement d'épicéa, et le contour en est protégé par un filet de bois noir et d'ivoire assez large (environ 5 mm) qui a conservé à la table une bonne symétrie apparente. Le chevalet actuel est en bois dur teinté de noir et plaqué d'un motif composé d'ivoire et de nacre. Le bas de la table (sous le chevalet) et le haut (entre les pointes) sont agrémentés de motifs d'ébène incrustés, d'une taille et d'une forme franchement

disgracieuses. La rose est découpée avec soin selon un motif d'entrelacs dont le patron de base est une étoile à six branches, connue aussi sous le nom de « sceau de Salomon » (Cliché n° 44). Mais l'aspect le plus remarquable de cette table est un pliage latéral situé juste sous le chevalet, à la manière des tables de mandolines. Le manche et le cheviller double sont décorés au dos d'une marquetterie de rinceaux d'ébène sur fond d'ivoire, bordée d'une frise. La touche est ornée de deux cartouches d'ivoire gravé, représentant des paysages. Les rives de la touche sont bordées d'ivoire. Le cheviller double est plaqué d'ébène et ses arêtes, ainsi que les bords de la mortaise du petit jeu, sont garnis d'un triple filet (ivoire/bois noir). Les chevilles sont en ivoire.

### Cordage :

Le cordage est rendu contradictoire par le percement du chevalet aussi donnons nous les deux informations.

En partant du nombre de chevilles on a :

Petit jeu 13 cordes (1 x 1 et 6 x 2 ?) : 547 mm

Grand jeu 8 cordes (4 x 2) : 840 mm

En partant du chevalet, le percement indique de l'aigu au grave :

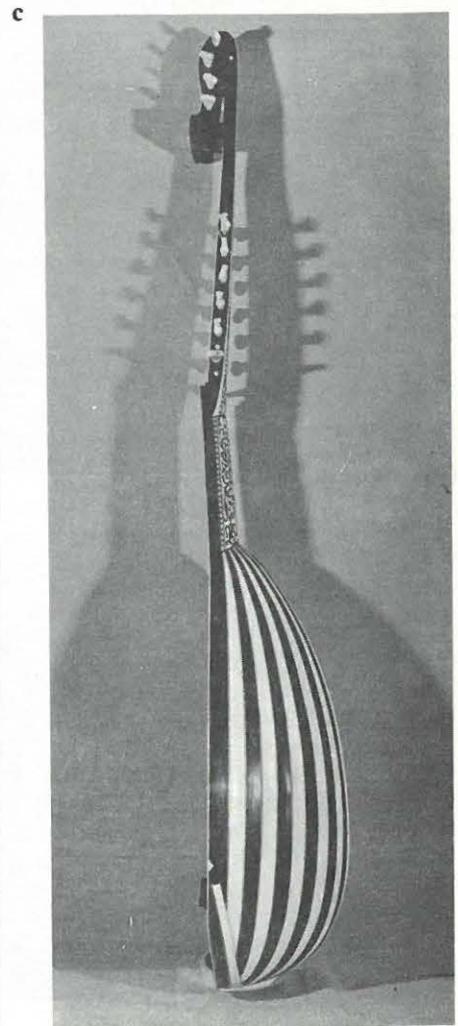
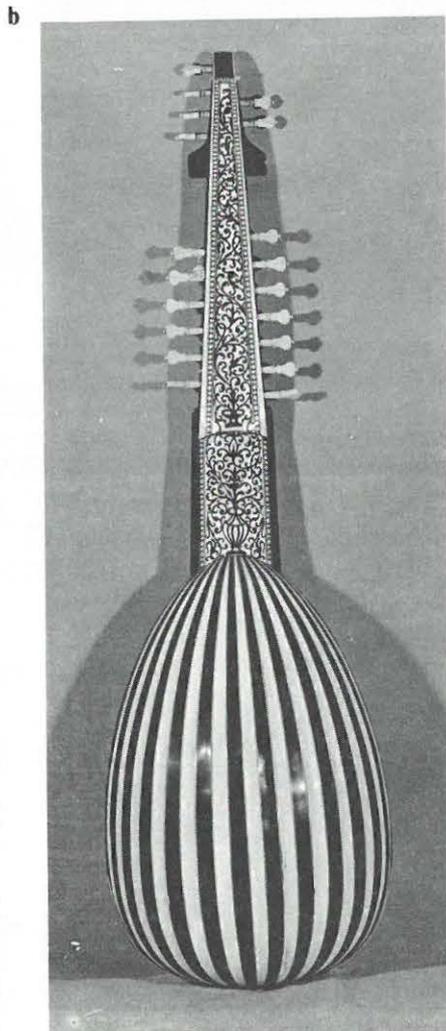
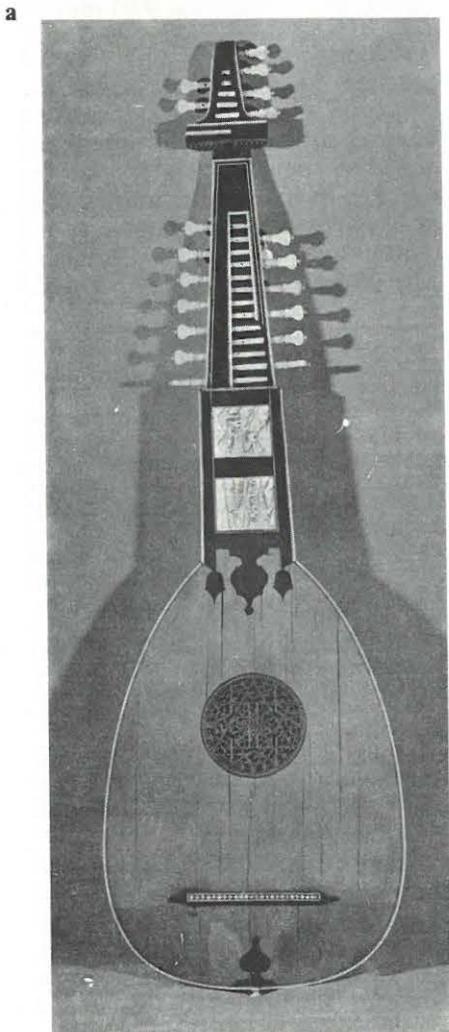
6 x 2

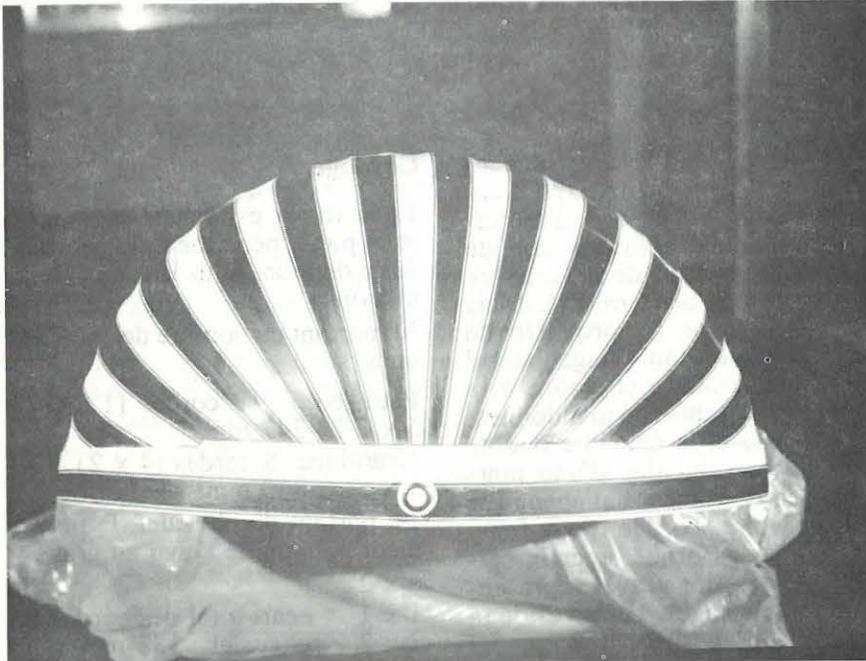
1 x 1 écart total des cordes au

3 x 2 chevalet : 133 mm

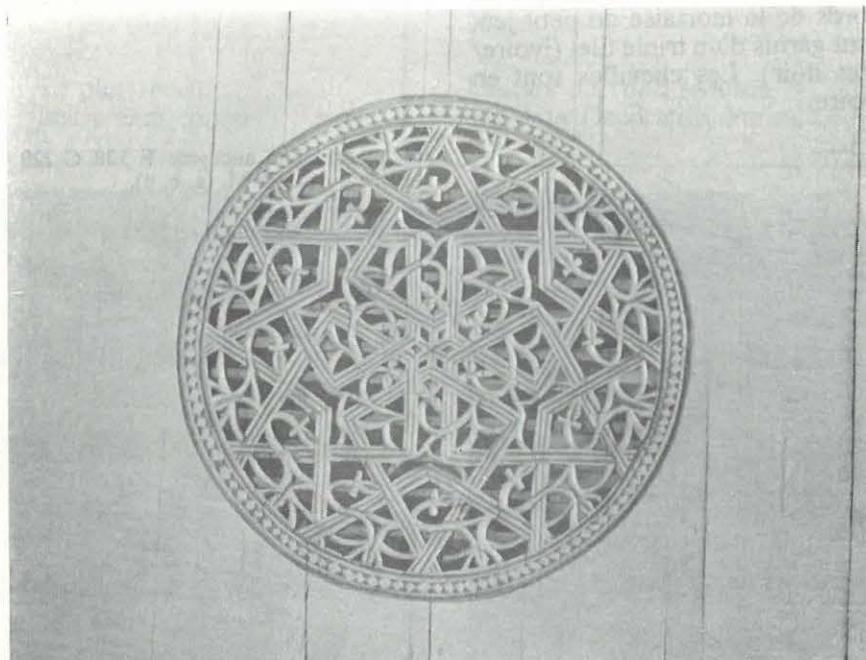
2 x 1

(42) - Archiluth anonyme E 528 C 229, Musée du C.N.S.M. (a, b, c).

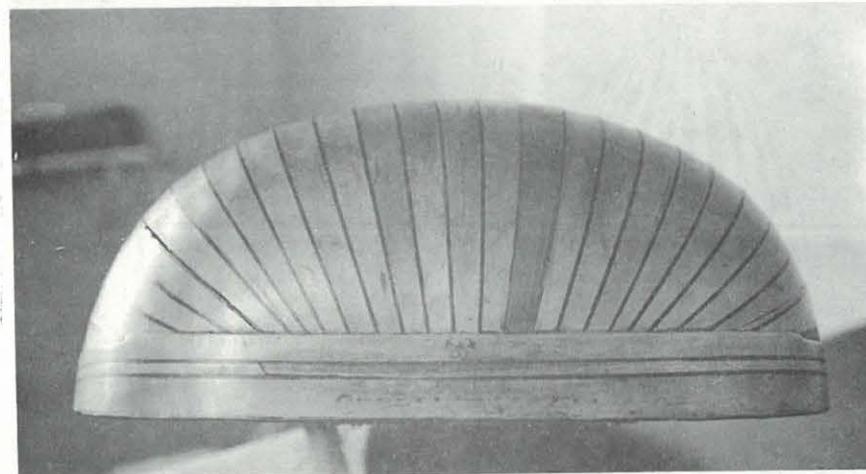




(43) - Coupe latérale du dos, E 528 C 229.



(44) - Rose de l'archiluth E 528 C 229.



#### Table :

L : 460 mm  
 l : 320 mm  
 Rose  $\phi$  : 100 mm (vide), 113 mm  
 (avec frise)  
 Centre : 283 mm

#### Manche :

L : 197 mm  
 l<sub>1</sub> : 102 mm  
 l<sub>2</sub> : 92 mm.

#### Commentaire

L'instrument est en bon état de conservation, mais on doit garder présent à l'esprit qu'il fut profondément remanié et ne se présente donc pas dans son état d'origine. Ainsi pourrions-nous noter en premier lieu un important raccourcissement du manche. Une estimation basée sur des instruments similaire (20) et sur les critères en usage au XVII<sup>e</sup> siècle (21) permet de supposer qu'à l'origine les longueurs vibrantes pouvaient se situer comme suit :

Petit jeu : environ 650 mm  
 Grand jeu : environ 940 mm

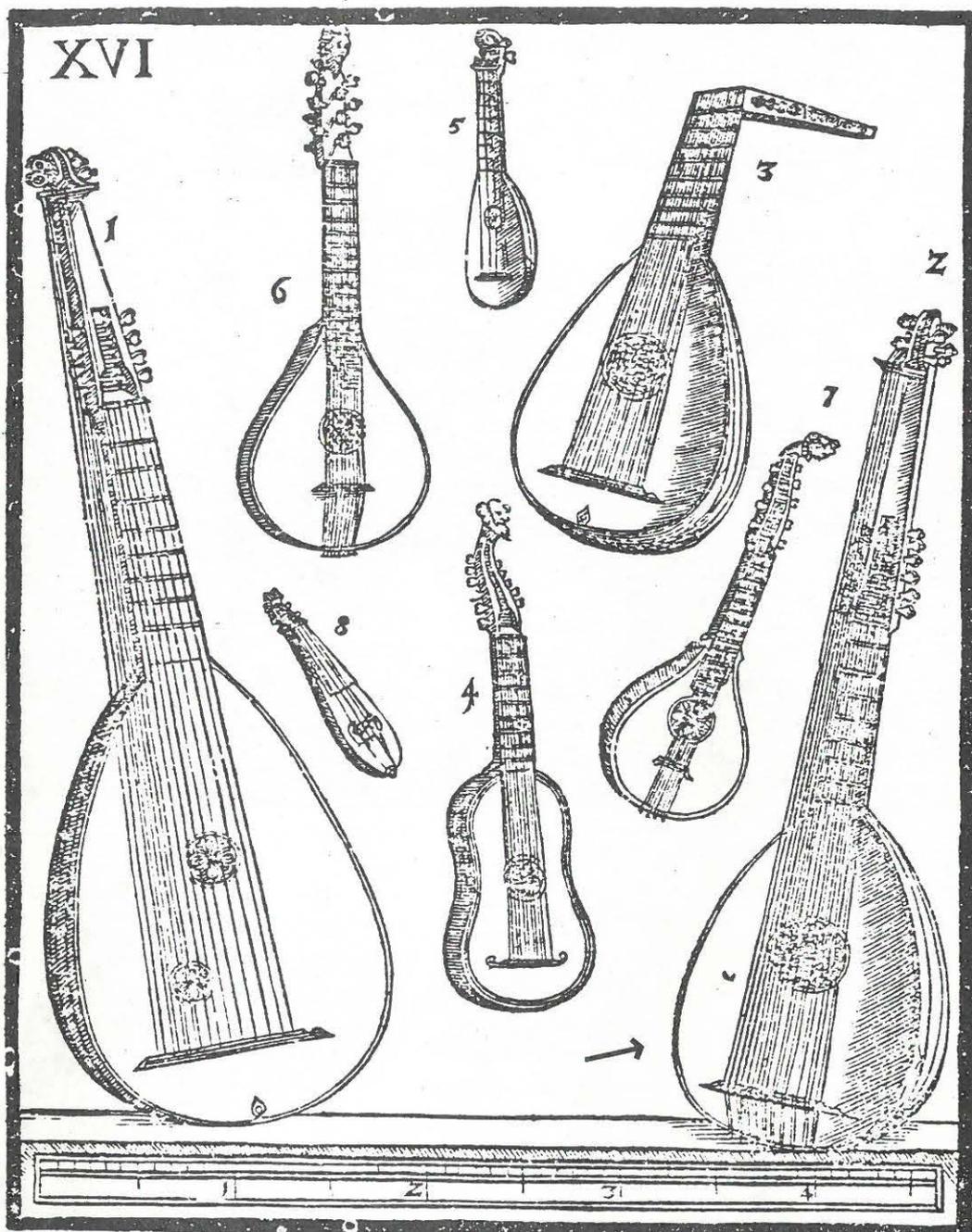
En second lieu, on peut avancer que le pliage de la table constitue bien une des transformations subies par l'instrument, ce que l'on peut constater par le rognage en haut des extrémités de la brague, laquelle pouvait comporter trois parties à l'origine. Mr. Robert Spencer (22) a déjà

(20) Parmi les instruments comparables citons un archiluth de Matteo Sellas, Venise 1638 (Victoria & Albert Museum n° 1126-1869) : petit jeu - 640 mm, grand jeu - 930 mm, un archiluth de Bassiano Haim, Rome 1666 (Kunst Historisches Museum, Vienne n° GdM 60) petit jeu - 641 mm, grand jeu - 930 mm, enfin un autre archiluth de Sellas, Venise sans date (Haag Geemente Museum, La Haye) petit jeu - 655 mm, grand jeu 920 mm.

(21) Mersennes : « ... le manche doit avoir cinq parties et la table huit ... », Harmonie Universelle, Livre II, p. 50. R. C.N.R.S. Paris 1966. Notons qu'avec ces proportions on obtient 10 frettes sur le manche, comme la plupart des archiluths et théorbes de cette époque

(22) Robert Spencer, Chitaronne, théorbo and archlute, Early Music, oct. 1976, p. 415.

◁ (47) - Détail de la brague avec les traces des boutons d'attache sur un théorbe de l'atelier Venere, Padoue 1611, K. H. Museum, Vienne n° C 47.



1. Paduanische Theorba. 2. Laute mit Abzügen oder Testudo Theorba. 3. Chorlaute.  
4. Quinterna. 5. Mandoracn. 6. Sechs Hörichre ChorZitter. 7. Klein  
Englisch Zitterlein. 8. Klein Berg Pofche genant.

(45) - « Laute mit abzügen oder testudo theorbata » extrait du Theatrum Instrumentorum de Michael Praetorius, Wolfenbüttel 1620. (Fac Simile Bärenreiter).

fait remarquer les relations existant entre cet instrument et celui illustrant un ouvrage de Praetorius (Figure n° 45). Ajoutons que le cordage en métal, justifié par le pliage de la table, ne saurait constituer l'état d'origine. En plus, une transformation ultérieure a remis l'instrument « au boyau » en supprimant les boutons

implantés sur la brague, où venaient s'attacher les cordes métalliques, et dont il ne subsiste aujourd'hui que les trous. Il convient encore de remarquer que dans le montage en cordes de métal de tels instruments, aussi important que le pliage de la table, devrait être le type de chevalet utilisé, en l'occurrence très diffé-

rent d'un chevalet pour cordes de boyau, comme celui dont est fourni l'archiluth qui nous occupe. Un exemple de tels chevalets nous est donné par un instrument de Hieronimus Brensio (cliché n° 46) on peut voir que la forme du chevalet est similaire au type utilisés en Italie au XVII<sup>e</sup> siècle, mais que les cordes « passent »

a

b



(46) - Instrument de Hieronimus Brensio, Bologne XVII<sup>e</sup> siècle, Museo Civico, Bologne n° 1747. (Cliché Ragazzi) (a, b).



Voici un autre mode de montage des cordes métalliques : ici nous avons un système d'attache de corde nettement inspiré du clavecin avec un cordier inférieur collé sur la table, muni sur son chant de pointes où l'on accroche les boucles terminant les cordes, et un chevalet « passant » supérieur, où les cordes sont déviées par des pointes pour améliorer le contact. Une telle solution était tout à fait applicable sur les théorbes. Si tel fut le cas pour certains d'entre eux, le passage à un cordage boyau a pu se faire sans laisser aucune trace, ou presque, par suppression pure et simple de ce « chevalet-double » et collage d'un nouveau chevalet. (Lyre-théorbe, Padoue fin XVI<sup>e</sup> siècle, Kunst Historisches Museum de Vienne, n° SAM 51 A 66, il s'agit d'un travail anonyme destiné semble t'il à la scène ; notons que le cheviller avec son sillet typique, non représenté ici, témoigne lui aussi d'une inspiration issue de la facture de clavecin).

au-dessus dans des rainures (comme sur un sillet). La pression des cordes sur le chevalet est évidemment améliorée par le pliage de la table. Est-ce à dire que tous les instruments montés en métal avaient leur table pliée ? Nous en doutons, car il subsiste au moins un exemple de théorbe qui eut certainement des cordes de métal mais dont la table ne fut pas pliée

(Cliché n° 47). On peut alors imaginer un autre type de chevalet : voir l'encadré ci-dessus.

On a souvent voulu attribuer cet archiluth à Matteo Sellas, en se basant sur la similitude des décorations de la touche (qui comportait certainement trois cartouches à l'origine), du dos du manche et du double cheviller ; tout ce que l'on peut dire, à notre avis, est que

ces décorations sont bien dans le style vénitien du XVII<sup>e</sup> siècle, en revanche, le dos de l'archiluth est loin, par sa forme, de l'atelier de Sellas où même d'autres luthiers comme Railich, Dieffopruchar ou Cochs (23).

(23) Comparer la coupe latérale de la caisse de l'archiluth C 229 avec celles des instruments de Sellas et de Cochs décrits ici.

