

# Les modifications structurelles radicales des Instruments à cordes au **XVIe** siècle

par

**Christian Rault**

Luthier

Spécialiste en organologie médiévale

Article publié dans

**PASTEL**

[www.conservatoire-occitan.org](http://www.conservatoire-occitan.org)

Numéro 21 - Septembre 1994

Mis en ligne le 30 mars 2007



Article proposé par

**Pastel** et

[www.instrumentsmedievaux.org](http://www.instrumentsmedievaux.org)

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

**A l'inverse de l'art roman ou du gothique qui furent baptisés tardivement ou par leurs propres adversaires, la Renaissance est le premier mouvement artistique à définir son opposition délibérée aux styles qui la précèdent (1).**

**Toute la richesse de cette époque naît de ses tensions et de ses contradictions. Dans ce siècle de chaos, les valeurs du Moyen Age qui avaient permis l'éclosion et le développement d'une société entière dans toute l'Europe se désagrègent : l'Eglise autrefois garante de l'ordre moral perd son pouvoir tandis que rois et princes se disputent villes et provinces comme les chiens un morceau de viande. Dans cette atmosphère d'incertitude et de guerres permanentes, le paupérisme prend les dimensions d'une catastrophe générale. C'est dans ce climat que vont naître et se développer les pensées dont notre monde moderne est l'héritier. Cependant, les caractéristiques de l'esprit médiéval, global et analogique, vont persister longtemps et côtoyer les nouvelles idées humanistes et analytiques.**

**Cette superposition de deux visions différentes du monde s'observe dans toutes les productions de cette époque et tout naturellement, comme nous allons le voir, dans l'évolution de la conception et donc de la structure des instruments de musique à cordes.**

**Pour tous les musiciens et les luthiers contemporains, le XVIe siècle est synonyme de deux événements déterminants. Premièrement, le développement de la viole de gambe dont les instruments, toujours conservés, de Francesco Linarol, d'Antonio Siciliano et d'Hainrich Ebert représentent le témoignage indiscutable et deuxièmement la naissance du violon matérialisée par le travail d'Andrea Amati et celui de l'école de Brescia.**

**Notre situation d'homme contemporain se retournant vers le passé, traversant les siècles pour arriver au XVIe siècle et au-delà, nous donne une image qui semble claire de la réalité structurelle des instruments de musique à cordes frottées du passé. Luthiers et musiciens acceptent et utilisent des instruments aux caractéristiques communes bien précises : faits d'érable et d'épicéa coupés sur maille, ils sont d'une construction légère. Les éclisses sont pliées au fer, les voûtes taillées dans une masse sont de faible épaisseur. Ils ont une barre d'harmonie, une âme et sont dotés d'un chevalet à la courbe marquée pour pouvoir jouer les cordes séparément les unes des autres. Ces caractéristiques sont reconnues d'une façon universelle comme valides, qu'il s'agisse des violes ou violons de l'époque baroque, des instruments de la Renaissance aussi bien que des vihuelas ou des vièles médiévales.**

**Article proposé par**

**Pastel et**

**[www.instrumentsmedieviaux.org](http://www.instrumentsmedieviaux.org)**

**Droits de reproduction réservés sur les textes et les images**

Notre propos aujourd'hui est d'inverser le point de vue et, plutôt que de tenter de remonter le temps, il s'agit de profiter des nombreux travaux effectués ces dernières années (2) sur l'instrumentarium médiéval, pour suivre son évolution jusqu'à la période qui nous préoccupe ici.

Ces travaux, exécutés en pluridisciplinarité, nous ont permis de définir une zone d'adéquation entre des visions aussi différentes que celles de l'historien, du musicologue, de l'historien des sciences et des techniques, du paléographe, du luthier, de l'iconographe, du musicien, de l'archéologue et de l'historien d'art. Observons les vièles sculptées en 1188 sur le Porche de la Gloire à Saint-Jacques de Compostelle par Maître Mateo (fig. 1).