**THEORBE DE MATTEO SELLAS, E 547 C 231 (CLICHE N° 48)**

(Ancienne collection du Dr. Fau)

La caisse de ce grand théorbe comporte 33 côtes séparées de filets de bois noir d'environ un mm. de largeur. Chaque côte est légèrement creusée dans sa longueur. Le bois dont sont faites les côtes est plus incertain à identifier : le grain en est très serré et la couleur claire. Nous avons examiné un théorbe de l'atelier Venere (24) dont la caisse était réalisée dans le même bois ; il pourrait s'agir de cyprès débité sur quartier. L'instrument est dans un état de conservation exceptionnel, proche sans doute de son état d'origine. La forme du contour de la table, beaucoup plus allongée que celle des archiluths du même auteur, se caractérise par un arrondi très bas qui va en s'aplatissant sous le chevalet, et des épaules très peu

marquées ; la coupe latérale est assez aplatie (cliché n° 49). La brague est en cinq pièces séparées de filets de bois noir ; elle porte à ses extrémités le même motif chantourné que les autres instruments de Sellas connus par ailleurs (cliché n° 50). Une attache caractéristique est collée en son milieu. La table est en résineux (épicéa, très probablement), de belle qualité ; son pourtour est protégé par un filet de bois dur de couleur sombre incrusté à mi-bois. Les trois roses (cliché n° 51) sont parfaitement découpées à même la table selon un motif très proche d'autres instruments du même maître (25). On peut voir entre les pointes (cliché n° 52) les traces de trois marques au feu de l'atelier Sellas, à demi effacées, sans doute au cours de détablages retablages qu'à forcément subit l'instrument durant sa longue carrière. Le

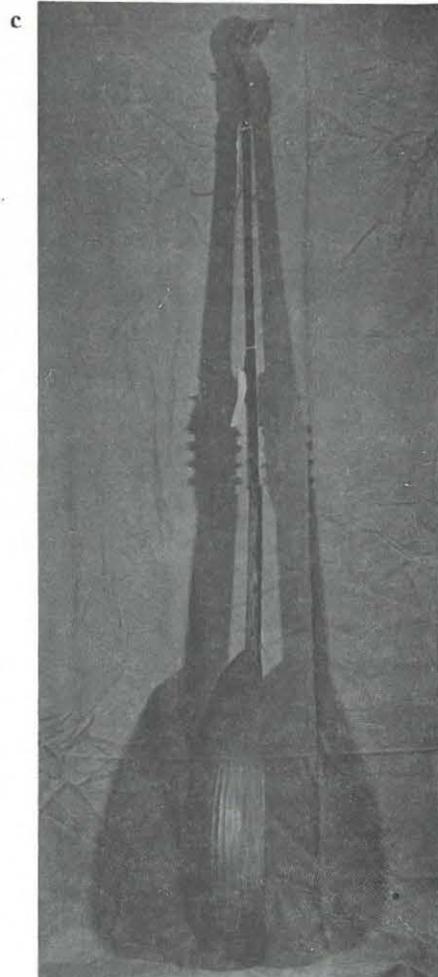
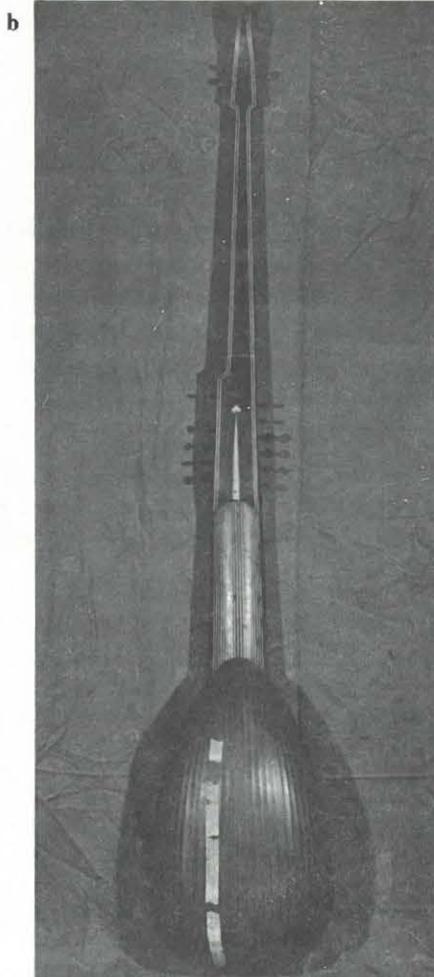
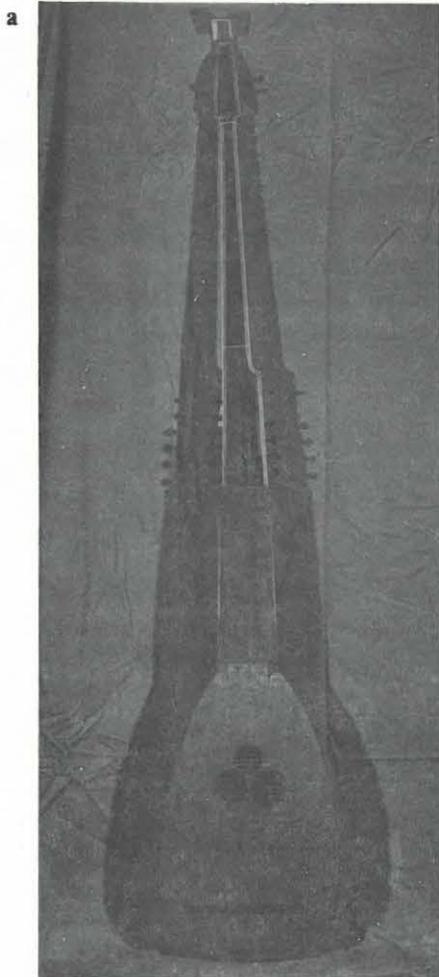
chevalet actuel, d'une facture peu adroite, est percé de 24 trous espacés irrégulièrement.

Le manche est plaqué au dos de bois de violette et décoré de 19 filets d'ivoire. La touche, également en bois de violette, présente une surface très légèrement bombée ; elle est assemblée en deux parties. Le cheviller double est la partie très remarquable de ce bel instrument. Il est fixé au manche par un joint en onglet renforcé par un clou forgé dont la tête est visible au fond de la mortaise du petit jeu. Ce cheviller

(48) - Théorbe de Matteo Sellas, Venise (sans date). Musée du C.N.S.M. n° E 547 C 231 (a, b, c).

(24) *Kunsthistorischesmuseum de Vienne, Sammlung alter musik-instrumente, n° C 47 « In Padova/Wendelio Venere/1611 ».*

(25) *Citons par exemple l'archiluth E 1028 C 1052 Musée, Instrumental, Paris, ou encore l'archiluth n° 1126-1869 au Victoria. Albert Museum de Londres.*



double se caractérise d'abord par un décrochement situé juste au-dessus de la mortaise du petit jeu, qui se poursuit en s'aminçissant pour se terminer par une « crosse » dont la mortaise constitue le cheviller du grand jeu. La courbe se termine par la plaque d'adresse de Sellas (cliché n° 53) dont l'orthographe diffère de l'étiquette (26). Le dos et la face sont plaqués de bois de violette et les bords sont décorés d'un double filet d'ivoire assez large (2,5 à 3 mm). Les champs sont simplement teintés de noir comme il arrive souvent. Sur le dos, à la hauteur de la mortaise du petit jeu, se trouve incrusté un pique en ivoire à la queue très allongée (cliche n° 54). Notons enfin l'attache en bois massif décorée de gorges en « v » et de fleurs gravées au poinçon, identiques à celles que l'on rencontre sur certains chevalets (27).

### Cordage

Le chevalet nous paraissant douteux, nous suggérons la disposition entre parenthèses.

Petit jeu, 12 chevilles (6 x 2 ou 2 x 1,5 x 2) : 860 mm.

Grand jeu, 12 chevilles (12 x 1) 1685 mm.

Ces longueurs correspondent approximativement à trois pieds pour le petit jeu et six pour le grand (en se basant sur un pied mesurant 282 mm).

### Table :

L : 585 mm

l : 373 mm

Roses  $\phi$  : a) 66 mm (vide), 76 mm (avec frise)

b) 55 mm (vide), 66 mm (avec frise)

Centre (de a) : 352 mm.

### Manche

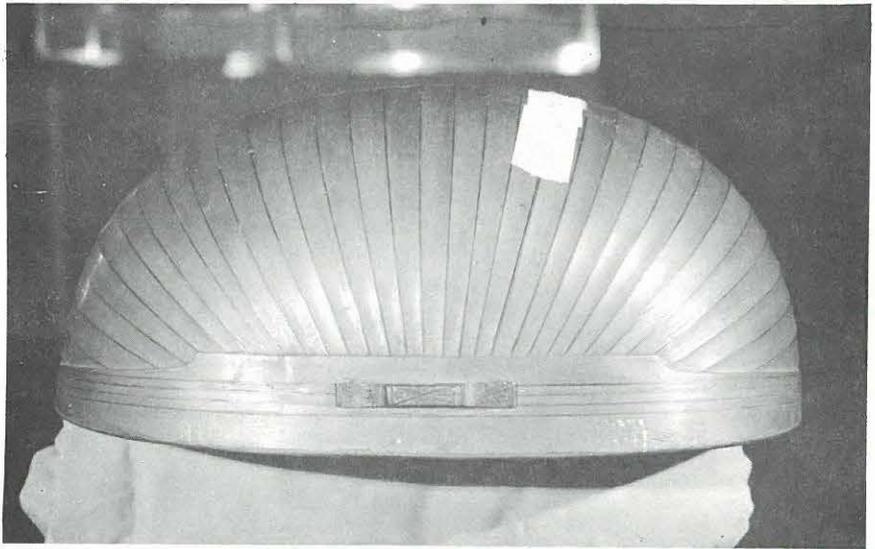
L : 390 mm

l<sub>1</sub> : 129 mm

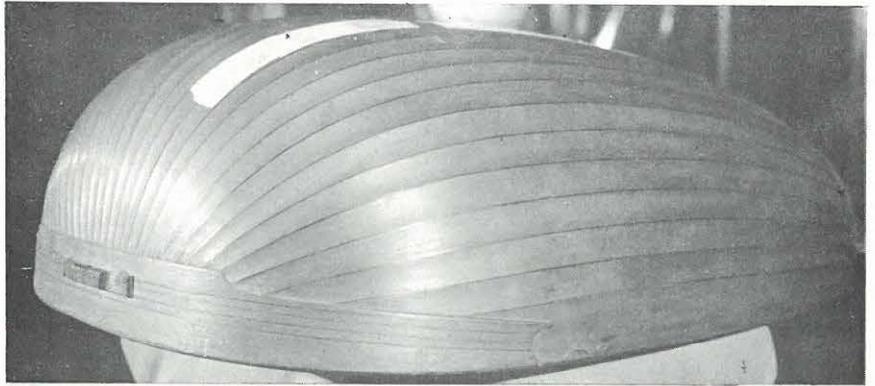
l<sub>2</sub> : 105 mm

(26) Ce qui était aussi le cas de la mandore de 1652, Musée de Cluny n° 7688, décrite dans nos « notes organologiques », *Musique Ancienne* n° 14 Juin 1982.

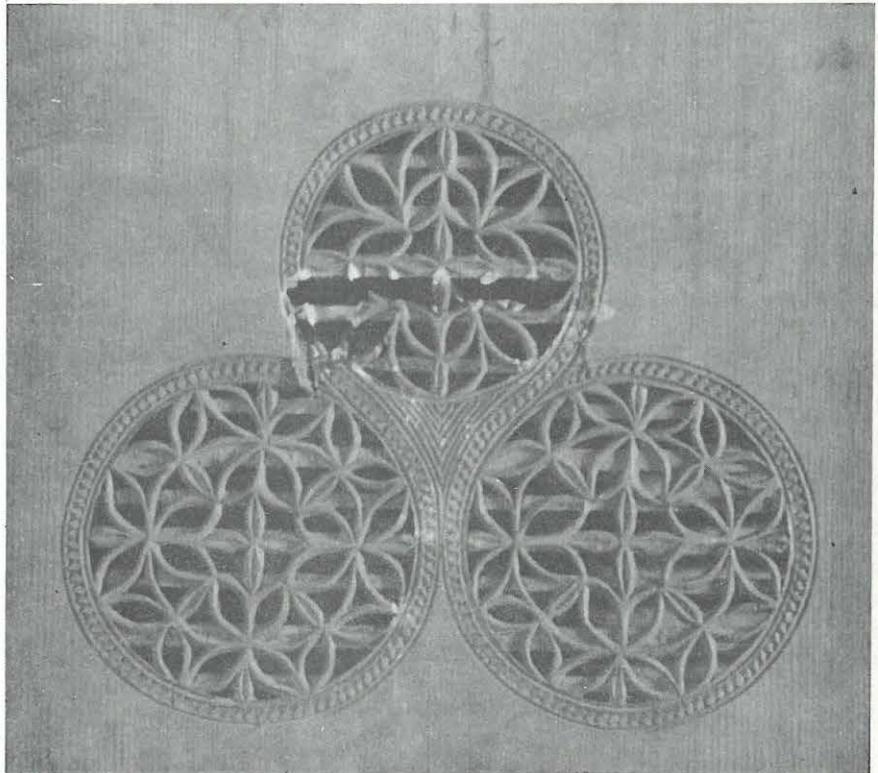
(27) Exemple le luth de Giovanni Hieber, Musée Instrumental de Bruxelles n° 1561, le luth de l'atelier Venere, Padoue 1592, Académie Philharmonique, Bologne ; et bien sur le théorbe de Martin Kaiser décrit dans ces pages.



(49) - Coupe latérale du dos, E 547 C 231.



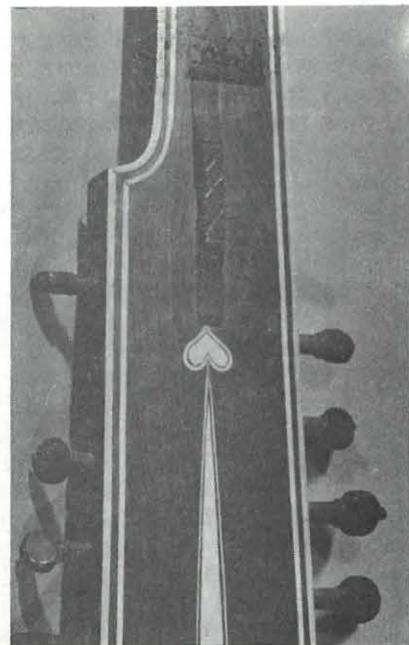
(50) - Extrémité de la brague du théorbe de Sellas, E 547 C 231.



(51) - Roses du théorbe de Sellas, E 547 C 231.

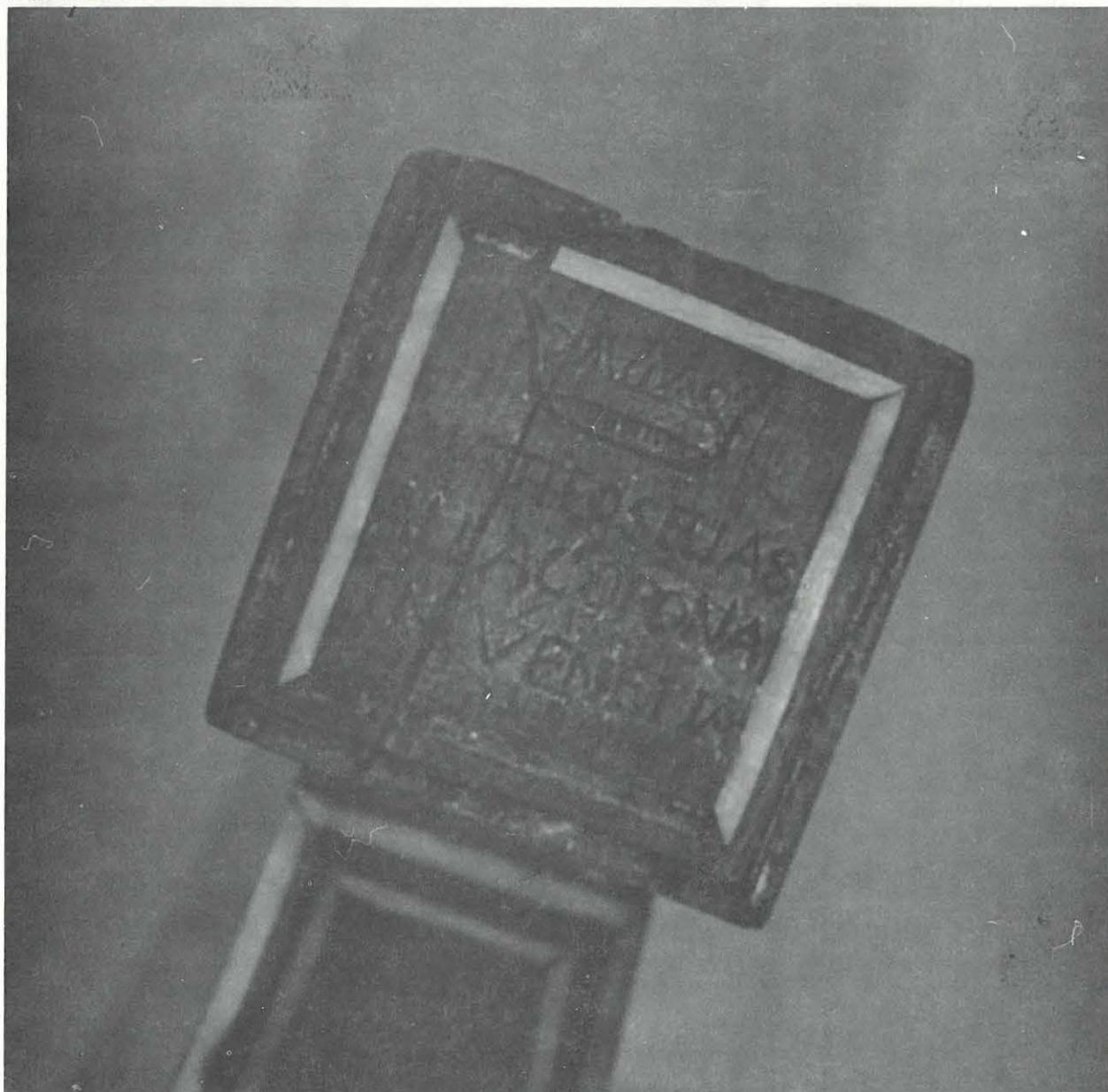


(52) - Marque au feu, E 547 C 231.



(54) - Vue du « pique », noter la forme particulière du cheviller, E 547 C 231.

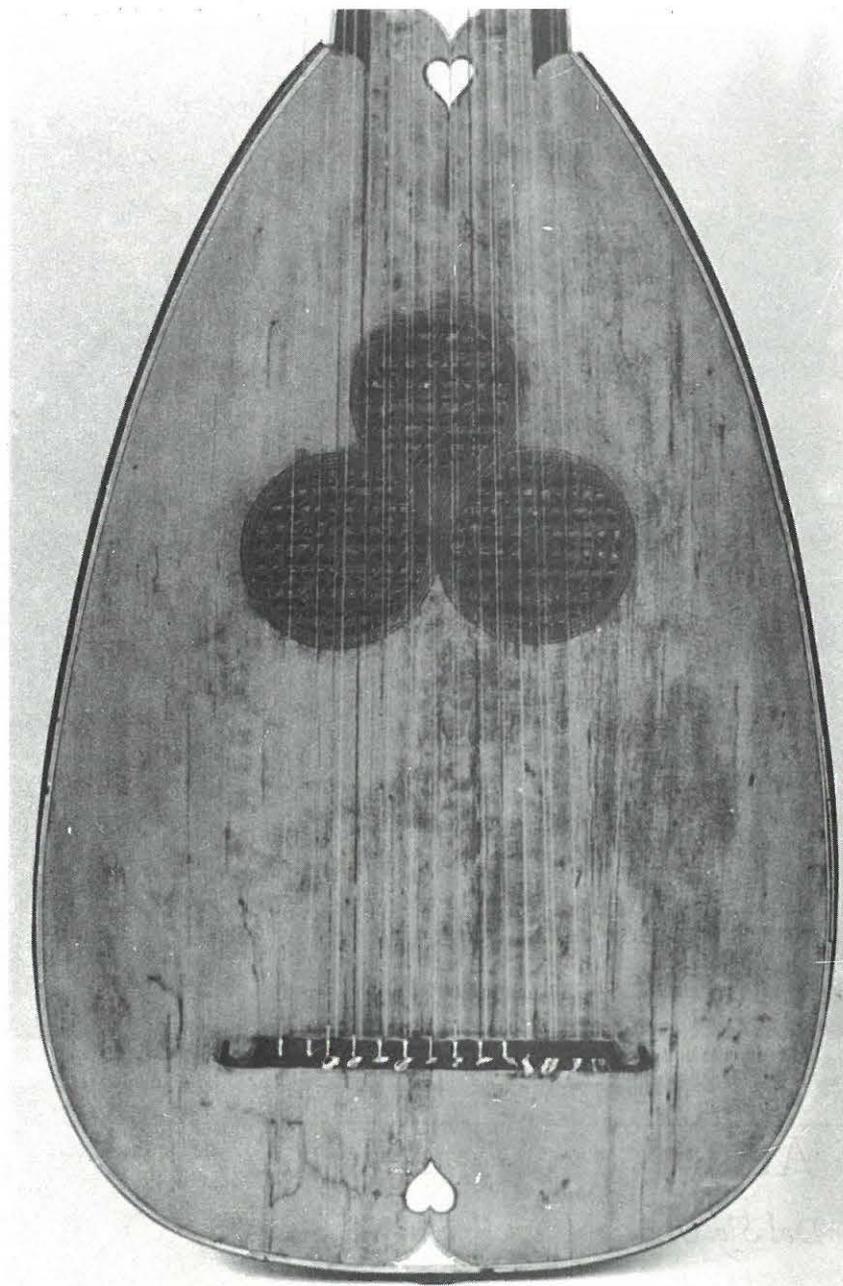
(53) - Plaque d'adresse du théorbe de Sellas, E 547 C 231.



## Commentaire

Ce magnifique théorbe appelle de nombreuses remarques. D'ordre esthétique tout d'abord : la qualité de facture et surtout ses lignes mettent cet instrument au tout premier rang dans la production du maître vénitien et, plus loin, dans la production des théorbes en général. D'ordre organologique ensuite : on ne peut s'empêcher de comparer ce théorbe avec celui de 1640 (E 545 C 230) conservé dans la même collection (cliché n° 55) : les contours de table ont exactement les mêmes caractéristiques, à savoir la même forme allongée, avec très peu d'épaules. On peut donc avancer que Sellas avait choisi cette forme pour les grands instruments et une forme radicalement différente, beaucoup plus ronde et ramassée pour les archiluths.

Avec le théorbe C. 231, le cheviller double, d'une forme très réussie, est un rare exemple de « crosse » (cliché n° 56) avec l'archiluth de Cochs décrit dans ces pages, ce qui fait apparaître l'originalité de l'école vénitienne dans la conception des instruments à cheviller double. Il est vraiment regrettable que ce théorbe n'ait pas conservé son chevalet original, car la disposition des cordes au petit jeu reste équivoque, pourtant, nous pencherions volontiers pour la formule  $2 \times 1,5 \times 2$  (nous sommes vraisemblablement vers 1640/1650), ce qui nous amène à notre troisième remarque d'ordre historique et typologique cette fois avec un tel cordage au petit jeu et  $12 \times 1$  au grand jeu on arrive à 19 choeurs, soit très exactement le cordage préconisé par J. H. Kapsberger dans son livre de chitarrone de 1640 (cliché n° 57). En tout état de cause, il s'agit au moins d'un instrument à 18 choeurs (dans ce cas  $6 \times 2$  au petit jeu) dont la période de construction correspond bien à celle de la publication de Kapsberger (28). Reste l'hypothèse de choeurs doubles au grand jeu qui donnerait une disposition  $6 \times 2$ . Elle est bien improbable car avec une telle longueur vibrante (1685 mm) une corde de boyau (même de médiocre qualité) sonne très « clair » et n'a absolument pas besoin de doublure. D'ailleurs, la grande majorité des théorbes



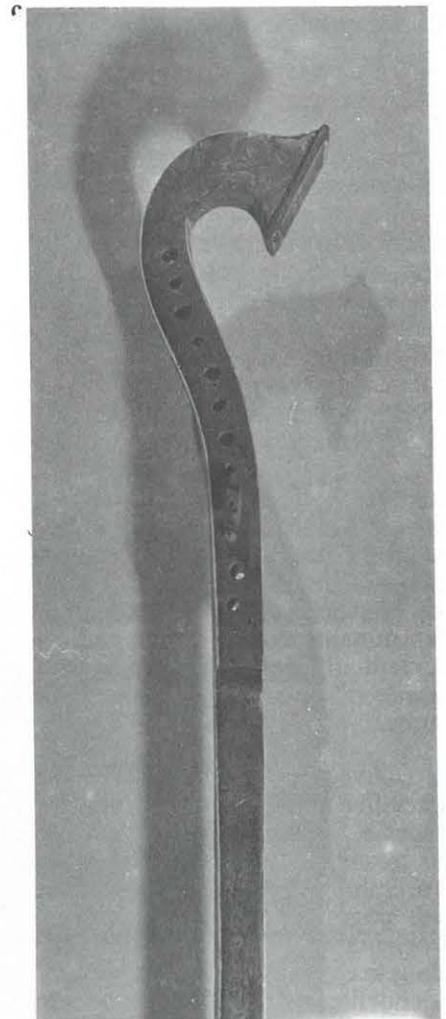
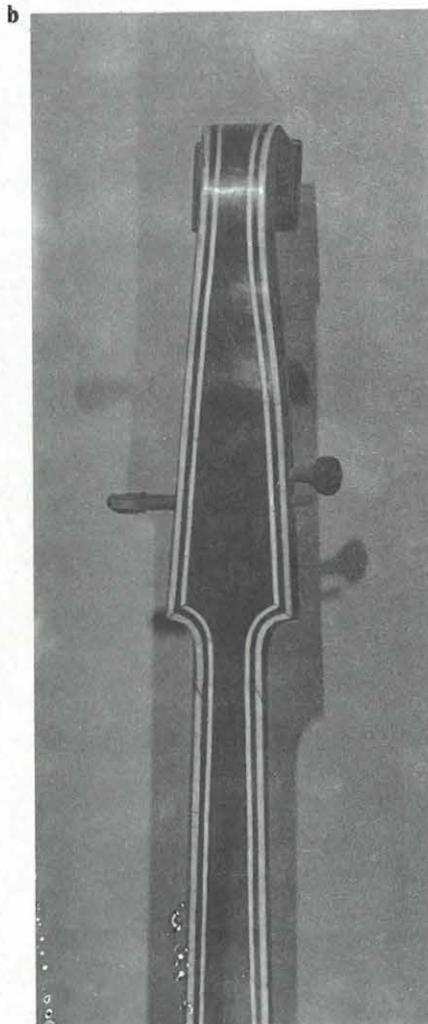
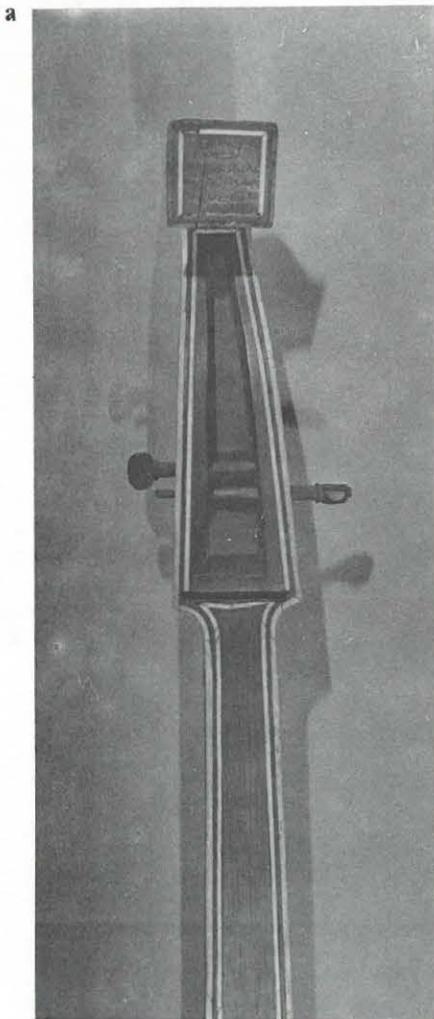
(55) - Le contour de table du théorbe de Sellas C 230 (cliché publimage).

anciens de ce type et de cette taille ont au grand jeu des cordes simples (29).

Reste enfin l'identification de l'instrument : l'étiquette collée au fond de la caisse est manuscrite

(28) Ce théorbe faisait partie de l'ancienne collection Contarini-Correr mentionnée plus haut par Florence Gétreau. Il est remarquable de noter que c'est à Venise que Kapsberger publia son premier livre de chitarrone en 1604. Il est d'autre part intéressant de noter que c'est grâce à un certain Pietro Contarini que fut publié le « Libro secondo d'arie » du même Kapsberger, à Rome cette fois en 1623. Faut-il voir là un rapport possible entre Simon Contarini, ambassadeur de la République de Venise et riche amateur de musique et J.H. Kapsberger, célèbre musicien et chitarroniste, et plus loin un rapport entre le théorbe de Sellas (C 231)

et le même Kapsberger ? Il est certes trop tôt pour le dire, et il faudra attendre de futures recherches dans cette direction pour étayer cette hypothèse. Enfin, (last but not least) un des instruments représentés sur la page de garde du libro primo d'intavolatura di chitarone (1604) cité plus haut, représente, assez maladroitement il est vrai, un théorbe pourvu d'une crosse comme second cheviller. cf. figure B'. (29) L'hypothèse selon laquelle cet instrument serait une angélique est évidemment exclue, les sources les plus tardives, en particulier l'Encyclopédie (1784) donnant à ce type de luth un maximum de 16 cordes simples.



(56) - Aspects de la crose du théorbe de Sellas, E 547 C 231 (a, b, c).

AL MOLTO ILLUSTRE SIGNOR GIOSEPPE POZZOBONELLI

Del Sig. Ottavio Tronsarelli.

Del Sig. D. Hippolito Franceschi.

Degna è l'Aquila tua  
 Ch' al ciel uoli sublime  
 Poiche tu mostri ancora  
 Del'Eroiche uirtu le glorie prime  
 E l'armonia sonora  
 Ben'hora a te sia grata  
 Ch'anco in Cielo trar lata  
 E tra le forme delle stelle eterne  
 L'Aquila auuozza à l'armonie superne.

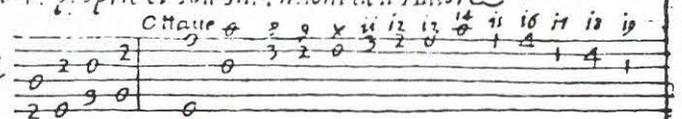


Dai beigiri soaurani  
 Solca dal gran Tonante  
 L'Aquila fulminante  
 Recar diuini arcani  
 Pozzobonell'Aquila tua maggiore  
 Per armonie sonore,  
 Ma adrai che di qua giù sian quelle,  
 Lo dirà che le porta ella a le Stelle.

Auertimenti tratti dal 2.<sup>o</sup> et 3.<sup>o</sup> Libro et emendati in questo 4.<sup>o</sup> proprie et sole Inuentioni dell'Autore

Accordo del Chitarone ouer Tiorba à 19. Ordini

Vnisoni



(57) - Extrait des instructions concernant le « chitarone ouer tiorba » à 19 choeurs, de J.H. Kapsberger, Libro primo d'intavolatura di chitarone, Rome 1640.



(B) - « Les noces de Cana » détail, Padovanino (c. 1622) Galerie de l'Académie, Venise (Cliché Alinari).

(beaucoup d'instruments de Sellas ont une étiquette imprimée) ce qui, au demeurant, ne constitue pas un élément décisif ; le théorbe n° 255 conserve au Musée Instrumental de Bruxelles est dans la même situation (30). Dans le cas de l'instrument de Paris, on peut lire, soigneusement calligraphié et surmonté d'une couronne :

Matteo Sellas alla/  
Corona in Venetia

Nous avons aussi la plaque d'adresse fixée sur le second cheviller, (31) les marques au feu, la forme du dos, les motifs des roses, autant d'éléments qui rendent l'attribution à Sellas indubitable.

(30) Il comporte en outre, en plus de trois marques au feu entre les pointes, une marque au feu sur la brague, ce qui constitue semble-t-il une exception parmi les instruments connus de Sellas.

(31) Cette dernière est évidemment très proche de celle de la mandore de 1652 (cf note 3) et un examen comparatif des plaques et des chevillers laisse peu de doute quand à l'auteur du théorbe tant la manière de travailler et le style sont, pour ces deux instruments, identiques.

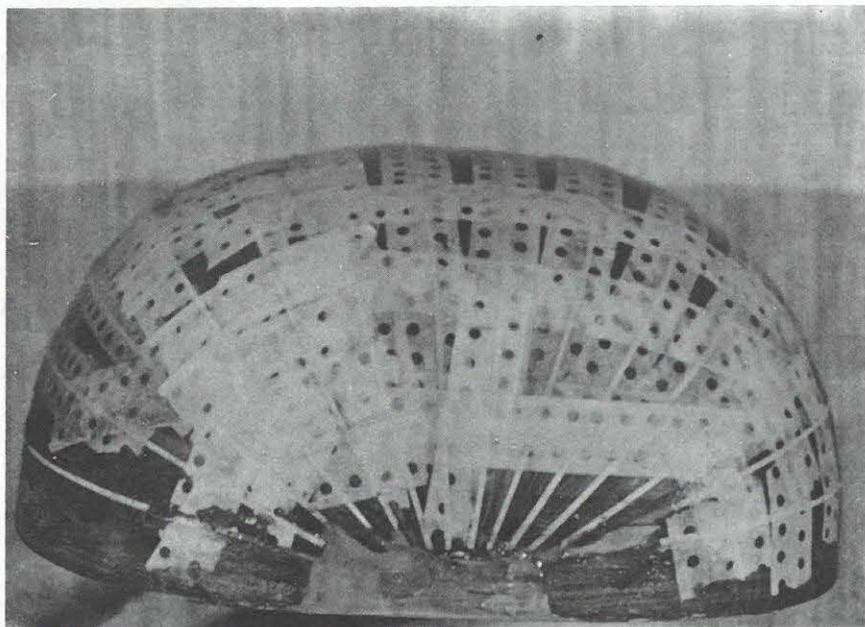


(B') - Frontispice du Libro primo d'intavolatura di chitarone, Girolamo KAPSPERGER, Venise 1604.

**ARCHILUTH DE CHRISTOFORO COCHS, E 546 C 233 (CLICHE N° 58)**

(Ancienne collection du Dr. Fau)

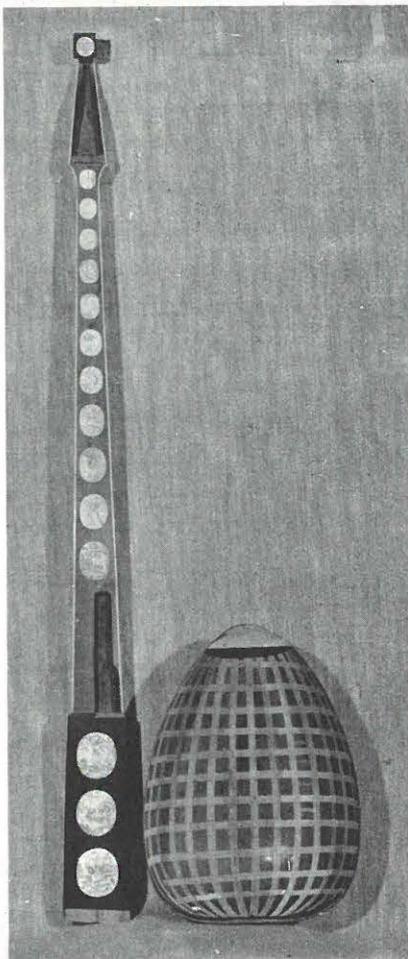
L'archiluth de Christoforo Cochs est actuellement en restauration ce qui permet d'en donner une description interne et externe. Le dos est constitué de 15 côtes de bois de violette séparées de filets d'ivoire d'environ 2,5 mm de large. Les côtes ont une épaisseur moyenne de 1,5 mm et leurs joints sont renforcés à l'intérieur par des bandes de velin. La contre-brague fait environ 263 mm de long sur 35 mm de hauteur. La forme générale du dos est très ronde et la coupe latérale assez aplatie (cliché n° 59). Du tasseau d'origine fendu de part et d'autre du traditionnel clou forgé renforçant le joint du manche « à vif », ne subsiste que la partie inférieure, le reste ayant été récemment remplacé. La table et la brague ne peuvent être décrites ici, n'ayant pu être examinées. Le manche et le



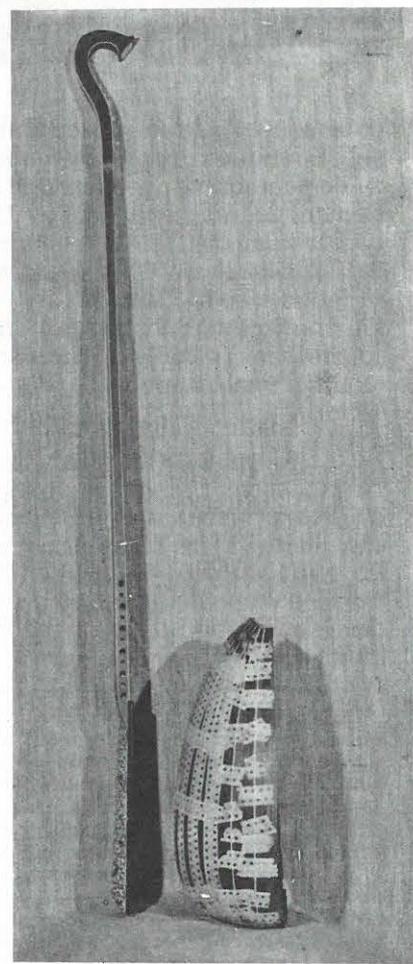
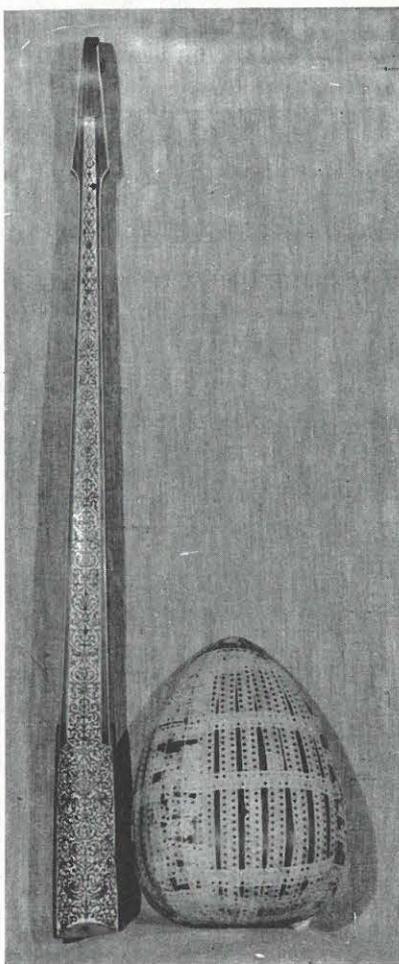
(59)- Coupe latérale du dos, E 546 C 233.

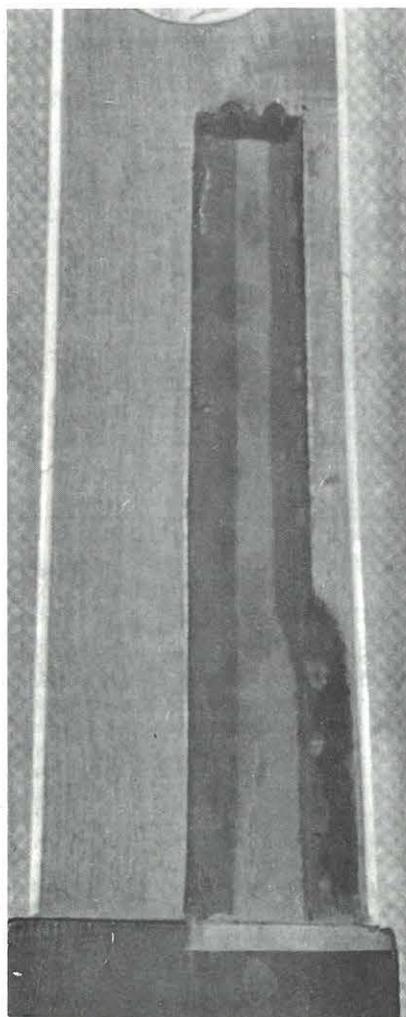
(58)- Archiluth de Christoforo Cochs, Venise 1654, Musée du C.N.S.M. n° E 546 C 233. (a, b, c).

a



b





(60) - Mortaise du petit jeu, E 546. C 233.

(61) - Plaque d'adresse de l'archiluth de Cochs, E 546 C 233.

double cheviller sont plaqués de bois de violette et décorés, au dos d'une marquerterie de rinceaux enchevêtrés de bois de violette sur fond d'ivoire dans le goût vénitien, et sur la face, de médaillons d'ivoire gravé ; les arêtes sont garnies de filets d'ivoire. Le joint du manche et du cheviller double est renforcé par un clou forgé dont la tête est visible dans la mortaise du petit jeu, laquelle est évidée de façon traditionnelle, avec un chanfrein du côté des cordes aigues et, à l'extrémité supérieure de la mortaise, les deux demi-trous (cliché n° 60), fréquents sur ce type de chevillers, et qui pourraient bien être, croyons-nous, les amorces de la mortaise pratiquées au début de l'opération d'évidement au moyen d'un villebrequin et que les luthiers ont laissé subsister par fantaisie. Le cheviller du grand jeu est en forme de crosse, surmontée d'une plaque d'adresse en ivoire gravé où l'on peut lire : « Cristoforo/ Cocho fecit/ in Vinetia (cliché n° 61).

#### Cordage

Petit jeu, 11 chevilles (probablement 1 x 1, 5 x 2)

Grand jeu, 8 chevilles (probablement 8 x 1)

Longueurs vibrantes estimées aux alentours de 600 mm (petit jeu) et 1400 mm (grand jeu).

#### Table (mesures prises sur la caisse)

L : 395 mm (sans brague)

l : 302 mm

#### Manche

L : 303 mm

l<sub>1</sub> : 100 mm

l<sub>2</sub> : 83 mm.

#### Commentaire

Sur la gravure ornant le catalogue du Chouquet (cliché n° 1 de l'article de F. Gétreau, ci-devant il est facile de reconnaître l'archiluth de C. Cochs grâce aux médaillons d'ivoire ornant la touche et le cheviller et fidèlement reproduits par l'artiste avant 1884, date de publication du catalogue. Il semble en assez bon état à cette époque et du subir depuis de graves dommages qui justifient aujourd'hui sa restauration. Bien qu'il soit actuellement en pièces, il est aisé de constater que l'on est en face d'un instrument de qualité exceptionnelle, sa riche décoration et le haut niveau de la facture le montrent assez. Son auteur, qui signe « Christoforo Cochs » est très vraisemblablement d'origine germanique. Sur les différents instruments connus de ce maître, l'orthographe du nom est très variable : successivement « Choc » (Londres, V. & A. Museum), « Cocho » (Copenhague, coll. Claudius), « Hoch » (Musée de Nuremberg), « Koch » (Musée de Berlin), quand à l'exemplaire de Paris il porte simultanément les deux versions : « Cochs » (étiquette) et « Cocko ou Cocho » (plaque d'adresse). Mais nous savons combien peut-être douteuse la lecture d'une étiquette manuscrite, souvent détrempeée, effacée partiellement ou simplement décolorée ; quand à l'enseigne, elle est dite soit « all' insegna/ Dall' Aquila d'Oro in Venetia » (Paris), soit « Zu dem Gùlden Adler/ In Venedig » (Berlin). Il est possible que cet artisan n'est été jamais vraiment satisfait de l'italianisation de son nom... En attendant, comme d'autres luthiers vénitiens, Cochs a adopté pour la caisse de cet archiluth une forme bien particulière et à notre sens caractéristique, nous dirons presque aussi large que longue, pour tout dire très « ronde ». S'agit-t-il là d'une esthétique développée au cours de la première moitié du XVIII



siècle ? C'est possible, mais nous voyons surtout une justification beaucoup plus fonctionnelle à ce type de forme : notons tout d'abord que la plupart des instruments de ce type sont des archiluths dont la longueur vibrante est égale ou inférieure à 650 mm (petit jeu) ; or ces mêmes instruments ont couramment 13 ou 14 choeurs, d'où un chevalet très large par rapport à la taille de la table. Le problème posé au luthier est de concilier une petite caisse (faible longueur vibrante) suffisamment large toutefois pour contenir un chevalet qui ne doit pas brider la table sur ses extrémités, ce qui serait le cas s'il arrivait trop près des bords de la table. D'où une forme de table très ronde, que l'on peut voir sur de nombreux archiluths vénitiens. Cochs, tout comme Sellas et Railich, fit d'ailleurs des instruments plus grands, qui montrent des formes bien différentes, en particulier plus allongées (32).

On a douté de l'authenticité de cet archiluth, en particulier à cause des médaillons d'ivoire de la touche, qui pourraient être effectivement plus tardifs que le reste de l'instrument, et aussi de la forme du second cheviller, qui ne correspond pas à la forme dite « à l'italienne » que l'on rencontre sur la grande majorité des chevillers double du XVIII<sup>e</sup> siècle d'origine

italienne. A nos yeux, rien dans la facture de cette superbe pièce, ne permet de mettre en doute son authenticité, faut-il ajouter que Sellas lui aussi nous a laissé un théorbe à cheviller double du même type ? (33). Comme le signale Florence Gétreau dans les pages qui précèdent, ces deux instruments (C 233 et C 231) furent achetés à Venise en 1869 parmi l'ancienne collection d'instruments de Simon Contarini, ambassadeur de la République de Venise auprès de plusieurs cours d'Europe et d'Orient dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle et qui entretenait une troupe de musiciens distingués (34). Faut-il voir dans la conception particulière de l'archiluth de Cochs (C 233) et du théorbe de Sellas (C 231) et tout spécialement en ce qui concerne la forme des seconds chevillers, la réalisation d'une conception personnelle de leur riche propriétaire ou encore du ou des musiciens qui utilisaient ces instruments ? On ne le saura sans doute jamais, tout au moins peut-on imaginer que les deux maîtres luthiers avaient bien reçu les mêmes instructions quand à la forme à donner à leurs instruments. La date inscrite dans l'archiluth de Cochs (1654) pourrait aussi donner une idée de la date de construction du théorbe de Sellas (C 231), et pour tardive

qu'elle puisse paraître (35), n'en demeure pas moins crédible (36).

Voici le texte de l'étiquette manuscrite de l'archiluth de Cochs :

Cristoforo Cochs all'insegna/Dall'Aquila d'Oro in Venetia/1654.

En attendant d'avantage d'exemples iconographiques d'un tel instrument, nous nous plairons à penser qu'il s'agit là d'un des nombreux essais tentés par les luthiers italiens pour mettre au point un cheviller double à la fois efficace et esthétique.

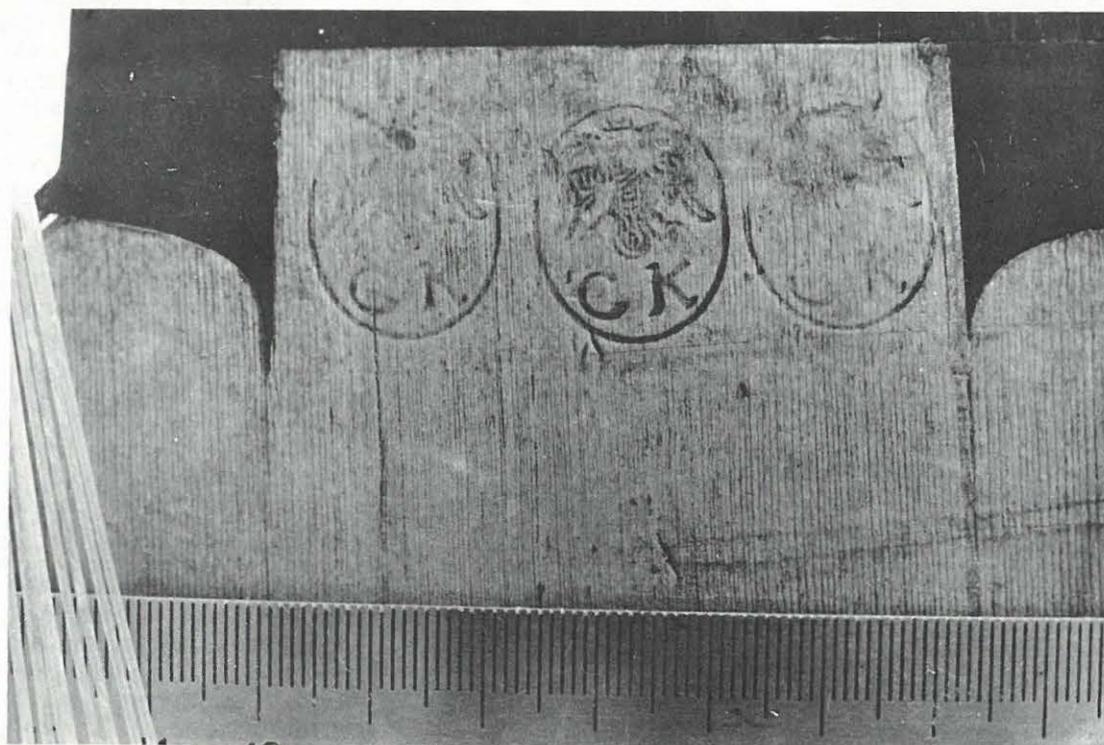
(32) Exemple le luth signé « Christofolo Cocho » Collection Claudius n° 96 a, Copenhague.