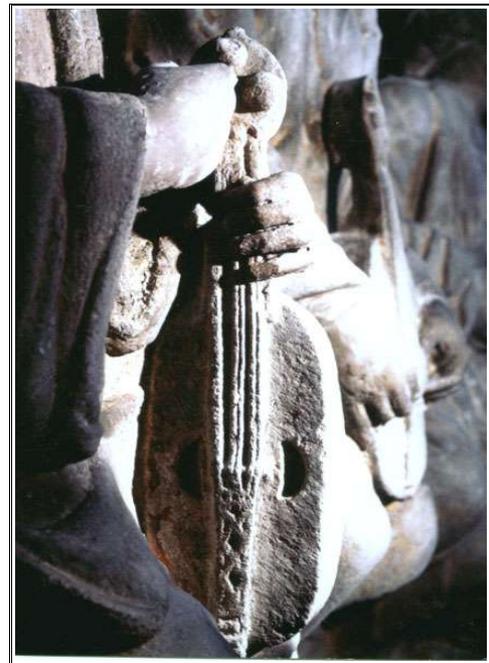


Fig.1 - vièle du Portail de la Gloire

Les différentes positions des instruments nous permettent de relever tous les détails sous tous les angles :

- cordophone à manche de la famille des vièles ovales
- table voûtée
- deux ouïes en forme de B face à face
- fond voûté avec présence d'une arête sur son axe
- canal sculpté tout le long des éclisses
- chevillier frontal creusé sur sa partie inférieure avec canal sculpté sur son épaisseur
- cinq chevilles
- cinq cordes
- quatre cordes pénètrent par deux orifices ménagés à la base du chevillier pour rejoindre à l'intérieur le fût des chevilles d'accord
- une corde (côté des basses) passant à l'extérieur de la touche pour rejoindre directement sa cheville d'accord
- un cordier sculpté fixé par une corde à une proéminence ménagée à la partie inférieure de la caisse
- un manche
- une touche rapportée passant sur la table créant un léger basculement
- un sillet du haut constitué d'une corde contournant le manche à son point de jonction avec le chevillier
- un chevalet de section triangulaire

De toute évidence, il s'agit ici d'un instrument très au point, résultant d'une longue expérience à servir une musique clairement définie. Non seulement aucun détail organologique ne manque, mais tous sont parfaitement en place, fonctionnels. Enfin le dessin est d'une grande rigueur et d'une parfaite pureté, répondant très exactement dans toutes ses courbes et proportions aux lois du nombre d'or.

S'il est une idée généralement répandue dans les ouvrages modernes d'organologie

Article proposé par

**Pastel** et

[www.instrumentsmedievaux.org](http://www.instrumentsmedievaux.org)

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

médiévale, c'est bien celle de l'incroyable diversité et fantaisie des représentations d'instruments de musique à cordes du Moyen.Âge. L'anarchie des formes, des tailles et des cordages recensés rend apparemment inclassable de façon satisfaisante les cordophones à manche avant le XVe siècle.

Force est cependant de constater que l'instrument que nous venons de décrire se retrouve dans toute l'Europe d'une façon constante depuis les années 1150 jusqu'en plein milieu du XVIe siècle. Dès 1120, cet arrangement de cordes doubles avec un bourdon extérieur peut s'observer sur le porche de Moissac ou sur le chapiteau de Sainte-Foy de Conques, sur des instruments piriformes (Fig. 2).

Dans la première moitié du XIIe siècle, on en trouve un exemplaire de forme ovale sur un manuscrit de la bibliothèque municipale de Lunel (3), d'origine anglaise, mais aussi sculpté en 1169 sur le portail ouest du baptistère de Parme en Italie.



Fig.2 – chapiteau des musiciens  
Sainte Foy de Conques – XIIe s.

Au XIIIe siècle, la taille de l'instrument augmente de façon notable mais celui-ci conserve ses caractéristiques. On le retrouve aussi bien dans les Cantigas de Santa Maria d'Alphonse le Sage que sculpté dans la cathédrale de Lincoln en Angleterre (4) (Fig. 3), sur la maison de la musique à Reims, en France, sur une bible manuscrite parisienne de 1250 conservée à Vienne (5), sur le manuscrit *add. 28681* du British Museum (6), sur les vitraux de la cathédrale de Burgos, ...



Vièle sculptée vers 1270 dans la cathédrale de Lincoln - Angleterre  
Noter la position du pouce de la main gauche

Article proposé par

**Pastel** et

[www.instrumentsmedievaux.org](http://www.instrumentsmedievaux.org)

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

Au XIV<sup>e</sup> siècle, l'instrument est toujours en vogue et largement utilisé. On peut l'observer sur de multiples témoignages dont le Bréviaire de Renaud de Bar (France) en 1304 (7), le psautier Robert de Lisle (8), sur une copie italienne du Boece (9), sur un des vitraux exécutés en 1370 dans l'église de Niederhaslach (10) en Alsace, sur un triptyque reliquaire aragonais conservé dans l'Académie de l'histoire à Madrid ...