(33) Dans l'article de Mr Friedemann Hellwig, *The morphology of lutes with extended bass strings*, *Early Music* oct. 1981, le théorbe C 231 est cité parmi les instruments pourvu d'un cheviller double « à l'italienne », alors qu'il mériterait à notre avis de figurer avec l'archiluth de Cochs, dans une sous-classe distincte.

(34) cf. René de Mayer, « Notes concernant la collection Contarini Correr », in catalogue de l'exposition : *Instruments de musique des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Château de Laarne, Septembre-Novembre 1972.

(35) L'instrument de Cochs conservé au Musée de Berlin (n° 3581) est daté de 1650.

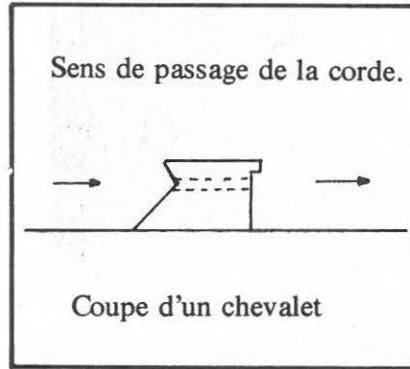
(36) Une mandore de Sellas conservée au Musée de Cluny (N° 7688) à Paris, est datée 1652.



(C) - Marque au feu de Cochs sur un instrument conservé au Germanisches National Museum de Nuremberg (M155) ; comme Sellas, Cochs appose par trois fois sa marque figurant un aigle bicéphale (cliché du Musée).

(Ancienne collection du Dr. Fau)

Le dos de ce curieux instrument est constitué de 11 côtes de bois de violette débité sur couche, avec une brague très haute et d'une seule pièce, qui couvre pratiquement la moitié du périmètre de la caisse dans sa partie inférieure. La forme du dos est exceptionnellement ronde et présente une coupe latérale nettement aplatie (cliché n° 63). La table est certainement en épicéa, elle est couverte d'un vernis brun sombre peu épais. Son contour est garanti par un filet de bois sombre incrusté à mi-bois. Le chevalet, très bas quand à sa position sur la table, est également réalisé en bois de violette ; il est creusé dans sa partie postérieure d'une gorge en « V » bien accusée, traditionnelle sur les chevalets de luths anciens, et permettant de passer facilement les cordes par les trous (cf. schéma).

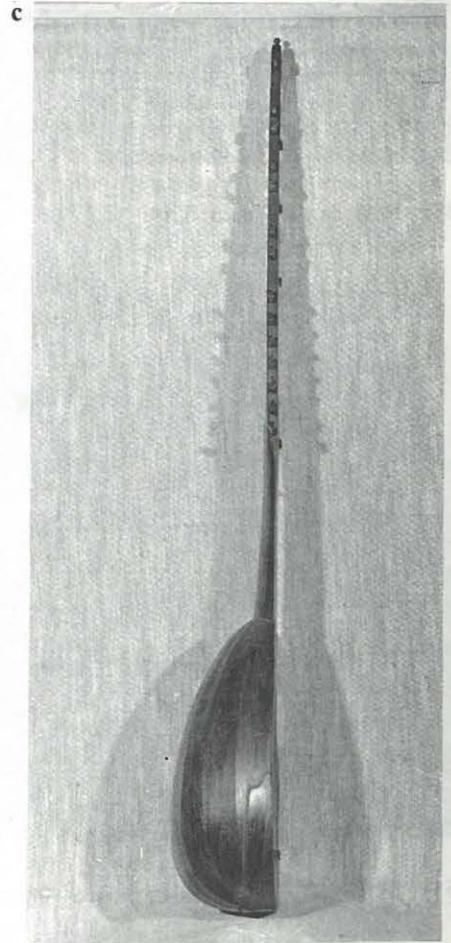
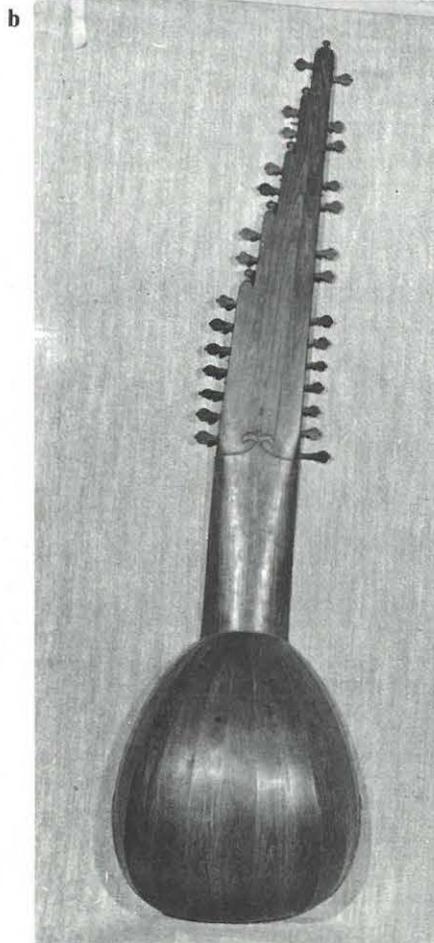
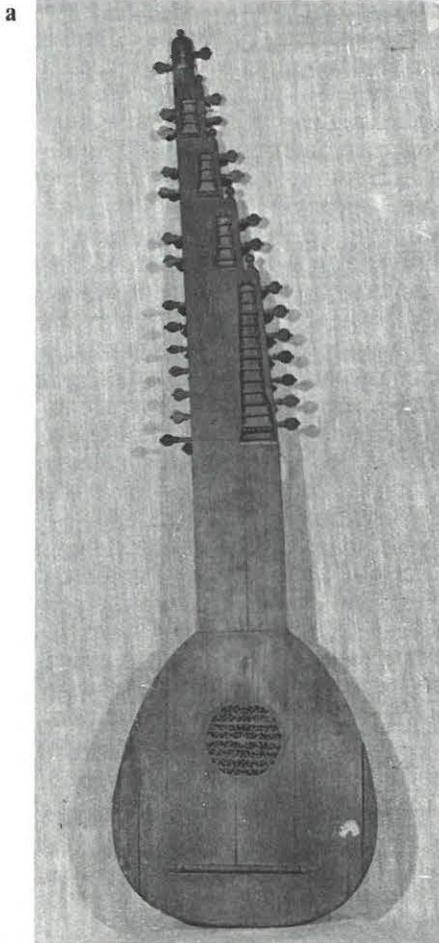


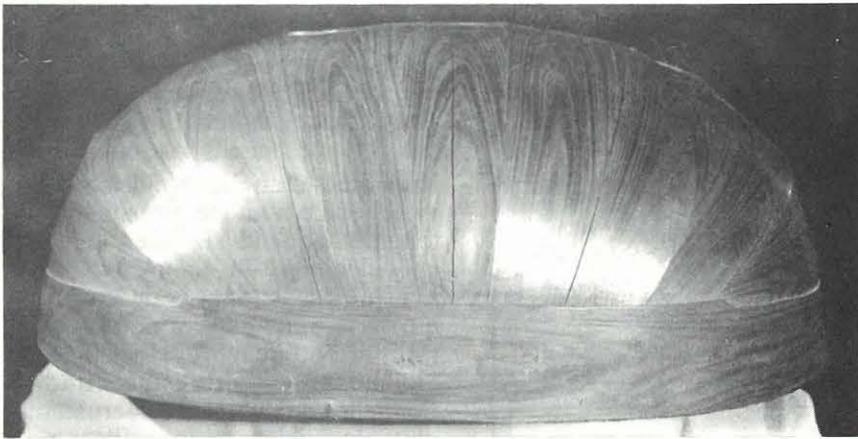
Il est évidemment plus simple d'entrer une corde en boyau, dont la section a tendance à s'effiloche, par la partie postérieure (gorge en « V ») plutôt que par la partie antérieure.

La rose, faite d'un motif d'entrelacs assez complexe, est très soigneusement exécutée à même la table (cliché n° 64). Le manche et le cheviller, qui fait toute la curiosité de cet instrument, sont couverts sur toutes

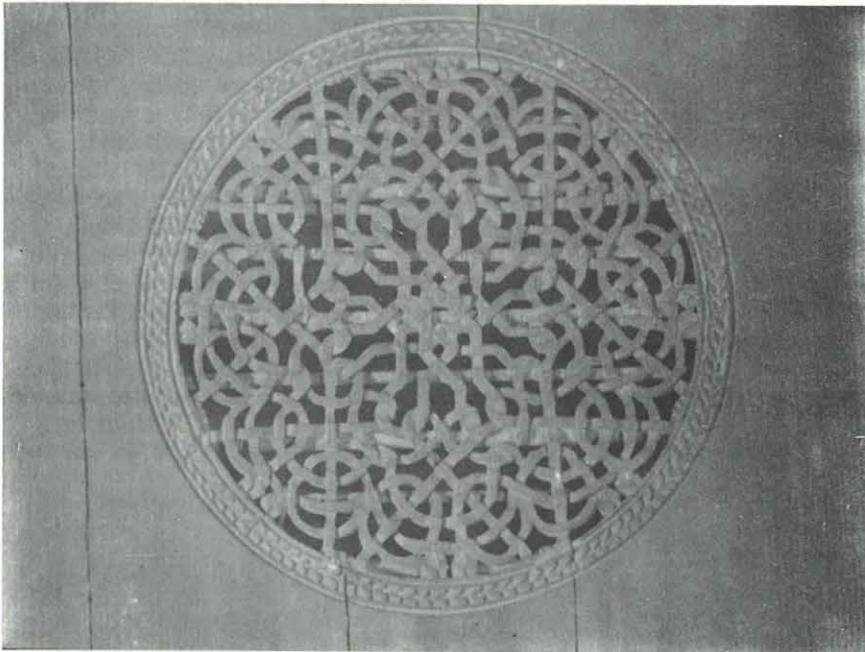
leurs faces d'un placage de bois de violette. Le manche, presque rectangulaire quand à la face s'unit au cheviller par un joint invisible, masqué par le placage du manche qui se termine par un motif décoratif. La touche, également en violette ne comporte pas les traditionnelles pointes s'incrétant dans la table. Le cheviller, de proportions impressionnantes, a les mêmes épaisseur, et largeur que le manche, au niveau de leur joint. Il s'allonge en diminuant de largeur par paliers successifs, laissant passage aux cordes graves disposées ainsi en longueurs croissantes dans cinq chevillers mortaisés dans l'épaisseur de la pièce. Chaque palier est orné d'un bouton tourné. Ce « quintuple » cheviller est pratiquement dans le même plan que le manche (cf cliché de profil) et cette disposition a nécessité l'adjonction d'une pièce spéciale, disposée derrière le sillet du petit jeu, et destinée, selon toute vraisemblance, à augmenter l'angle que font les cordes sur le

(62)- Archiluth anonyme, Musée du C.N.S.M. n° E 544 C 234 (a, b, c).

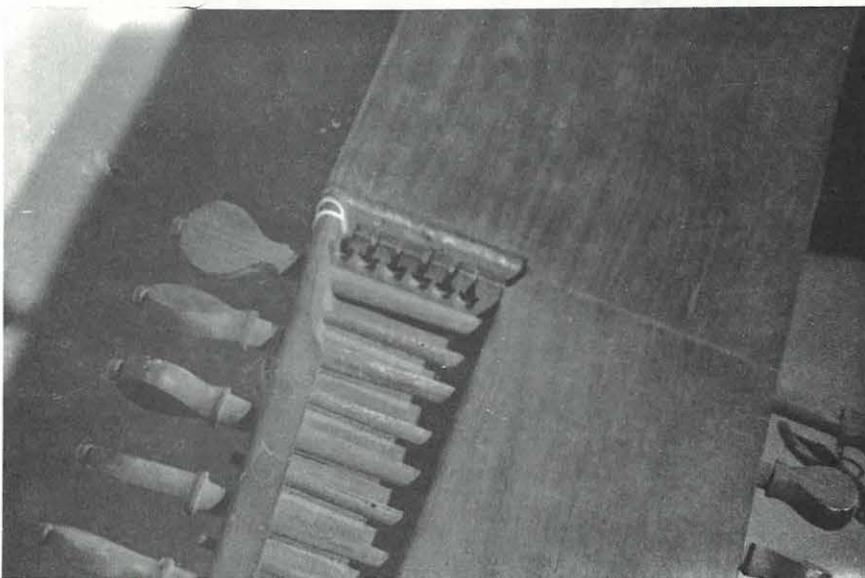




(63) - Coupe latérale du dos, E 544  
C 234.



(64) - Rose de l'archiluth E 544 C 234.



(65) - Détail de la pièce destinée à augmenter la pression des cordes sur le sillet, E 544  
C 234.

sillet pour en amplifier la pression sur ce dernier (cliché n° 65).

### Cordage

Petit jeu : 7 x 2 : 596 mm  
Grand jeu : a/ 2 x 2 : 861 mm  
                  : b/ 2 x 2 : 973 mm  
                  : c/ 2 x 2 : 1066 mm  
                  : d/ 1 x 2 : 1176 mm

Ecart des cordes au chevalet : 144 mm.

Cordage de l'instrument de Sellas (Bruxelles n° 1565) donné à titre comparatif :

1 x 1,7 x 2 : 595 mm  
4 x 2 : 825 mm  
3 x 2 : 101 mm

### Table :

L : 407 mm  
l : 367 mm  
Rose  $\phi$  : 103 mm (vide), 119 mm (avec frise).  
Centre : 255 mm.

### Manche

L : 275 mm  
l<sub>1</sub> : 130 mm  
l<sub>2</sub> : 127 mm

### Commentaire

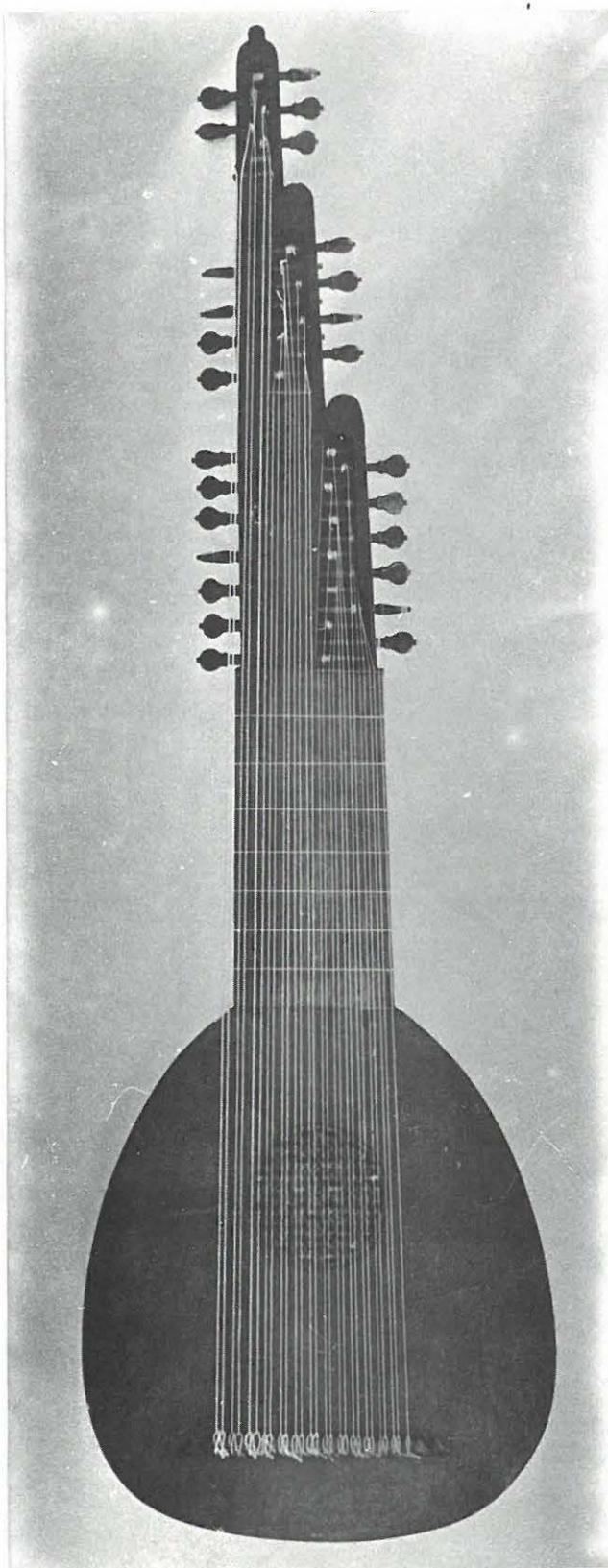
Bien que très simple quand à la décoration, cet instrument d'un type rare et curieux, n'en est pas moins réalisé très soigneusement avec des matériaux de belle qualité. Aussi surprenant qu'il puisse nous apparaître aujourd'hui, on peut avancer avec un bon degré de certitude qu'il s'agit d'un travail effectué durant la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle (37). Nous n'avons pas trouvé de traces extérieures de transformation, et l'ensemble des parties de l'instrument présente une bonne unité de qualité de facture. A l'exception de plusieurs fractures de la table, l'état de conservation est surprenant. Le type d'un tel instrument est délicat à définir. La longueur vibrante du petit jeu nous inciterait bien entendu à le dénommer « archiluth », pour autant qu'il fut prévu pour être cordé en boyau, ce que rien au demeurant ne vient démen-

(37) Gustave Chouquet écrit : « cette belle pièce a été faite à Venise, mais n'est point signée ». (*Le Musée du Conservatoire National de Musique Paris 1884*).

tir au niveau de la facture. La manière pour le moins déroutante dont fut réalisé le cheviller multiple pourrait induire à penser qu'il s'agit d'un travail plus ou moins expérimental effectué à une période où l'on ne cessait de développer de nouvelles solutions visant à augmenter la longueur vibrante des cordes graves. Un instrument du même type, muni d'un cheviller triple, est conservé au Musée Instrumental de Bruxelles (n° 1565), il est signé Matteo Sellas. Par la très forte similitude de ces deux instruments (cf cliché n° 66), il est hautement vraisemblable d'attribuer une origine vénitienne à l'exemplaire conservé à Paris, qui ne comporte malheureusement aucune marque ni signature visible. Or là aussi, comme dans le cas du théorbe C 231 et de l'archiluth C 233, la provenance des deux instruments est la même : l'exemplaire de Paris fut choisi et acheté par le Dr. Fau en 1869 parmi les instruments de musique de l'ancienne collection Contarini à Venise, à la source même où le Musée Instrumental de Bruxelles se rendit acquéreur de l'archiluth de Sellas (n° 1565) quelques années plus tard. Il nous apparaît dès lors qu'il existe une similitude frappante de rapports entre le couple archiluth C 234 et l'archiluth de Sellas (Bruxelles n° 1565) d'une part et entre le couple théorbe de Sellas C 231 et l'archiluth de Cochs C 233. Tous ces instruments proviennent de la même source, par ailleurs éminemment intéressante puisque vraisemblablement collationnée au XVII<sup>e</sup> siècle même, et semble-t-il conservée dans d'excellentes conditions, ce qui garantirait peu ou pas de transformations.

Dans les deux couples cités plus haut, en dehors de similitudes de formes évidentes, nous trouvons à chaque fois un instrument de Sellas, puis un instrument de Cochs et un anonyme ; il serait évidemment abusif d'en déduire que l'anonyme est de Cochs, toutefois, de bonnes possibilités existent : (38) C 233 et C 234 ont des dos très ressemblants de forme, qui plus est, tous deux de bois de violette.

C'est pourquoi, nous souhaitons vivement que l'examen de la brague et de la table de l'archiluth de Cochs soit rendu possible dans un avenir proche, de façon à



(66) - Archiluth de Matteo Sellas, Venise (sans date), Musée Instrumental du Conservatoire royal de musique de Bruxelles, n° 1565.

apporter à ces questions, d'éventuelles indications nouvelles.

Comme dans le cas du couple C 231/C 233, le couple C 234/Sellas, Bruxelles n° 1565 pourrait être le résultat d'une commande particulière plus ou moins simul-

tanée auprès de deux luthiers différents.

(38) D'autres luthiers vénitiens ont utilisés une telle forme, Pietro Railich par exemple, lequel semble avoir travaillé pendant une période sous la direction de Matteo Sellas.

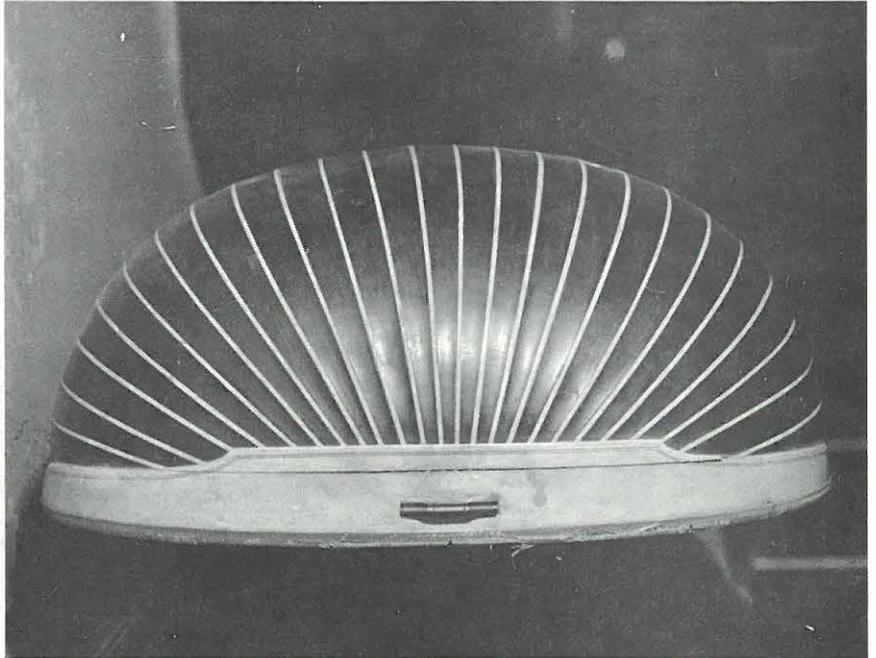


(1.) - « Réunion avec un joueur de luth » extrait, J. G. van BRONCKHORST. c. 1640, Galerie Heim, Paris (Cliché Giraudon).

**THEORBE DE MARTINUS KAISER E 24 C 227 (CLICHE N° 67)**

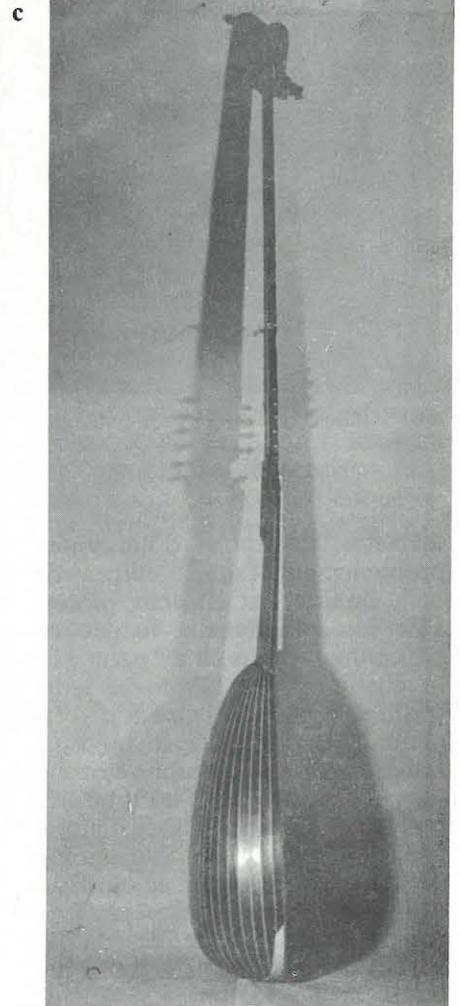
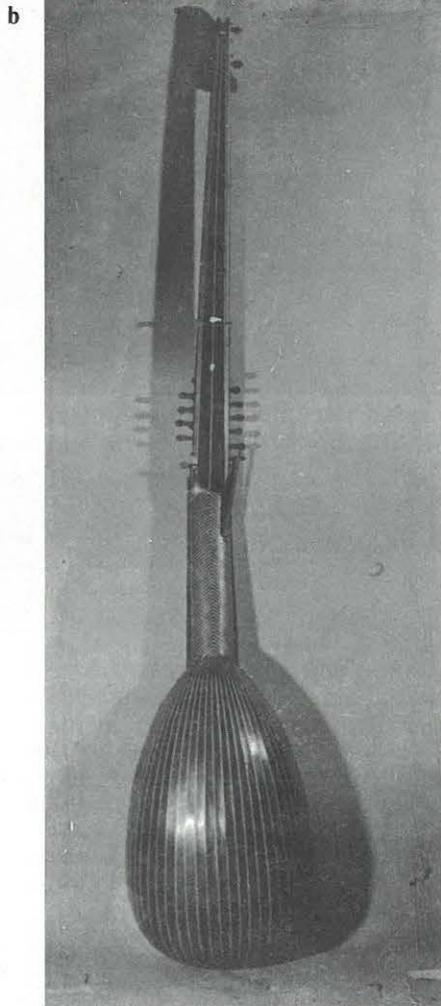
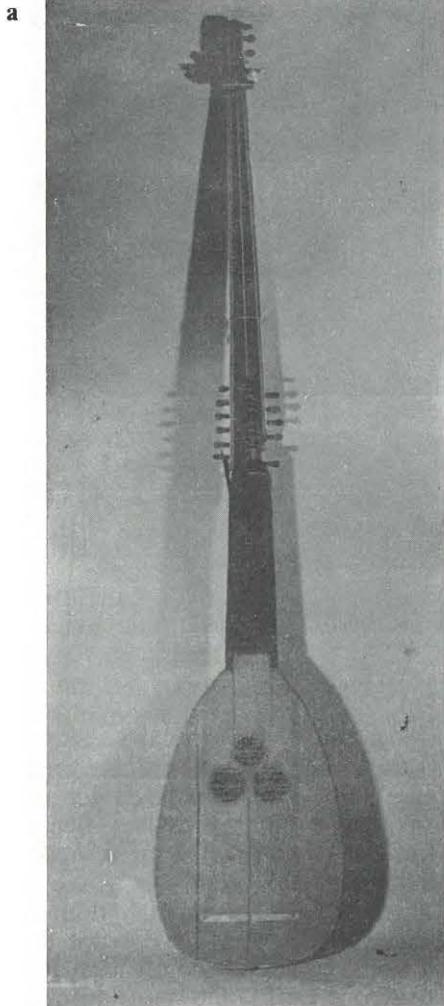
(Ancienne collection Clapisson)

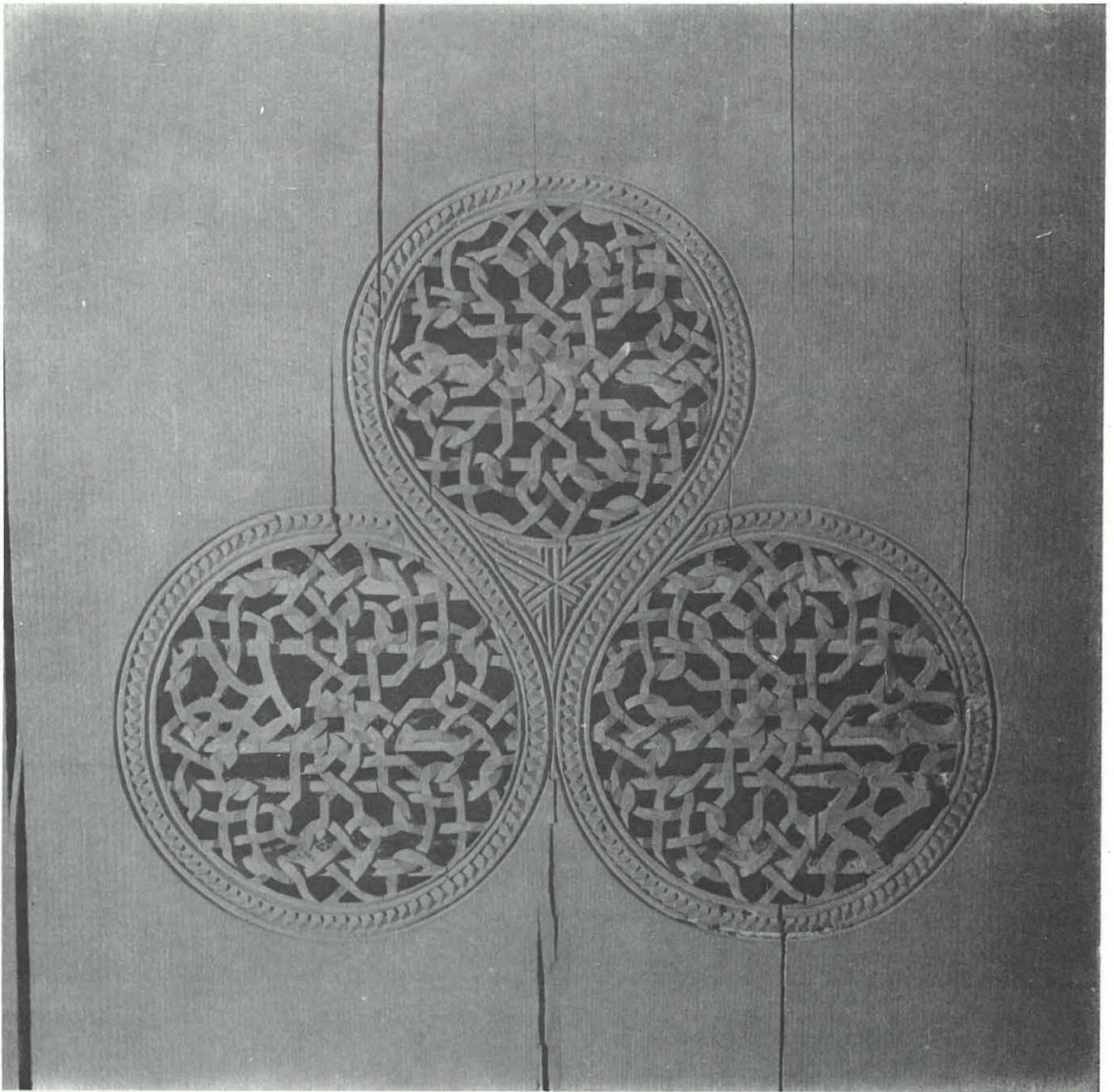
Le dos de ce théorbe est composé de 27 côtes d'ébène séparées de filets d'ivoire d'une épaisseur légèrement supérieure à 2 mm. Sa forme est habilement dessinée, assez ronde sur la coupe latérale (cliché n° 68), fortement cambrée dans le bas du profil et bien épaulée sur le contour supérieur de la face. Le tasseau ne marque pratiquement pas la ligne du profil, laquelle se termine néanmoins d'une manière très abrupte, ce qui détermine au niveau du joint entre le manche et la caisse, un angle très ouvert, comme sur certains luths. La brague, entièrement en ivoire, est en deux parties et le bord en est gravé d'une double rainure noircie. On peut voir en son centre une attache de forme traditionnelle réalisée en feuillette d'ivoire et



(67) - Theorbe de Martinus Kaiser, Venise 1609, Musée du C.N.S.M. n° E 24 C 227 (a, b, c).

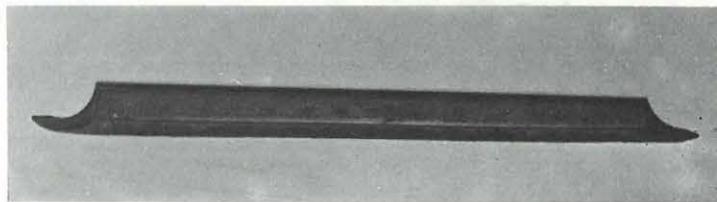
(68) - Coupe latérale du dos, E 24 C 227.





(69) - Roses du théorbe de Martinus Kaiser. E 24 C227.

d'ébène. La table d'harmonie, probablement faite d'épicéa de belle qualité, est en deux pièces. Elle est actuellement fendue en plusieurs endroits, à tel point que la position des barres et leurs épaisseurs sont facilement discernable. Le contour de la table ne semble avoir subi aucune déformation importante, bien qu'il ne soit protégé que par une bande d'étoffe collée moitié sur la table, moitié sur la caisse. Ce galon, aujourd'hui d'une couleur noirâtre, pourrait avoir été une sorte de damas broché de fils d'argent aujourd'hui ternis par l'oxydation.

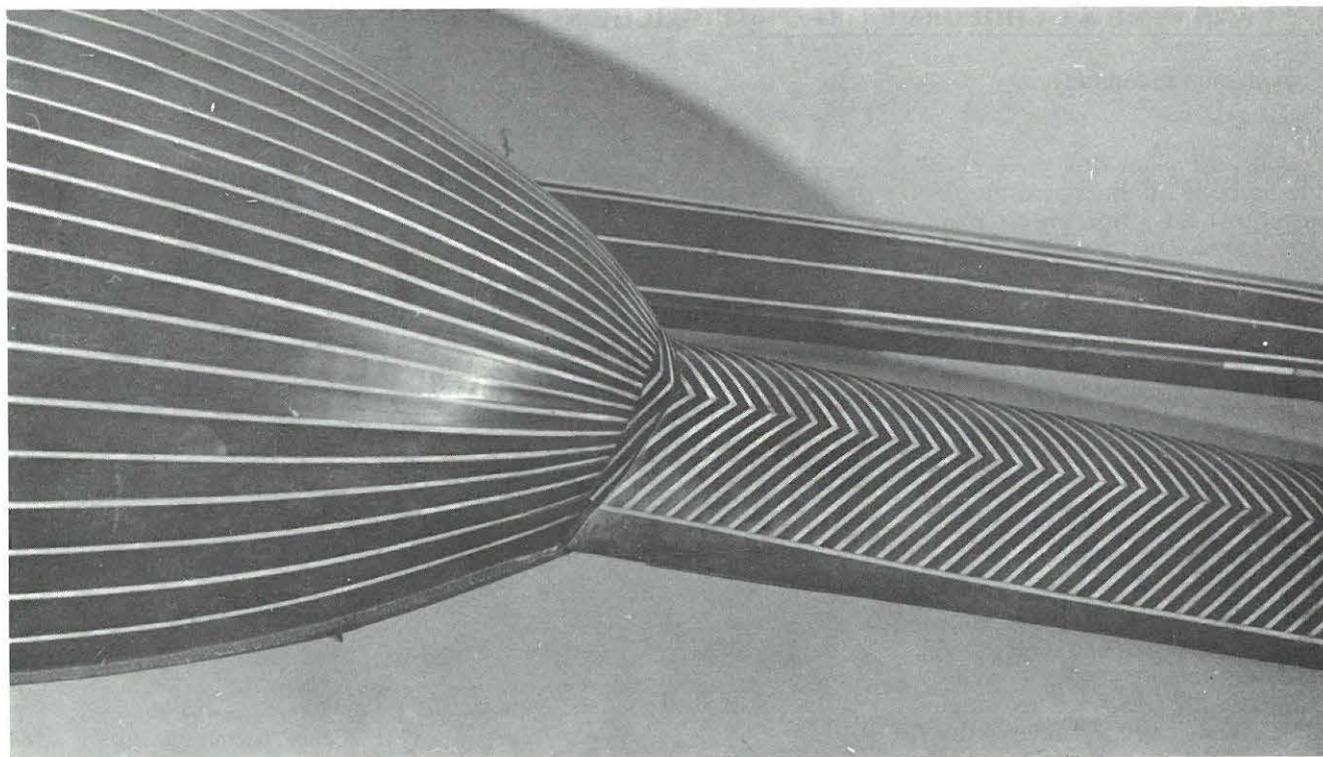


(70) - Detail du chevalet. E 24 C 227.

Les trois roses sont découpées avec beaucoup de soin, selon un motif unique d'entrelacs (cliché n° 69). Le chevalet est actuellement décollé, mais a été heureusement conservé, seuls les motifs décoratifs de ses extrémités, par ailleurs nettement visibles au niveau de l'empreinte laissée par le chevalet sur la table, ont semble-

t-il disparu. Le chevalet, d'une facture soignée et précise, est en ébène ; il est décoré de gorges en « V » et de petites fleurs (ou étoiles ?) gravées au poinçon (cliché n° 70).

Le manche et le cheviller double sont plaqués d'ébène. Le dos du manche est décoré d'un motif en chevrons de filets d'ivoire parfait-



(71) - Détail du joint caisse/manche, E 24 C 227.

tement exécuté. La touche, également d'ébène, est très légèrement bombée. Le cheviller double est simplement décoré de double filets d'ivoire près des arêtes ainsi qu'au centre. Notons que cette partie est plaquée sur les quatre faces. Le cheviller double est brisé au niveau de l'assemblage au manche (39), ce qui laisse voir deux clous forgés qui garantissaient la bonne tenue du joint. Il est probable que le bois utilisé pour le cheviller double (et peut-être aussi le manche) soit du tilleul ou du peuplier. Notons enfin que le joint qui unit le manche à la caisse fut retouché ; il subsiste d'ailleurs les traces d'une ancienne coupe du tasseau masquée par un motif en chevron identique à celui du manche (cliché n° 71).

#### Cordage

Petit jeu 6 x 2 : 884 mm  
 Grand jeu 8 x 1 : 1750 mm (approximation)  
 Ecart des cordes au chevalet : 140 mm.

#### Table

L : 593 mm  
 l : 378 mm  
 Roses  $\phi$  : a) 70 mm (vide) 82 mm (avec frise)  
 b) 62 mm (vide) 76 mm (avec frise)  
 Centre (de a) : 363 mm

#### Manche

L : 400 mm  
 l<sub>1</sub> : 106 mm  
 l<sub>2</sub> : 85 mm

#### Commentaire

Nous connaissons actuellement trois instruments de Martin Kaiser, (40) en dehors de ce théorbe qui apporte une confirmation du talent de ce maître vénitien (mais évidemment d'origine germanique) encore peu connu, et dont la production s'étalerait pendant le premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle. Remarquons tout d'abord la haute qualité des lignes de la caisse, qui ne vont pas sans évoquer celles d'un luth (41) ensuite, la qualité de facture et en particulier l'exécution irréprochable du décor en chevron au dos du manche. Un examen rapproché de la table et du chevalet montre que, selon toute vraisemblance, le chevalet ne fut décollé que peu de fois, peut-être une seule. De par la manière dont il est exécuté, ce chevalet est conforme au style vénitien et ne saurait valablement être mis en doute quand à son origine. La bordure de la table en galon, certainement broché de fils d'argent, semble elle aussi fort ancienne, et pourrait même être d'origine. C'est à notre connaissance un rarissime exemple de bordure de table en textile, détail

de facture pourtant largement répandu dans l'iconographie et préconisé par plusieurs textes (42). Dans ce cas, l'usure de ce galon visible au-bas de la table, pourrait correspondre à l'appui de l'avant-bras droit du musicien (43). Dans l'ensemble, et malgré les quelques parties abimées, ce bel instrument nous a frappé par sa « fraîcheur », comme si, en plein XVII<sup>e</sup> siècle, on avait cessé de le toucher jusqu'à nos jours. Si tel est le cas, nous nous trouvons une nouvelle fois devant un spécimen très important, dont il conviendra de poursuivre l'étude, en particulier en ce qui concerne les parties internes (barrage, toilage de la caisse, tasseau, etc...). Le texte de l'étiquette manuscrite indique :

Martinus Kaiser/  
 Venetiis M.D.C. IX (44)

(39) Le cheviller a été remplacé en position pour la prise du cliché n° 67.

(40) Un théorbe daté 1609 conservé au Musée de La Haye, un théorbe daté 1632 conservé au Musée de Nuremberg (MIR 906) et un luth conservé au Musée de Bruxelles (N° 1560).

(41) cf luth de Jacob Hes, Venise 1586, conservé au Musée de Arts Décoratifs à Paris, mais on pourrait citer d'autres exemples.

(42) Thomas Mace, *Musick Monument*, en particulier.

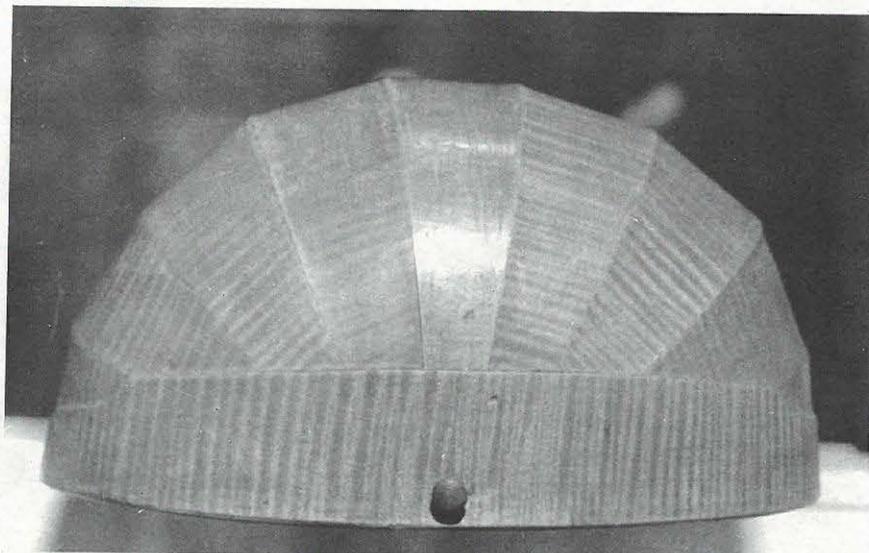
(43) Déjà signalé par P. Abondance, *op. cit.*

(44) Littéralement : « à Venise 1609 ».

**LUTH ANONYME A 6 CHOEURS E 1184 C 1051 (CLICHE N° 72)**

(Provenance inconnue)

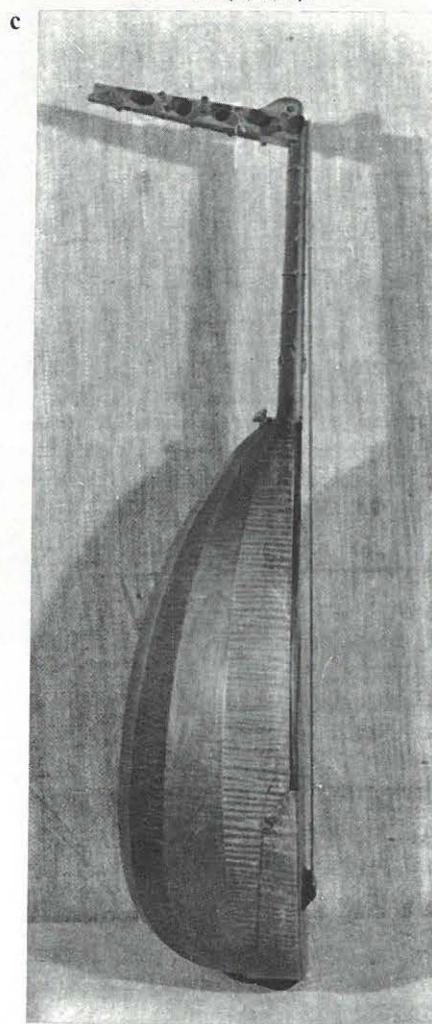
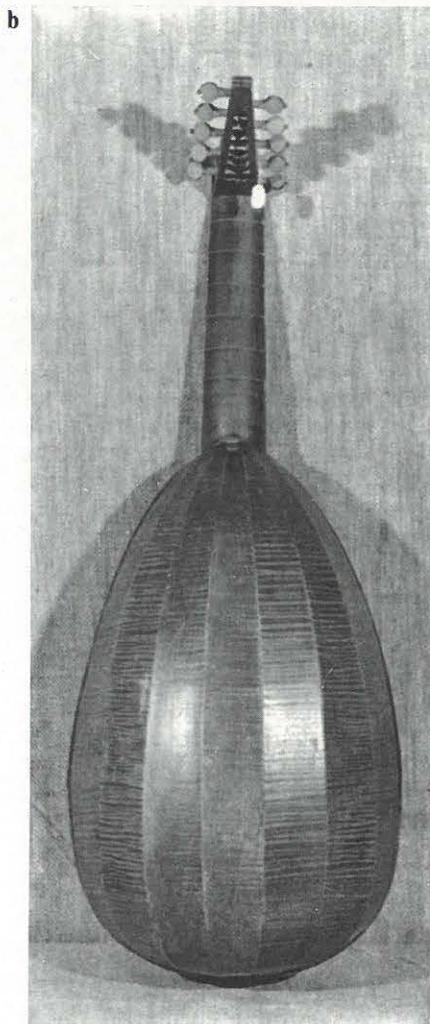
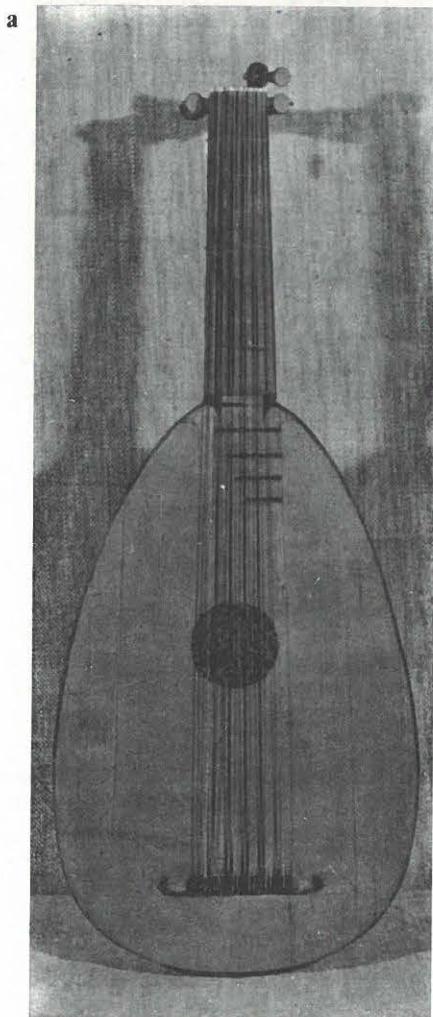
Ce luth a un dos en érable ondé de belle qualité constitué de neuf côtes. La forme en est bien ronde, avec des épaules assez marquées. La coupe latérale (cliché n° 73) se rapproche sensiblement du demi-cercle. La brague est d'une seule pièce et ses extrémités se terminent par des motifs de forme caractéristique (cf cliché n° 77). La table, qui semble en épicéa, est en deux parties : le bord en est garni d'un filet de bois dur incrusté à mi-bois. La rose, d'un motif simple (cliché n° 74) est percée sans beaucoup de raffinement, mais néanmoins d'une main sûre. Notons l'absence de frise. A le hauteur du joint caisse/manche, on remarque les traces bien visibles d'un manche ancien notablement plus large que le manche actuel ; d'autre part les évidements pratiqués dans la table pour les pointes de l'ancien manche ont été comblées par des pièces d'épicéa