Dès la fin du XIV<sup>e</sup> et durant tout le XV<sup>e</sup> siècle, les documents semblent se recentrer sur l'Italie et tout particulièrement autour de Sienne comme en témoignent la fresque de Taddeo Bartoli du Palazzo Communale (11), ou la peinture de Sano di Pietro de la galerie des Beaux Arts de Sienne (12), celle de Gregorio da Sienna (13), ou la fresque anonyme à Tolentino dans la basilique de San Niccolo, mais aussi à Florence comme en témoigne la peinture d'Andrea de Firenze, Giardino d'Amore dans le « Cappellone degli spagnoli » (14).



## Techniques de jeu

Référons-nous au *Tractatus de Musica* de Jérôme de Moravie (15), pour constater que les trois types d'accord de vièle d'archet qui y sont décrits, le sont pour des instruments à cinq cordes. Les deux premiers correspondent à notre vièle ovale avec bourdon extérieur et deux couples de choeurs.

L'expérience montre que les deux cordes formant un choeur doivent être légèrement plus écartées que ce que nous avons l'habitude de pratiquer avec le luth ou la vihuela. Ces accords formant un accordatura permettent au musicien de faire des coups d'archet sur les cordes les plus proches de celle qui produit la mélodie. Le bourdon peut être joué à vide avec l'archet ou avec le pouce de la main gauche (en pizzicato). « Ce genre de technique musicale permet facilement à la vièle, principal instrument de la musique profane, de devenir idéale pour s'accompagner : un développement nécessaire à une période où la plupart des musiciens jouaient tout seuls (16)».



## Techniques de construction

Avant d'aller plus avant, il convient de rappeler quels étaient les procédés de construction des instruments à cordes au Moyen Age.

Dans la description que nous avons donnée de l'instrument au début de cette étude, il est un détail qui, pour comprendre le procédé de construction utilisé, est fondamental : les éclisses sont sculptées, un canal y est aménagé sur toute leur longueur; peu prononcé sur les instruments du Porche de la Gloire, il va s'approfondir progressivement au cours des siècles. Ceci prouve que les éclisses de ces instruments ne pouvaient être pliées au fer (17), comme cela se pratique pour les violes et les violons.

Article proposé par

Pastel et

[www.instrumentsmedieviaux.org](http://www.instrumentsmedieviaux.org)

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

**Comment ces instruments étaient-ils construits?**

Le procédé le plus simple pour faire un objet creux en bois consiste à évider la pièce à laquelle on a préalablement donné la forme extérieure désirée. Ce procédé, dit monoxyle, est attesté depuis la nuit des temps et son application pour la construction des instruments de musique est universellement reconnue : les témoignages ethnologiques et archéologiques abondent dans le temps comme dans l'espace.

Ces instruments ont les caractéristiques communes suivantes:

- dessin très souple
- faible profondeur de l'instrument ou absence totale d'éclisses
- manche court et épais
- absence d'angle marqué à la jonction de la caisse et du manche.

Deux archétypes d'instruments correspondent à ce procédé (le seul utilisé jusqu'à la fin du XI<sup>e</sup> siècle) : l'instrument piriforme appelé généralement *lyra*, *gigue*, *rebab*, et l'instrument ovale dit également en forme de guitare qui commençait alors à s'imposer parmi les vièles à archet. Pour les construire, un seul type d'outil est nécessaire : l'herminette ou doloire.

Avec le XII<sup>e</sup> siècle et le formidable essor spirituel, économique et technologique qui l'accompagne, vont réapparaître des outils comme le rabot et la scie qui, bien qu'ayant été connus des Romains, avaient disparu avec la chute de l'Empire (18).

Ce nouvel apport technologique associé à une meilleure maîtrise des colles (19) va faire évoluer considérablement les procédés de construction des cordophones.

Désormais, il devient possible, en partant d'une planche épaisse, de scier le pourtour de l'instrument, puis de dégager toujours à la scie l'intérieur de la caisse de résonance. La table et le fond, rabotés, pourront alors être collés de façon à constituer l'instrument.