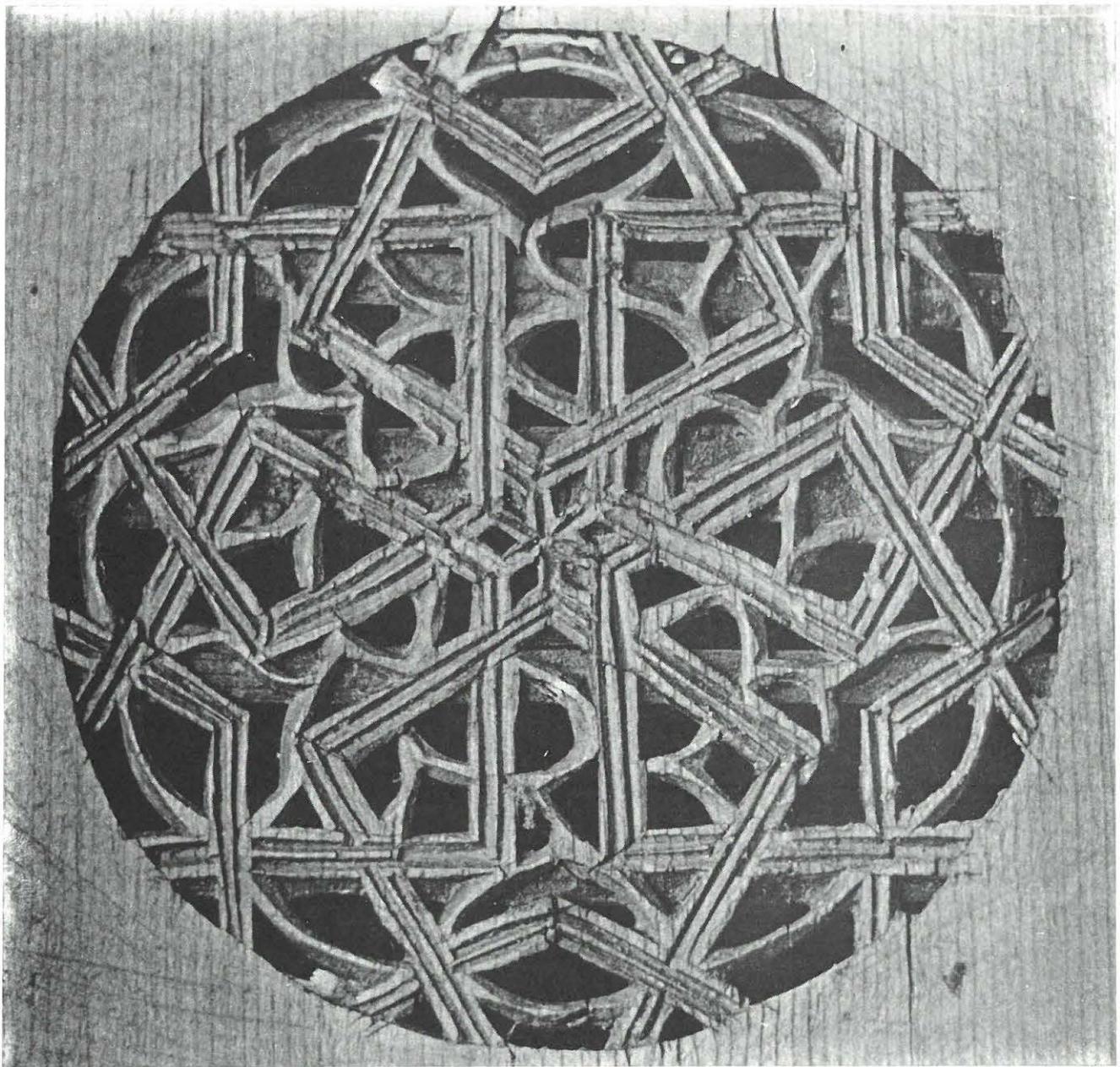


(73) - Coupe latérale du dos, E 1184 C 1051.

(cliché n° 75) et reprises plus haut, en fonction des nouvelles côtes. De même, dans la région du chevalet actuel de bois fruitier, on peut remarquer les marques laissées

(72) - Luth anonyme, Musée du C.N.S.M. n° E 1184 C 1051 (a, b, c).



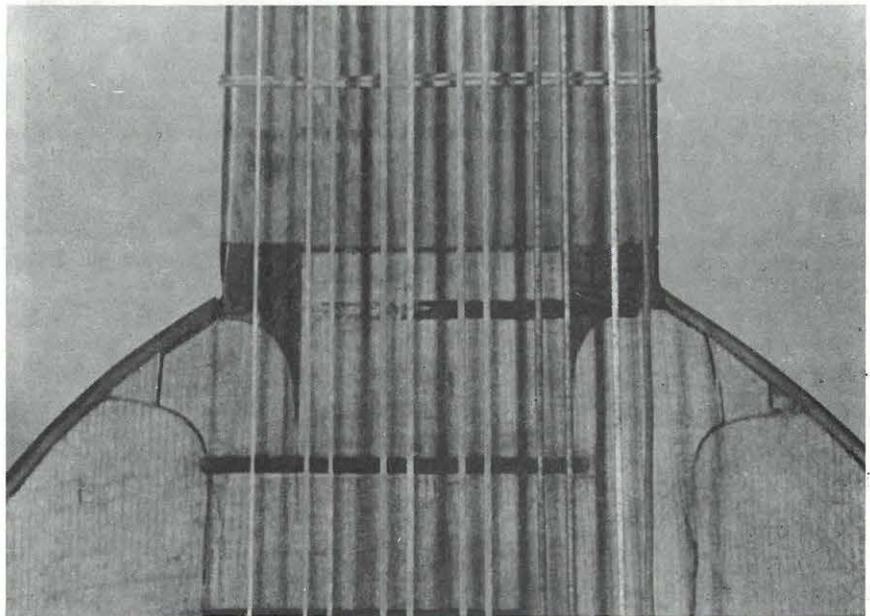


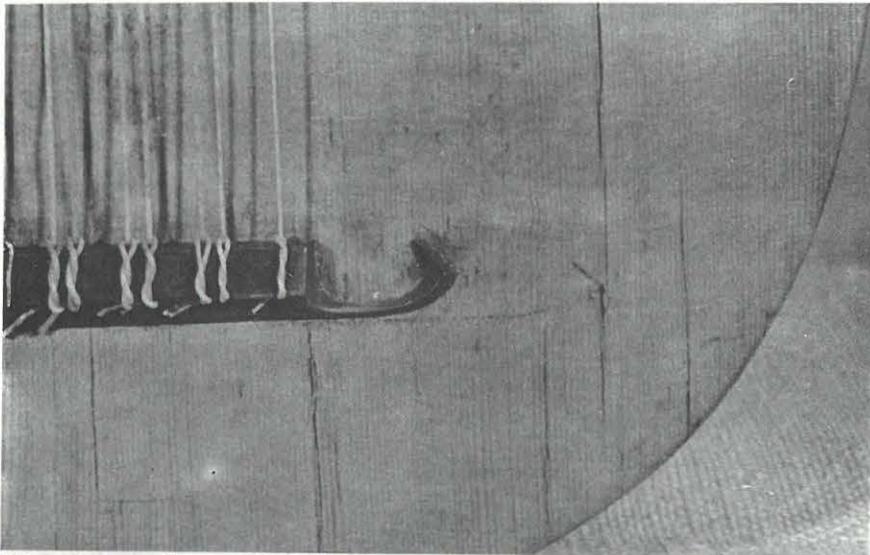
(74) - Rose du luth E 1184 C 1051.  $\Delta$

(75) - Traces des anciennes pointes,  $\triangleright$   
E 1184 C 1051.

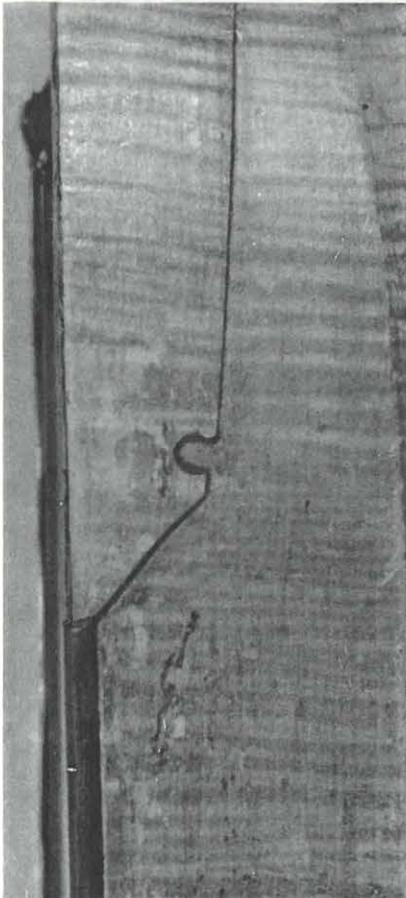
sées par un chevalet plus ancien  
(cliché n° 76).

Le manche actuel, probablement de bois fruitier non teint, fut collé sur le tasseau d'origine, laissant une partie de ce dernier à nu, du fait de la largeur supérieure de l'ancien manche. Le cheviller, lui aussi de bois fruitier, ne comporte pas de fond, il est muni en revanche d'une poulie pour la chanterelle. L'instrument est protégé par un vernis jaune assez transparent.

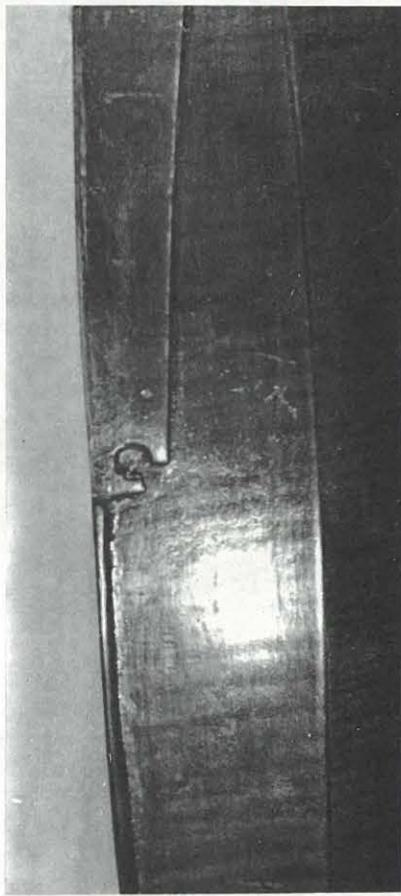




(76) - Traces d'un ancien chevalet, E 1184 C 1051.



(77) - a gauche : motif de brague du luth E 1184 C 1051 (a).



à droite : celui du luth de J.C. Hoffmann E 529 C 220 (b).

#### Cordage :

1 x 1, 5 x 2 : 665 mm.

#### Table

L : 480 mm  
l : 350 mm  
Rose  $\phi$  : 71 mm  
Centre : 276 mm.

#### Manche

L : 272 mm  
l<sub>1</sub> : 60 mm (anciennement 100 mm).  
l<sub>2</sub> : 50 mm

#### Commentaire

De par son aspect, voici un

instrument d'une grande simplicité certes mais néanmoins d'une bonne qualité de facture et qui devait se situer dans une bonne moyenne quand au standard de production : c'est ce que nous pensons être le luth courant.

L'état actuel en est tout à fait satisfaisant, et peut se définir comme ce que nous appelions dans nos précédentes notes (45), un « luth-guitare » germanique, qui pourrait correspondre à l'instrument préconisé dans certaines tablatures (d'origine germaniques aussi) du XVIII<sup>e</sup> siècle sous le nom de « mandora ». Bien évidemment, cet instrument comporte plusieurs époques, ce qui nous incite à nous interroger sur son origine, tant en ce qui concerne l'auteur possible que le type d'instrument. En l'absence d'étiquette et de marque, nos hypothèses ne peuvent s'appuyer que sur le style de la facture, et sur certains traits de cette dernière. Notons d'abord le nombre restreint de côtes (neuf) et l'emploi d'érable ondulé avec de surcroît une coupe latérale proche de la symétrie de révolution, ces trois caractéristiques considérées simultanément comme un des traits distinctif de la facture de luth germanique du XVIII<sup>e</sup> siècle. Notons encore l'absence de frise autour d'une rose plutôt « vite faite » et enfin, comparons les motifs de brague avec ceux de l'instrument de J. C. Hoffmann de la même collection (cliché n° 77). Nous penserons alors, sans vouloir attribuer ce luth à la famille Hoffmann (46), qu'il existe une bonne probabilité pour une origine germanique de la fin XVIII<sup>e</sup> début XVIII<sup>e</sup> siècle. Maintenant, quel pouvait bien être son état d'origine ? Voilà une question très épineuse à résoudre ... Le seul élément en notre possession, consiste dans les traces de l'ancien manche sur l'actuel tasseau, environ 100 mm de large ; voici une caractéristique partagée par un assez grand nombre de luths à 11 choeurs, mais aussi quelques 13 choeurs. Restent aussi les traces de l'ancien chevalet, qui nous feraient plutôt pencher, vu leur espacement total, pour un chevalet de 11 choeurs.

(45) M.A. N° 14, op. cit.

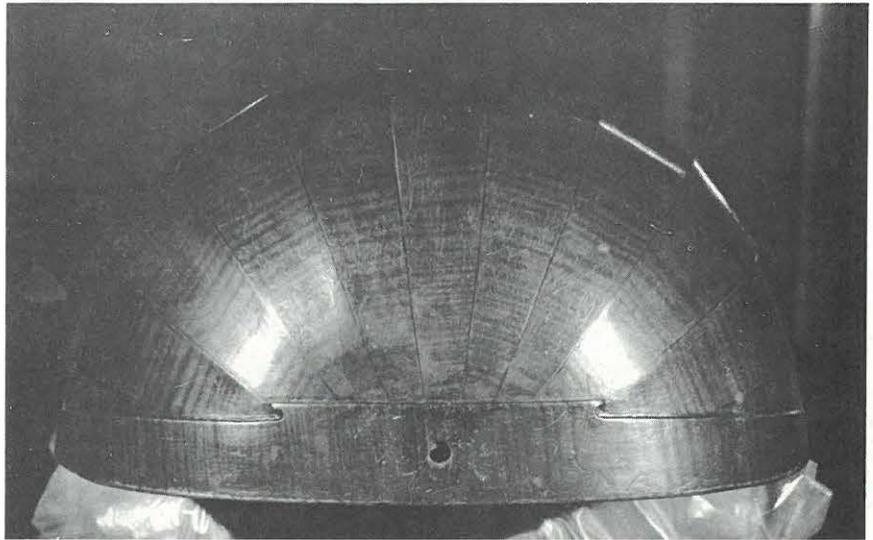
(46) D'autres luths de J.C. Hoffmann, ainsi que celui de Martin Hoffmann (Musée de Nuremberg, MI 245) ont les mêmes motifs de brague.

**LUTH (OU THEORBE) DE JOHANN CHRISTIAN HOFFMANN E 529 C 220 (CLICHE N° 78)**

(Ancienne collection du Dr. Fau)

Le dos de ce bel instrument est constitué de 11 côtes d'érable ondé de très belle qualité, séparées de filets de bois noir (c. 1 mm). La forme du dos est très enflée à la hauteur du chevalet. La coupe latérale montre une courbe proche du demi-cercle, dont il est aisé de voir que le centre se trouve nettement au-dessus du bord de la caisse (cliché n° 79). Le contour de la table est circulaire dans le bas et bien épaulé vers le haut. La brague, d'une seule pièce, se termine à chaque extrémité par un petit motif circulaire. Le bord extérieur de la caisse est muni d'une fine contre-éclisse d'environ 3 mm de large. L'ensemble est recouvert d'un beau vernis brun/rouge très foncé, relativement épais, mais néanmoins transparent.

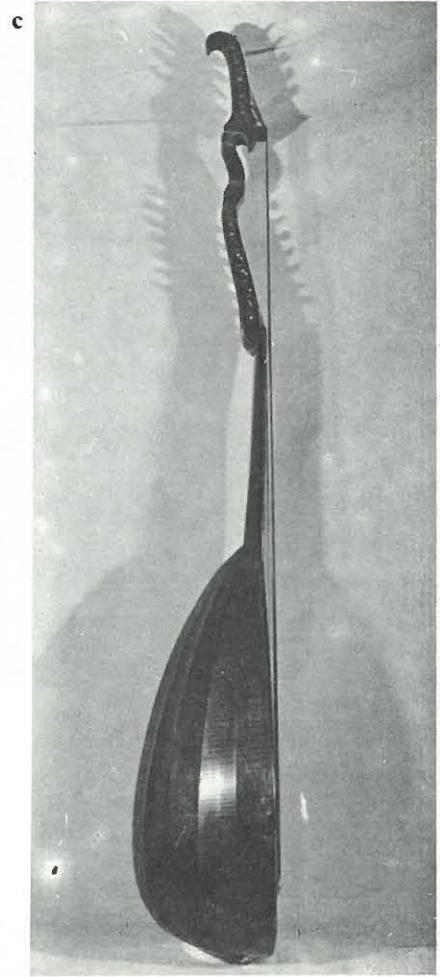
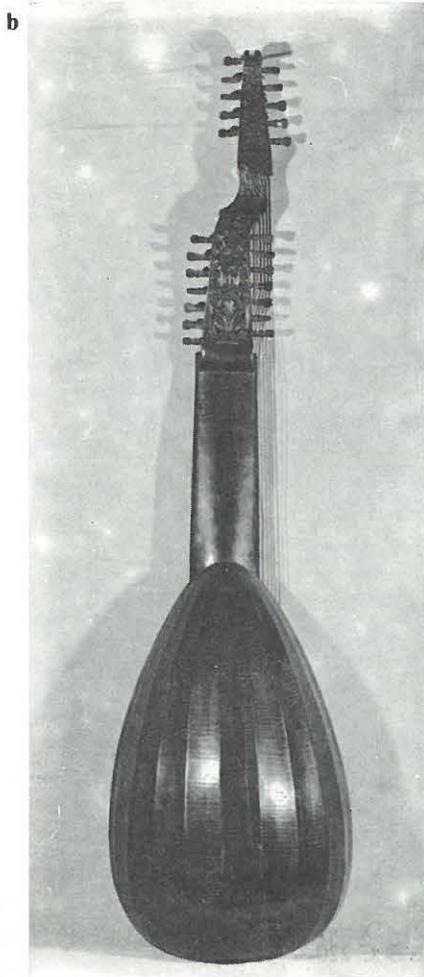
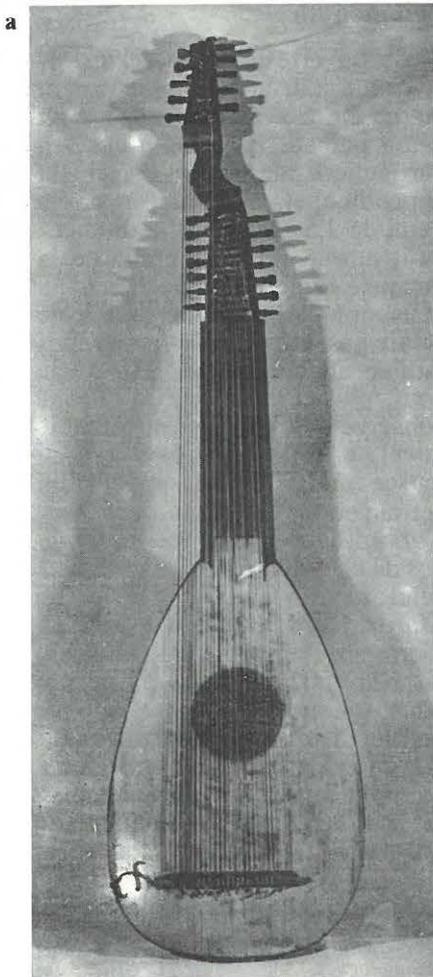
La table d'harmonie, d'un épicéa (?) assez serré, est en deux parties. Le bord en est protégé par un filet de bois sombre incrusté à mi-bois.

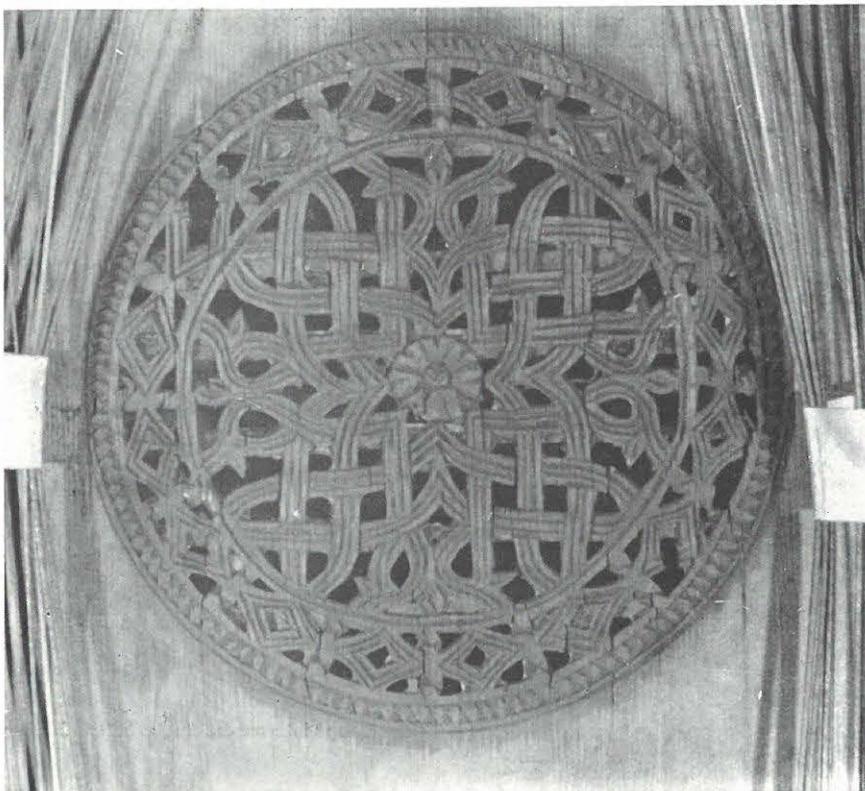


(79) - Coupe latérale du dos, E 529 C 220.

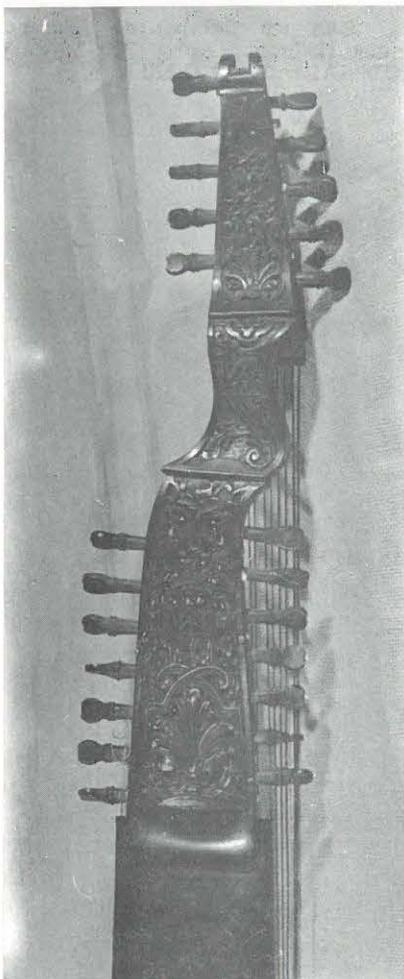
La rose d'un motif très original est assez joliment réalisée et pourvue d'une frise (cliché n° 80). Le chevalet fait d'un bois dur non teint, est très grossier. Le manche est plaqué sur chaque face d'ébène

(78) - Luth (ou théorbe) de Johann Christian Hoffmann, Leipzig 1720, Musée du C.N.S.M. n° E 529 C 220 (a, b, c).

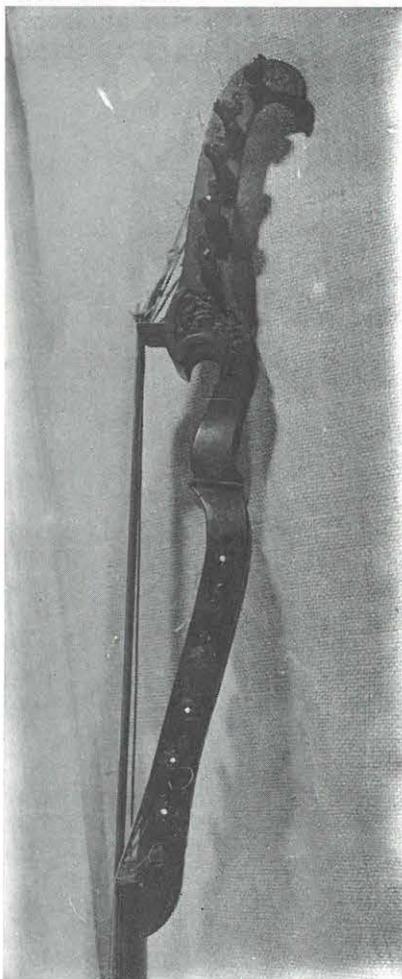




(80)- Rose de l'instrument de J.C. Hoffmann, E 529 C 220.



(81)- Décoration du fond du cheviller, E 529 C 220.



(82)- Décoration du cheviller, E 529 C 220.

et sa forme devient extrêmement plate et fine dans la région du cheviller. La touche accuse un bombe assez prononcée. Le cheviller double est chantourné d'une seule pièce dans un bois dur teint en noir. Le fond est sculpté à l'extérieur en bas relief selon des motifs de rinceaux dans le style de certains décors du XVIII<sup>e</sup> siècle (cliché n° 81). Par endroits, l'outil a traversé le fond.

#### Cordage

Petit jeu 2 x 1, 6 x 2 : 730 mm  
Grand jeu 5 x 2 : 1008 mm.

#### Table

L : 528 mm  
l : 338 mm  
Rose  $\phi$  : 108 mm (vide), 120 mm (avec frise)  
Centre : 320 mm.

#### Manche

L : 327 mm  
l<sub>1</sub> : 99 mm  
l<sub>2</sub> : 88 mm

#### Commentaire

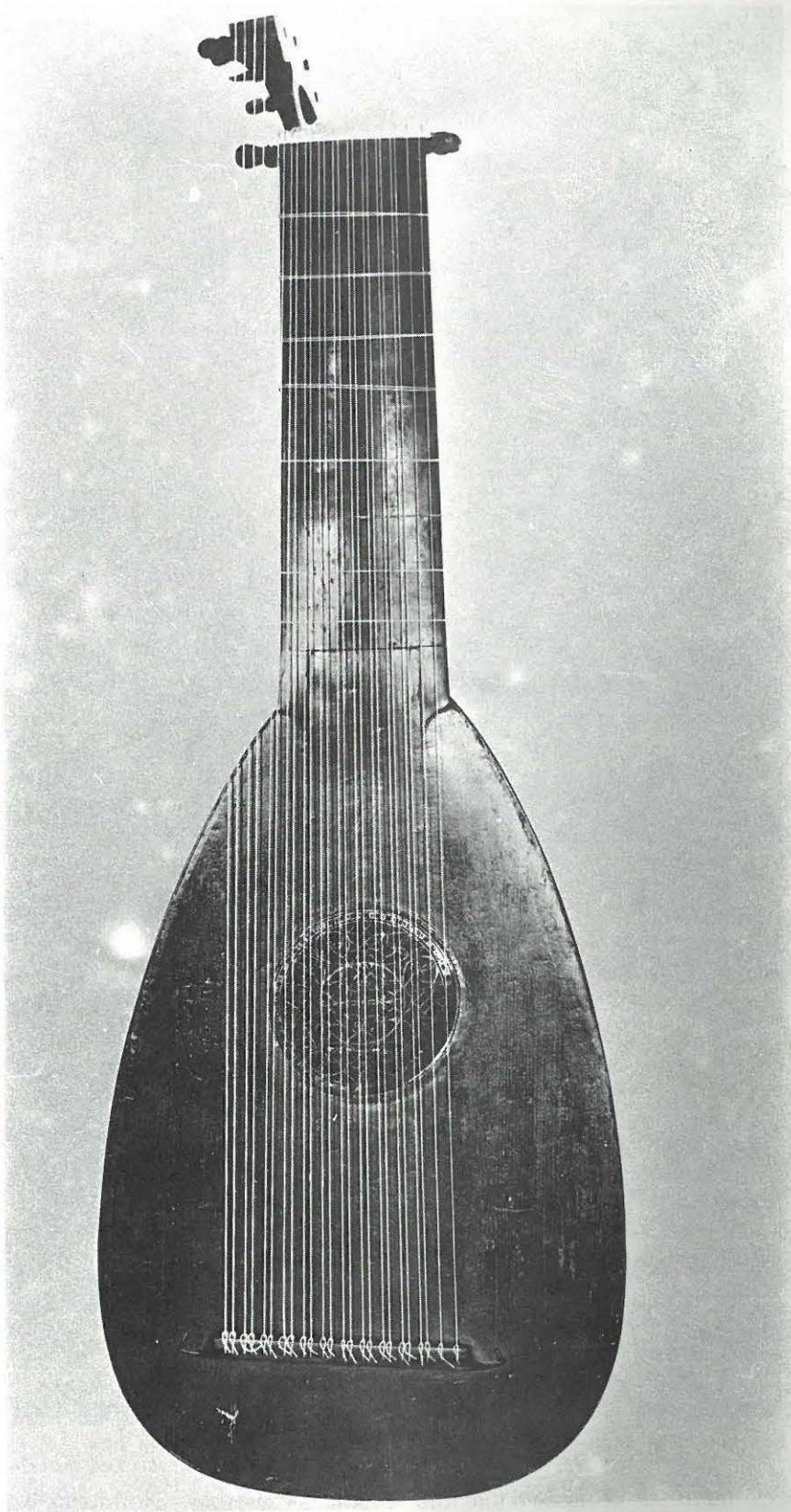
La découverte de ce très bel instrument fut pour nous un événement marquant. Son auteur est en effet vanté par ses contemporains, en particulier par E.G. Baron (cf appendice) et passe pour avoir été l'ami de J.S. Bach. On a dit aussi qu'il aurait été l'inventeur de la fameuse « viola pomposa » (47), mais quand bien même cela ne serait pas, il reste un des grands luthiers allemand du XVIII<sup>e</sup> siècle dont plusieurs musées d'Europe conservent des œuvres attestant le talent. L'exemplaire conservé au musée du C.N.S.M. appelle un certain nombre de remarques : tout d'abord, le décor en bas-relief du dos du cheviller est très identique à celui du luth à 13 choeurs signé Martin Hoffmann et conservé au Germanisches National Museum de Nüremberg (MI 245) ce qui nous induirait à penser que ce dernier instrument pourrait avoir été muni de son cheviller double par Johann Christian lui-même. A la différence du cheviller de Nüremberg, celui de Paris est

(47) Ce qui est remis en doute par certains musicologues.



(83) - Détail de la brague E 529 C 220.

(84) - Luth de Johann Christian Hoffmann, ▷  
Leipzig 1730, Musée Instrumental de  
Bruxelles n° 3188 (cliché ACL).



sculpté sur les champs (cliché  
n° 82).

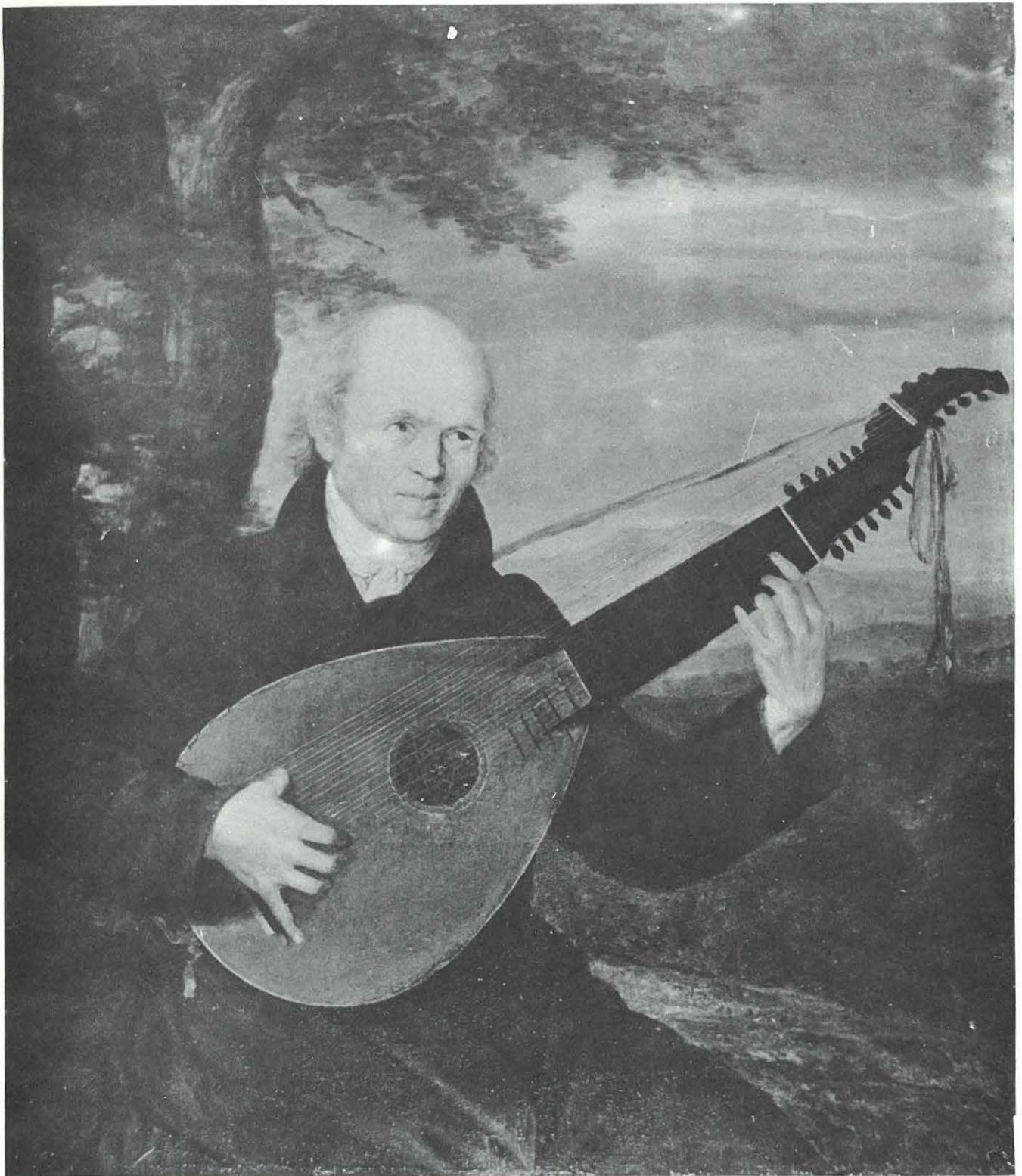
Les bragues des instruments de  
Hoffmann de Paris, Nüremberg  
(MI 245), Leipzig (Université  
Karl Marx N° 506), Bruxelles  
(Musée Instrumental N° 3188 et  
N° 1159) sont toutes d'une forme  
identique (cliché n° 83). En outre,  
il existe des relations d'identité  
entre le luth à 13 choeurs conservé  
à Bruxelles (N° 3188) et celui de  
Paris (cliché n° 84). Si les chevill-  
ler de ces deux instruments sont  
bien différents, les dos sont en  
revanche très similaires et pour-  
raient bien avoir été assemblés sur  
le même moule :

Comparaison des tables

Côtes	Paris E 529 C 220 (Leipzig 1720)	Bruxelles n° 3188 (Leipzig 1730)
Longueur	528 mm	498 mm
Largeur	338 mm	322 mm
Centre rose	320 mm	320 mm

Lorsque l'on saura qu'il suffit  
de très peu de chose pour s'écarter  
des cotes d'un moule, pendant et  
après la construction du dos les  
différences subsistant entre les  
deux caisses pourront être consi-  
dérées comme minimales.

Remarquons enfin que la plupart  
des instruments de J.C. Hoffmann



(E) « Portrait du luthiste Christian Scheidler ». Christian Xeller (avant 1816) Musée Historique de Frankfort.

sont munis sur la caisse d'une fine contre-éclisse extérieure, que l'on peut d'ailleurs voir également sur les luths de Sebastian Schelle et d'autres luthiers allemands du XVIII<sup>e</sup> siècle, et que ce détail de facture semble absent des luths de périodes plus anciennes.

L'étiquette collée au fond de la caisse est manuscrite, on peut y lire :

Joh. Christian Hoffmann/König H. Poln und Chorfürstlsachs/Hoffinstrument und lauten macher/Leipzig 1720.

En dehors du chevalet, évidemment d'une autre main, et qui pourrait facilement être remplacé, cet instrument est en superbe condition, probablement peu ou pas transformé, et mériterait bien sur d'être mieux connu.

*Je remercie bien sincèrement ceux qui m'ont aidé dans mon travail et tout particulièrement l'équipe du Musée Instrumental du C.N.S.M., ainsi que Mia Van Vaerenberg pour ses renseignements concernant les luths du Musée de Bruxelles, sans oublier Claude Chauvel qui a bien voulu revoir le texte de Baron cité en appendice.*

# HISTORISCH-THEORETISCH UND PRACTISCHE UNTERSUCHUNG DES INSTRUMENTS DER LAUTEN,

ERNST GOTTLIEB BARON,  
NUREMBERG 1727

adaptation française et notes  
par Joël Dugot.

## Extrait du chapitre VII Intitulé : Des luthiers renommés, de leur oeuvre et des véritables qualité et vertu d'un luth.

... La savante Société de Trévoux considère encore à l'heure actuelle que les meilleurs instruments [les luths] sont faits en Italie et tient que le bois de ces instruments faits à Bologne apporte quelque chose de plus à la sonorité. Evidemment les luths de Bologne ont une sonorité délicate mais le bois utilisé est-il la seule et unique cause de la bonté de leur sonorité ? C'est là un avis qui demanderait à être mieux examiné. Il est vrai que plus le bois est sec et plus il est convenable aux instruments. Et le fait qu'un arbre a poussé en un lieu convenable et y a été abattu à la bonne époque contribue aussi grandement. Certains considèrent que l'hiver est le meilleur moment, car étant plus froid, le bois est plus sec et il est bien connu que la sève est alors redescendue dans les racines, ce qui a un effet sur le son.

Mais si tout cela est absolument vrai, il n'en demeure pas moins que cela reste insuffisant pour atteindre une bonne sonorité, dont l'essentiel dépend entièrement du maître-luthier. Il connaît les proportions mathématiques nécessaires qui établiront un rapport

d'égalité entre concavité, hauteur, profondeur, longueur et largeur de la caisse. C'est donc cette **égalité** (1) qui donne à l'instrument sa bonne sonorité qu'il soit d'un bois italien, allemand ou français. C'est pourquoi les luths dont la partie inférieure de la caisse est trop profonde et semblable à un sac, et ont de petites roses ou orifice de résonance, ne valent rien on peu s'en faut. Mais lorsque les luths sont peu profonds (2) et avec de larges roses, le son en est vigoureux et fort et projette sur une grande distance. Pour faire un luth au son puissant le luthier devra faire les barres de la table assez fines. Cela oblige le son, qui est envoyé dans la caisse à travers la rose (surtout si la caisse est ovale et plate), à rebondir d'une façon plus rapide et aisée. Mais si les barres sont trop épaisses et nombreuses, il s'en suivra alors nécessairement que le son sera retenu entre les nombreuses cavités entre les barres, et sera, à cause de cela, renvoyé vers le bas, et de là ralenti dans l'air avant d'arriver aux oreilles, il aura perdu de sa force.

On peut voir ainsi qu'il faut bien d'autres choses que la qualité du bois, comme voudrait nous le faire croire la Société de Trévoux. Mais on doit se garder de mettre trop peu de barres, car la table aurait tôt fait de partir en morceaux. Alors le musicien, tandis qu'il jouerait, surtout s'il le faisait avec quelque force, aurait à subir

l'inconvénient de prendre la table dans la figure, en entier, avec ses barres et les cordes.

Aujourd'hui, on produit aussi de bons luths et théorbes en France qui peuvent être à l'occasion extrêmement onéreux. La savante Société de Trévoux nous assure qu'elle a entendu parler par un auteur digne de foi, d'un luth fait d'or massif vu à Paris dont la valeur se montait à plus de 32000 écus. On ne sait pas qui en était le possesseur. Je gage que la personne de qualité ou le maître à qui il appartenait était plus **galant** (3) que connaisseur, car un tel instrument est davantage fait pour être admiré que joué. J'ai vu un jour chez Monsieur Hoffman à Leipzig, un vieux luth de cuivre massif, abondamment doré sur le dos avec de nombreux motifs ciselés et la table était de noir ébène. Mais lorsque je m'enquis du son, je m'aperçus qu'il sonnait plus comme un vieux pot que comme un luth véritable. Quiconques souhaite avoir un bon instrument devra donc s'en tenir à un bois approprié et de bonne qualité ; et c'est pourquoi, nous ne voudrions pas passer sous silence les maîtres qui en cela se sont acquis un grand nom.

Lucas Maler ou Laux Maler, comme il signait lui-même son nom, est sans aucun doute un des plus anciens et des meilleurs

maîtres qui ait fait de tels instruments. Il vivait en l'année 1415, à Bologne croyons-nous. en même temps que Hanss Freÿ. Il est très remarquable qu'ils travaillaient exactement dans la manière d'aujourd'hui (4), avec des caisses allongées, applaties et faites de côtes larges. Ces luths sont très recherchés, pour autant qu'il ne soient pas faux et qu'ils soient d'origine (ou, pour employer un terme technique « **oriental** »). Ils atteignent alors des prix très élevés car ils sont fort rares et d'une sonorité excellente. Souhaitons en tout cas que des artistes qui surent oeuvrer avec autant de propreté aient pu de leur vivant recevoir en retour un juste bénéfice pour eux et leur famille, car les honneurs sont bien inutiles lorsqu'ils vous échoient après la mort. En ce qui concerne les luths de Füssen il en est qui sont faits un peu trop à l'ancienne mode, c'est-à-dire rond comme une pomme, et qui généralement ne valent pas grand chose. Pourtant, Raphael Mest, qui fut apprenti du célèbre Michael Hartung à Padoue vivait en 1650 et en 1627, et s'est distingué comme un des meilleurs luthiers de Füssen.

Clayss von Pommersbach de Cologne, ainsi qu'il signait, est aussi l'un des meilleurs et des plus anciens. Son travail est excellent, et celui qui possède un de ses instruments peut s'en féliciter. Hans Newsidler, déjà mentionné, et qui vivait à Nuremberg ne s'est pas consacré seulement à la musique mais aussi à la facture de luth. J'ai vu des caisses de lui, datées de 1553. Elles étaient assez grandes, d'un bois étranger, et semblaient plutôt bien proportionnées. Sébastian Rausgler, qui vivait en 1594 (mais j'ignore où), faisait de bons luths à côtes larges.

Magnus et Vendelino Tieffenbrucker et Vendelino Venere (5) [ luthiers ] très anciens et renommés, ont montré dans leurs oeuvres une grande justesse de proportions, ils travaillaient selon la nouvelle manière, la plus estimée, c'est-à-dire une caisse allongée et quelque peu applatie. Pour ce qui est du travail des Tieffenbruckers il est beaucoup plus estimé que celui de Füssen, et se rencontre rarement. Ces maîtres vivaient principalement à Venise entre 1500 et 1600.

Paul Belami vivait à Paris où, par son travail, il acquit, une immortelle renommée. Il fut actif aux alentours de 1612, Hanss Fichtholdt, qui fit d'excellents luths dans le goût italien vers 1612, ne doit pas non plus être oublié. Je ne sais pas où il était établi. Ses oeuvres à côtes étroites sont très estimées de connaisseurs. Buchenberg ou Buckenberg (6) vivait à Rome en 1606. Il était allemand de naissance mais travaillait dans le goût italien avec des côtes étroites. Certains théorbes faits par lui sont ce que l'on peut trouver de plus splendide, forme arrondie, taille très bien proportionnée, sonorité très délicate, pénétrante et métallique. Quiconque a la chance de posséder une pièce de ce maître original et excellent, doit la conserver comme un véritable joyau. La table [de ses instruments] est habituellement ornée de trois roses à la mode romaine de manière à bien projeter le son. Antonio Cortaro, qui lui succède, vivait à Rome en 1614. Christofilo Rochi (7) et Sébastian Rochi étaient actifs en 1620 ; le premier vivait à Padoue, l'autre à Venise. Georg Sella alla Stella (8) vivait à Venise en 1624 et Michael Hartung à Padoue en 1624. Ce Hartung fut apprenti à Venise chez le jeune Leonhard Tieffenbrucker, qui fit lui aussi de très belles oeuvres tout à fait comparables à celles de Vendelino Tieffenbrucker. Matthäus Epp vivant à Strasbourg (9), fit des instruments à côtes larges et divers luths en ivoire. Parmi les maîtres les plus récents qui ont gagné un nom en Allemagne, Monsieur Joachim Tielke de Hambourg mérite une mention spéciale. On a pu voir des luths de sa façon dont la caisse était d'ivoire massif et d'ébène avec le manche magnifiquement orné d'incrustations d'or, d'argent et de nacre. Il était également très doué pour le travail du bois et ses instruments ne sonnent pas particulièrement fort, mais sont délicats et agréables.