Ce procédé nouveau donnera naissance à une forme nouvelle : la forme en huit dont les caractéristiques sont les suivantes:

- contours aux angles marqués
- table et fond rigoureusement plats
- éclisses hautes et perpendiculaires aux plans de table et de fond
- manche de section carrée

Bien évidemment et très rapidement, ces deux procédés, l'ancien « monoxyle » et le nouveau « chantourné », vont se mélanger et se confondre et, selon les outillages à disposition et les goûts du musicien et du facteur, toutes les combinaisons deviendront possibles indépendamment du choix de la forme de l'instrument. La forme en huit sera d'ailleurs abandonnée progressivement pendant le XIII<sup>e</sup> siècle, alors que le procédé de construction qui lui avait donné le jour va maintenir son hégémonie jusqu'aux premières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle. Comme on peut l'observer non seulement sur les nombreuses figurations de *lira da braccio* à la Renaissance, mais aussi sur les rares instruments authentiques qui nous sont parvenus.

Observons maintenant le tableau de Bartolomeo Montagna (fig.4) peint en 1500 et conservé à Milan, Brera, pour constater que structurellement rien n'a changé depuis quatre siècles. Les éclisses sont toujours profondément sculptées, les cordes plongent à l'extrémité de la touche pour rejoindre les chevilles d'accord fichées dans le chevillier frontal, les ouïes opposées deux à deux, le cordier est fixé à une proéminence ménagée à la base de l'instrument, etc.

Article proposé par

**Pastel** et

[www.instrumentsmedieviaux.org](http://www.instrumentsmedieviaux.org)

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images



Fig.4 – *lira da braccio* peinte par B. Montagna vers 1500

Les seuls changements concernent le nombre de cordes (de cinq à sept), l'accord qui, bien que gardant les mêmes principes, se développe dans l'aigu et la modification du dessin de la caisse avec l'apparition des pointes et de l'échancrure à la partie inférieure.

Deux instruments de cette période nous sont parvenus, Les deux sont conservés au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Le premier est la *lira da braccio* signée par Andrea da Verona en 1511. Le second est appelé *viola de braccio* et daterait de 1530. Les deux sont toujours construits selon la technique médiévale du chantournage et ne possèdent ni âme ni barre.

Or, quelques décennies plus tard, en 1564, Catherine de Médicis, reine de France, commandait pour son fils Chartes IX un ensemble important de violons, altos, ténors et violoncelles (20) dont huit nous sont parvenus. Cet ensemble fut commandé à un artisan inconnu (Andrea Amati) habitant une petite ville de province italienne (Cremona). Comment le passage d'un instrument rustique taillé dans quelques pièces de bois à un instrument composé de plus de quatre-vingts pièces, des éclisses pliées au fer, assemblées avec tasseaux et contre-éclisses et possédant un système acoustique interne extrêmement sophistiqué a-t-il pu se faire aussi rapidement ? Et pour servir quelle musique?



Article proposé par

Pastel et

[www.instrumentsmedievaux.org](http://www.instrumentsmedievaux.org)

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

## L'apport ibérique

A la fin du XVe siècle, en Aragon, la vièle médiévale se transforme : le manche s'allonge, le chevillier frontal disparaît et c'est celui du luth et du rebab basculé en arrière avec chevilles transversales qui le remplace. Mais surtout, deux échancrures profondes sont pratiquées dans le dessin de la caisse, l'instrument, la *vihuela*, prenant alors une allure très proche de celles des violes.

L'apparition des coins, comme on les appelle sur les violons, est d'une importance considérable. On peut situer cette modification dès les années 1430 et 1440 sur un certain nombre de peintures aragonaises (22) comme la « Madone et l'enfant » du Musée Maricel à Sitges ou celle de la collégiale de Jativa. A la fin du XVe siècle, cette forme est adoptée dans tout l'Aragon mais aussi à Valence, à Mallorque et en Sardaigne comme l'atteste l'iconographie.

C'est également dans un retable de l'école valencienne, le retable de Saint-Nicolas de la fin du XVe siècle, qu'apparaît pour la première fois une barre d'harmonie transversale (23)) clairement observable au niveau de l'ouïe de l'instrument. Le même détail se retrouve dans le célèbre polyptyque de Mathias Grünewald réalisé entre 1512 et 1516 pour l'église du cloître de l'ordre des Antonites d'Issenheim (24) et conservé au musée d'Unterlinden à Colmar en France.

De 1520 à 1530, on assiste à la disparition de la *vihuela* dans l'art valencien et, curieusement, l'instrument émigre vers l'est (l'Italie) plus rapidement que vers la Castille. Il est vrai qu'Alfonso Borgia, évêque de Valence dont la famille était très implantée au sud de la ville, notamment à Jativa et Grandia, fut à ce moment élu pape sous le nom de Calixtus III puis en 1492, à son décès, ce fut son neveu Rodrigo qui prit sa succession sous le titre d'Alexandre VI. Ces deux papes aragonais firent déplacer une grande quantité de compatriotes et l'influence ibérique dans l'Etat du Vatican fut extrêmement forte. C'est précisément à cette période que les *vihuelas* pénètrent pour la première fois à Rome mais aussi par le royaume de Naples à Venise, Milan et Florence.

C'est ainsi que le chancelier de Ferrare, Bernardo Prospero, impressionné par un concert de musiciens espagnols de Rome, écrivait le 6 mars 1493 à Isabelle d'Este qu'ils jouaient des violes presque aussi grandes que lui, « viole quasi grande come mi », mais leur jeu était plutôt doux que de grand art « piu presto dolce que de multa arte » (25). Cette indication est importante car elle souligne le fait que les instruments de grande taille n'étaient pas pratiqués à l'époque en Italie, et que le type de jeu et de sons définis sont bien ceux de la *vihuela* au chevalet plat et aux éclisses chantournées.

On assiste alors à une diffusion rapide du nouvel instrument espagnol autour de Rome. En 1500, Signorelli peint une *vihuela da mano* dans la cathédrale d'Orvieto dont le gouverneur n'est autre que César Borgia. Puis en 1502 c'est Timoteo Viti (26) (Fig.5) qui représente à nouveau cet instrument dans une de ses dernières oeuvres commandée par la ville d'Urbino, sous domination de César Borgia depuis seulement quelques mois.



Fig .5 - Peinture de T. Viti peinte entre 1501 et 1505 conservée à la Pinacothèque de Milan

Article proposé par

Pastel et

[www.instrumentsmedievaux.org](http://www.instrumentsmedievaux.org)

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

Les nouveaux instruments espagnols arrivent également à Ferrare par l'intermédiaire d'Ercole d'Este, duc de Ferrare, qui avait étudié à Naples et s'était marié avec Eléonore d'Aragon. En 1499, Isabelle d'Este commandait cinq *viola de archo* à des luthiers de Venise. Alfonso d'Este lui-même apprit à jouer de cet instrument, si bien qu'en 1502, lors du mariage de Sanuto et de Lucrece Borgia, il y fut joué *una musica de sei viole fra quale vi era il signor don Alfonso*. A Mantua également, où Alfonso exerçait une grande influence parmi les intellectuels et les artistes de son temps, l'on sait que la "*viola a la spagnola*" était très appréciée. C'est précisément dans ce milieu où se discutait et s'élaborait la nouvelle pensée humaniste qu'était pratiquée la *lira da braccio* (alors que le rebec et la violette (27) étaient utilisés dans des milieux plus populaires). Quoi qu'il en soit, la découverte des instruments espagnols de grande taille, joués da gamba et d'un registre plus grave, séduisit immédiatement les Italiens. A la fin du XVe siècle, deux types de musique polyphonique profane existaient en Italie : la musique franco-flamande et les nouveaux genres inspirés des pratiques populaires dont la Frottola. Un instrument à cordes de registre grave arrivait à point pour permettre leur interprétation instrumentale à plusieurs voix. C'est pourquoi le succès des « *violone grande da arco* » y fut si rapide et que cet instrument fut considéré longtemps à travers l'Europe comme étant d'origine italienne.

Cependant un instrument à archet et à chevalet plat ne pouvait satisfaire pleinement les Italiens déjà habitués avec la *lira da braccio* aux possibilités plus versatiles données par un chevalet suffisamment courbe pour pouvoir jouer les cordes indépendamment.

Les études de Pritzer (28) sur la correspondance d'Isabelle d'Este montrent clairement que les commandes d'instruments de musique, y compris lorsqu'il s'agissait de « *viola alla spagnola* », étaient passées auprès de luthiers italiens (principalement de Venise et Brescia).