Monsieur Martin Hoffmann, qui vivait à Leipzig, se rendit célèbre en de nombreux endroits et est mort voici quelques années mais cette perte fut heureusement compensée par ses deux fils, le plus jeune s'étant spécialisé dans la facture des violons et des violes

de gambe et l'ainé, Monsieur Johann Christian Hoffmann dans celle des luths. Ce maître plein de talent s'est tellement fait apprécier dans le monde **galant** (10) avec ses beaux travaux que ses luths ont conquis la Hollande, l'Angleterre et la France. Il faut mentionner qu'il n'a pas seulement créé de belles formes bien proportionnées, mais aussi des instruments au son pur et beau. Dans le façonnage des manches de luth, il a surpassé Monsieur son père en les adaptant à la main de chaque propriétaire. là où son père avait tendance à faire un peu trop épais. Il sait aussi espacer convenablement les cordes et les choeurs pour rendre ses luths aisément jouables. Monsieur Schmid, qui vit aussi à Leipzig fut son apprenti.

A Vienne, Monsieur Andreas Bähr et Monsieur Mathaeus Fux, tous deux fameux luthiers sont bien connus. Le premier faisait des luths à côtes larges et ses instruments étaient fort estimés de l'illustre Comte de Logi [ sic ] . Le second fit aussi de bons luths ainsi que des violons, il était employé par la Cour Impériale.

Thomas et Joseph Edlinger, père et fils, se sont distingué à Prague. Le second vécut passablement longtemps en Italie, et on peut donc s'attendre à un bon travail. Avant lui, il y avait aussi à Prague un certain Martin Schott, qui se rendit célèbre pour ses théorbes à la romaine, qu'il copiait excellemment. Sébastian Rauch vivant également Prague, travailla avec le fameux Monsieur Schelle de Nuremberg. Matthaeus Hummel de Nuremberg fut un des maîtres du sus-mentionné Monsieur Schelle, lequel profita si bien de son enseignement qu'il se fit connaître pour la qualité de son travail en Italie et en France aussi bien qu'en Allemagne du Nord et du Sud et encore d'autres parties civilisées de l'Europe. Ses luths sont souvent si bien réussis que les maîtres qui en avaient acquis à un prix raisonnable, eurent quelquefois la chance, après que les dits luths aient été un peu usagés de les revendre à des amateurs ou à des connaisseurs pour soixante ou soixante dix écus. Ses instruments sont de taille moyenne, construits pour la plupart des mains, ils ont de très belles et justes proportions en ce qui concerne la caisse et l'espacement des cordes, ils sont

étroits, fait [ de forme ] allongées à côtes larges, et projettent loin le son. Il [ Scheelle ] a grande provision de toutes sortes de bois rares, secs et beaux qui conviennent parfaitement pour les instruments, et on peut lui en acheter en toute confiance. Les luths de Breslau ne sont pas négligeable non plus. Michael Stürtzer se consacre autant à la qualité du son qu'à la décoration, tandis que Johann Michael Güttler travaille principalement sur la puissance du son (11).

(1) En français dans le texte.

(2) Ce qui va à l'encontre des observations que j'ai pu faire sur les luths allemands du XVIII<sup>e</sup> siècle qui, à l'inverse de ce qui dit ici Baron, sont les plus profonds qu'on puisse trouver : leur coupe latérale excède le demi-cercle, souvent de manière accentuée, et ce du fait que le foyer à partir duquel sont tracées les côtes se trouve au-dessus du bord de la caisse.

(3) En français dans le texte.

(4) S'il est vrai que l'école de Bologne et les luthiers allemands du XVIII<sup>e</sup> siècle construisaient des dos à côtes larges, il convient cependant de noter d'importantes différences, en particulier le déplacement du sommet du profil du milieu vers le bas de caisse, l'augmentation sensible des épaules et enfin l'approfondissement des coupes latérales.

(5) Ici Baron fait un amalgame peu crédible entre des maîtres de Venise et Padoue, ce qui montre le peu de solidité de ses assertions très certainement limitées à la lecture des étiquettes qui figurent au fond des instruments. La famille Tieffenbrucker est originaire des environs de Füssen, en Bavière, où une ancienne ferme porte encore de nos jours leur nom. Il ont eu des représentants jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle dans plusieurs villes d'Europe. Les plus connus sont Gaspar Duiffoprugcar (Lyon début XVI<sup>e</sup> siècle) qui passait pour l'inventeur du violon, Magnus Diefopruchar qui exerça à Venise vers 1600, et toujours à la même période Wendelinus Tieffenbrucker connu également sous le surnom de Venere et dont l'atelier était à Padoue.

(6) Buechenberg est aussi le nom d'un village des environs de Füsse.

(7) Pourrait-on voir là une nouvelle version du nom Cristoforo Cochs ?

(8) Si Baron a lu la date de 1620 dans un instrument de Giorgio Sellas, cela pourrait justifier davantage l'antériorité de son activité sur celle de Matteo Sellas.

(9) Un théorbe de Epp est conservé de nos jours à Strasbourg.

(10) En français dans le texte.

(11) L'intégralité du traité de Baron a été publiée en fac simile aux éditions Antiqua, Amsterdam 1965

Une traduction en anglais a été publiée sous le titre « Study of the lute » par D.A. Smith aux éditions Musica Antiqua, Inc. 2530 California Street, San Francisco, California 94115, U.S.A.

## Livres.

« Guide de la Chanson Polyphonique française du XVI<sup>e</sup> siècle » réalisé par Jean-Pierre OUVRARD.

En effet, le Centre d'Etudes Polyphoniques et Chorales de Paris souhaite, outre les cours et stages qu'il organise, mettre à la disposition de tous ceux qui pratiquent le chant choral des outils appropriés d'information et de documentation.

Ainsi, la Direction du Centre souhaite réaliser une collection d'études consacrées chacune à un problème particulier de répertoire de style, d'interprétation. En 1981 paraît le « Guide de l'Edition de Musique Chorale » regroupant des informations sur les principales collections de musique chorale proposées par les éditeurs français et étrangers. En 1982, le Centre de Paris édite, en collaboration avec le Centre d'Art Polyphonique de Bourgogne, le Guide pratique de la Chanson Polyphonique française du XVI<sup>e</sup> siècle.

Dans ce guide pratique, Jean-Pierre OUVRARD fait l'inventaire des questions de fond que doit se poser tout interprète de la chanson française du XVI<sup>e</sup> siècle.

Plutôt que d'y apporter des réponses décisives, il préfère aider chaque interprète à trouver sa réponse personnelle, à la lumière

de l'état actuel des recherches : exécution en grand ou en petit ensemble, « a cappella » ou avec instruments, primauté de la musique ou du texte, problèmes ardues d'interprétation concernant le tempo, le rythme, les phrasés, les altérations, l'ornementation ... toutes ces questions sont posées très concrètement à l'aide de nombreux exemples musicaux commentés.

L'ouvrage comporte une riche documentation concernant les étapes historiques de la chanson de la Renaissance, ses différents genres et ses sources.

Enfin, une liste exhaustive des éditions modernes, tant musicales que pratiques et un abondant répertoire de titres, permettent à l'interprète d'enrichir et de renouveler considérablement ses programmes.

Ce guide de la chanson polyphonique, vendu au prix de 50 F, peut-être obtenu auprès du Centre d'Etudes Polyphoniques et Chorales de Paris, Grand Palais, Porte C - Avenue Franklin Roosevelt - 75008 PARIS - (joindre un chèque bancaire de ce montant établi à l'ordre de l'ASSECARM Ile de France).

**La viole de gambe par Luthfi BECKER**, édité par Dessain et Tolra dans la série Précis techniques, Paris 1982. 1 volume broché de 112 pages, nombreuses illustrations, prix moyen 47 Frs.

Ce livre s'adresse avant tout aux « amateurs éclairés » désireux de construire une viole, mais il ne manquera pas d'intéresser tous ceux qui aiment la facture instrumentale et la viole de gambe.

Après un bref historique, L. Becker aborde la construction en partant de la division du monocorde chère aux anciens, mais en utilisant également un modèle historique, basse de viole de Paolo Maggini, transformée ultérieurement en violoncelle, qui se trouve au Musée de Milan. Vient ensuite la partie proprement technique qui, de la fabrication du moule au montage final de la viole va nous retracer de façon très détaillée toutes les étapes de la construction. L'illustration très abondante permet au moyen de photos et de

## LA CHANSON POLYPHONIQUE FRANÇAISE DU XVI<sup>e</sup> SIECLE

Guide Pratique



Centre d'Art polyphonique de Bourgogne  
Centre d'Etudes polyphoniques et chorales de Paris

schémas judicieux de suivre la démarche du luthier. Le livre est complété par un glossaire et par une bibliographie qui précise en particulier les ouvrages que l'on peut consulter à la bibliothèque Forney. On peut peut-être regretter l'absence d'un chapitre consacré aux outils et aux colles, mais il est évident que la taille de l'ouvrage ne lui permet pas une vue exhaustive de toute la lutherie.

Espérons que les précis techniques de Dessain et Tolra n'en resteront pas là et nous offriront d'autres ouvrages consacrés à la lutherie.

Christine Eisen

---

**Domenico SCARLATTI**, par Ralph Kirkpatrick, traduit par Denis Collins (édition Jean-Claude Lattes).

Domenico n'y échappe pas, le livre que lui a consacré Kirkpatrick se divise en deux parties : a) sa vie, b) son œuvre. Depuis longtemps classique (l'édition américaine date de 1952), ce livre fait découvrir deux personnages, et le second n'est pas le moins attachant.

De la vie du premier, on se saura jamais grand chose. De sa correspondance ne reste qu'une seule lettre. De ses sonates, aucun manuscrit autographe. Personnage effacé de l'entourage de la reine, il n'a suscité de ses contemporains presque aucun commentaire qui nous soit parvenu. Eh ! bien, en cent cinquante pages Kirkpatrick l'illusionniste réussit à nous le faire vivre comme s'il était là : grouillement de la vie napolitaine, quasi-démence de la cour d'Espagne, fièvre théâtrale de Venise, splendeur de l'opéra de la reine, et le cardinal Ottoboni, et le divin Farinelli, et Maria Barbara la laide, pour qui Scarlatti, fit ses sonates, et Maria-Casimira la ridicule, et l'architecte Juvarra le génial... voilà la toile de fond si bien peinte en trompe-l'œil, et les comparses si bien campés que Scarlatti... mais bien sûr qu'il est là !

Et les sonates ? Kirkpatrick nous les raconte comme Don Juan avait une aventure, comme un soldat se souvient de ses campa-

gnes, comme un écrivain dévoile son personnage au fil de l'action, comme un philatéliste découvre à la loupe une anomalie dans la gravure d'un timbre-poste ou comme un amoureux... Critique, exégète, analyste, historien, interprète, il nous fait découvrir à chaque nouvelle page un nouvel aspect de l'œuvre de Domenico : le traitement de l'accord de septième, le rythme du fandango, le point conical, la musique des gitans, l'architecture de la sonate, à quoi servent ornements et « acciacature ».

Je crois que Kirkpatrick, à force de familiarité avec l'homme à travers son œuvre, « savait » comment jouait Scarlatti. La vérité de Kirkpatrick est si claire et si riche qu'elle rend son livre totalement convaincant. Quand à la traduction de Denis Collins, sa rare qualité tient peut-être à ce que le traducteur est lui-même excellent claveciniste.

Jacques Frisch

---

**Paolo POSSIEDI, INTRODUZIONE allo studio del LIUTO RINASCIMENTALE**, éditions ZANIBON, Padoue. Méthode de luth renaissance, 60 exercices, bibliographie, discographie.

Cette « Introduction au luth renaissance » comprend trois parties : une préface historique, soixante exercices, et une bibliographie-discographie. Commençons par les bonnes choses de cette méthode : la progression des



exercices est bonne, pas trop rapide, et peut s'adresser à des débutants complets ; on trouve des transcriptions de tablatures qui aident à repérer la conduite des voix dans une polyphonie, enfin la bibliographie est assez complète et intéressante... Les points faibles maintenant : quelques affirmations sont discutables, par exemple : « **le luth avait une place importante dans l'orchestre, que ce soit dans les parties de basse, ou dans les voix supérieures, en tant qu'instrument mélodique** » ou encore : « **la position avec le petit doigt sur la table d'harmonie est pratique pour les passages mélodiques, mais moins commode pour jouer les accords** » (!). Finalement, l'auteur semble opter pour une position de main droite « **comme le font actuellement les guitaristes** ». En ce qui concerne les exercices, on reste trop longtemps sur les morceaux mélodiques, ce qui fait qu'on sait faire des « démanches » vertigineux jusqu'à la douzième case avant même de savoir pincer un seul accord ! Notons également que, dans la discographie, des noms aussi prestigieux que H. Smith, P. O'Dette, A. Bailes, K. Junghanel ou N. North brillent par leur absence ! Enfin, dernier point important ; cette méthode est en italien et surtout, elle ne contient que la tablature italienne, donc un seul type de répertoire, ce qui est moins attrayant pour les débutants qu'un répertoire varié quant aux sources, et écrit en tablature française (la plus courante.-sans chauvinisme-).

Bref, les italiens éditent des méthodes **italiennes** avec de la musique **italienne** en tablature **italienne**, les anglais écrivent des méthodes **anglaises** avec des pièces évidemment **anglaises**, chacun préserve son petit patrimoine musical sans se préoccuper si sa méthode va former des luthistes fidèles à la technique du luth, curieux du répertoire de leur instrument, ou aptes à jouer dans un ensemble... en un mot, des luthistes ouverts et débrouillards !

Pascale Boquet

**«ENGLISCHE DUETTE FÜR  
ZWEI RENAISSANCE LAU-  
TEN».**

**« English duets for two Renais-  
sances Lutes ».**

Lundgren Musik-Edition  
Ungererstr 135 D-8000  
MÜNCHEN 40  
W-GERMANY

Une petite anthologie de duos de luths anglais qui contient, outre des airs connus comme « Green Sleeves », « Laveche » ou « Rogero », quelques belles pièces abordable techniquement, « a treble », « Galliard », « a Fancy » (les fantaisies anglaises pour deux luths sont rares, celle-ci en est un exemple particulièrement réussi).

Les autres pièces demandent un niveau technique plus élevé, mais on peut confier le « Ground » (série d'accords sur laquelle l'autre luth brode des diminutions), à un des luthistes, et l'autre partie diminuée au second, comme il est indiqué dans la plupart des originaux. Ici l'éditeur répartit accords et diminutions entre les deux luthistes, afin que chacun ait une partie plus variée.

Pascal Boquet

**Petites annonces**

**COURS DE TECHNIQUE  
INSTRUMENTALE ET  
D'INTERPRETATION SUR  
LES OEUVRES DE J.-S. BACH**  
du lundi 1<sup>er</sup> août à 14 heures au  
mercredi 3 août à 12 heures

**VIOLONCELLE BAROQUE -  
CLAVECIN - VIOLE DE  
GAMBE**

**PROFESSEURS :**

• Violoncelle Baroque :

**CHARBONNIER**

**CENTRE MUSICAL  
INTERNATIONAL  
J.-S. BACH**

26260 SAINT-DONAT

Urgent, vend 2 luths 7 choeurs  
noyer/érable 2700 Frs et érable  
3000 Frs, + 2 luths M. Durvie  
7 choeurs 2000 Frs et 13 choeurs  
3200 FRs. Qualité assurée, pho-  
tos envoyées sur demande à  
Moreno 5 p. Fontaine - 12200  
VILLEFRANCHE

Particulier vend collection de  
musique de luth XVII<sup>e</sup> siècles  
(édition du C.N.R.S.) renseigne-  
ments : 337.97.08

Particulier vend FORTE PIANO,  
pour tous renseignements :  
337.97.08.

Vends Luth baroque 14 choeurs de  
Boyadjan ; très bonne sonorité,  
prix avec étui : 4500 Frs - Tél. :  
(99) 53.31.07.

Vends :

- luth baroque 13 choeurs Durvie
- avec étui,
- luth baroque 13 choeurs Rubio-
- Galbraith avec étui,
- luth renaissance 10 choeurs
- Abondance.

Guy ROBERT (1) 651.85.17

A vendre : LUTH de **Stephen  
MURPHY** - (NOV. 1982) 10  
choeurs. Diapason 65 cm. Avec  
étui + 1 jeu de cordes. Très beau.  
Etat neuf. 11.000 Frs. (paiement  
possible en 2 versements).  
B. PIRIS Avenue CHAUSSY  
26130 ST PAUL 3 CHATEAUX  
Tél. : (75) 04.71.58

Cour de trompette baroque  
Stimu organise deux cours  
simultanés :

1. Trompette baroque, jeu  
(Tarr)
2. Trompette baroque, fac-  
ture (Thein).

Date : 12-15 Novembre  
1983 (4 jours).

Lieu : Germanisches Natio-  
nalmuseum, Nüremberg,  
Allemagne Fédérale.

Enseignants : Edward Tarr,  
Heinrich et Max Thein,  
Alphons Vernooij.

Conférences : Dr. John-  
Henry van der Meer,  
Friedemann Hellwig.

Information : Stimu, Louis  
Peter Grijp, Drift 21, 3521  
Br Utrecht, Hollande.

**Vends** : luth baroque 13 choeurs  
de M. Durvie (1973) 6000 Frs.  
avec étui, et luth renaissance  
10 choeurs de J. van de Geest  
(1981), 9000 Frs. Philippe  
Loeuillet; (7) 868.25.18 (LYON).

**Vends** : théorbe 14 choeurs de  
J. Dugot (1981) dos à 31 côtes  
d'if, av. étui, 12000 Frs. E. Ferré  
(90) 70.81.83.

**A vendre** : luth renaissance  
10 choeurs d'Alan May, dos en  
érable très bonne sonorité :  
4000 Frs avec étui. Odile Loriot  
355.25.48 le soir, 776.42.32,  
poste 33-63 dans la journée.

**INSTRUMENTS VOLES**

On a récemment dérobé deux  
instruments au luthiste Terence  
Waterhouse :

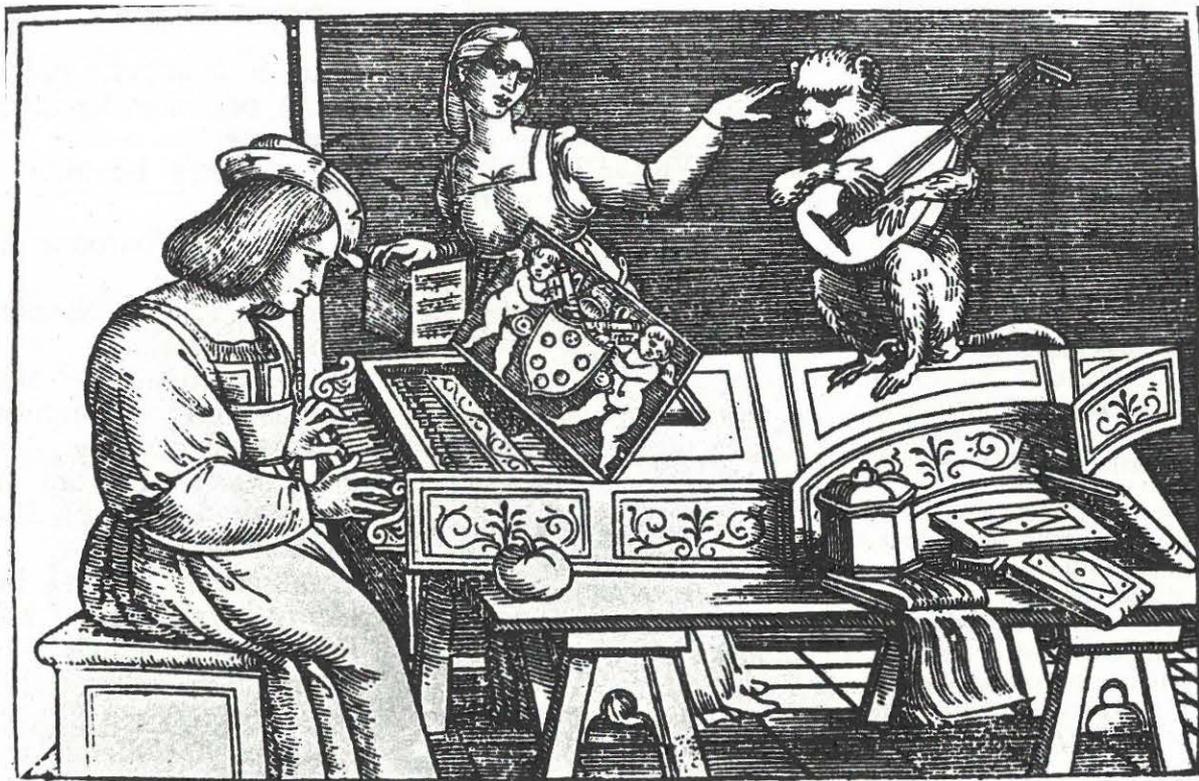
- Un luth à 11 choeurs de F.  
Moir, dos en érable ondé, manche  
plaqué ébène avec marquetterie  
d'ivoire.

- Un théorbe à 14 cordes simples  
de M. Durvie, dos en cyprès avec  
filets d'ébène, manche noir, triple  
rosace.

Pour tout renseignement, écrire ou  
téléphoner à la revue qui trans-  
mettra.

# JOEL DUGOT

# Luthier



**LUTHS - ARCHILUTHS - THEORBES- GUITARES ANCIENNES (XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup>) VIHUELAS .**

**Décoration, matériaux et construction de haute authenticité.**

**Fabrication sur commande**

Joël Dugot, 42 rue Gounod, 92210 Saint-Cloud, France - Tél. : 602.68.76

**Rémy GUG**  
2, rue des Ecrivains  
**F. 67000 STRASBOURG**  
(88) 35.50.40



Nos cordes sont fabriquées d'après les méthodes anciennes, (reconstitution des alliages anciens, forgeage et tréfilage artisanal) et disponibles dans les trois métaux suivants : Fer, Cuivre jaune et Cuivre rouge.

Les diamètres disponibles :

- Fer : 0.40 mm à 0.18 mm
- Cuivre jaune : 0.50 à 0.18 (par différence de 0.02 mm).
- Cuivre rouge : 0.70 à 0.46.

Tout autre diamètre sur commande.

Ces cordes sont livrées sur bobines (50 mètres par diamètre minimum) au prix de 4,30 F.F. le mètre.

Echantillons gratuits sur demande.

## 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 Vvendelio 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 Vvendelio 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. - Vvendelin 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 Vvendelio 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.

### 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.

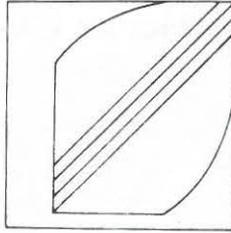
Caisse et table en cyprès.

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



# LUNDGREN MUSIK- EDITION

## NEUERSCHEINUNGEN

MARCO DE L'AQUILA: 12 RICERCARI für Renaissancelaute DM 18.-  
SIMON GINTZLER: 6 RICERCARI für Renaissancelaute DM 18.-

*Bisher unveröffentlichte Lautenmusik in kritischen Spielausgaben. Neu kalligraphiert in französischer Tabulatur. Versehen mit dem Artikel: DIE LAUTE IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS von Gerhard Söhne, Spielanweisungen und kritischem Bericht. (Deutsch / Englisch)*

Herausgeber: Stefan Lundgren

Ungererstr. 135 D-8000 München 40 W-Germany Tel.(089) 272 24 07

BULLETIN D'ABONNEMENTS France : 120 F.  
1 an (4 numéros) : Etranger : 150 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.