Aussi, l'une des premières figurations de viole que l'on connaisse nous montre dès 1497 un instrument de grande taille joué da gamba, avec le chevillier basculé en arrière se terminant par une volute, mais ayant conservé un dessin de caisse inspiré de celui de la lira du braccio, ainsi que le canal profond marqué sur les éclisses. Il s'agit de *La Vierge et l'enfant* du peintre ferrarais Costa, conservée à Bologne.(29) (Fig. 6)



Fig.6 - Ecole de Ferrare – 1497  
Conservé à S. Giovanni in monte  
Bologne

Si l'on peut aisément chantourner un instrument du registre de soprano ou de l'alto dans une planche de bois épaisse, la chose devient plus difficile pour un ténor, voire impossible pour une basse. Cependant, le célèbre tableau de Véronèse *Les Noces de Cana* (30), peint en 1513 pour le réfectoire des Bénédictins de San Giorgio Maggiore de Venise et conservé au Louvre, montre entre autres magnifiques instruments une grande basse de viole qui semble bien construite selon ce procédé. Quoi qu'il en soit, les problèmes techniques posés par ce genre de construction et la quantité de bois précieux nécessaires pour une telle entreprise rendit indispensable l'élaboration de nouvelles techniques.

Article proposé par

Pastel et

[www.instrumentsmedieviaux.org](http://www.instrumentsmedieviaux.org)

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images



*Sainte Cécile peinte par Raphaël – 1514  
Pinacothèque de Milan*

L'on ne saura jamais qui eut l'idée de construire les côtés des instruments de musique avec des planchettes de buis pliées et assemblées, mais il semble certain que cette « révolution technique » se soit produite relativement tard. La première attestation de son utilisation remonte pour l'instant à 1514. En effet, *La Sainte-Cécile*, peinte par Raphaël (31) à cette date et conservée à la pinacothèque de Bologne (Fig. 7), montre une viole cassée au sol. La nature des fractures sur les éclisses montre qu'elles ne peuvent être chantournées, ce qui est confirmé de façon indiscutable par la présence de contre-éclisses extérieures.

D'autre part, si les rares instruments de musique médiévaux qui nous sont parvenus montrent une nette préférence pour les bois tendres et homogènes (tilleul, saule, résineux) particulièrement adaptés à la conception monoxyle, on ne peut constater la différenciation du bois de la table d'harmonie de celle du reste de l'instrument qu'à partir de la moitié du XVe siècle. A cette période, le couple érable-épicéa (aujourd'hui hégémonique pour toutes les productions d'instruments de musique à cordes frottées) semble déjà reconnu pour ses qualités acoustiques, mécaniques et esthétiques puisque la violette (*voir note 27*) de Santa-Catarina de Vigri et la guiterne de Hans Ott datant de 1450 conservée à Eisenach(32) ont été construites avec ces deux essences.

Ainsi sont réunies toutes les conditions techniques organologiques se retrouvant aujourd'hui dans les deux grandes familles d'instruments de musique à cordes frottées, violes et violons :

- la forme de la caisse avec ses quatre pointes vers 1430
- le couple érable-épicéa vers 1450
- les barres harmoniques vers 1484
- les éclisses pliées au fer vers 1514.

Cependant, les évidences historiques, muséographiques et iconographiques indiquent clairement que la transition entre l'instrument chantourné, sans structure acoustique interne, et le subtil équilibre entre la barre d'harmonie et l'âme sous la voûte d'épicéa radiale du violon ou de la viole tels que nous les connaissons, s'est opérée très lentement.

Dans les violons de la fin du XVIe et du XVIIe siècles retrouvés dans le dôme de Freiberg, il n'y a pas de barre et les âmes de section rectangulaire n'ont pas trouvé leur emplacement définitif. La basse de la fin du XVIIIe siècle, étudiée par Friedmann Hellwig (33), est munie d'une barre centrale réservée à l'intérieur dans l'axe de la table. Les violes de Francesco Linarol et de Heinrich Ebert, respectivement aux musées de Vienne et de Bruxelles, avaient des tables plates ou pliées (non taillées dans la masse) qui étaient soutenues par deux barres transversales. D'autre part, en Espagne, la première certitude que nous ayons au sujet de l'utilisation du fer à plier les éclisses n'apparaît qu'en 1575 dans l'inventaire de l'atelier du

Article proposé par

**Pastel** et

[www.instrumentsmedievaux.org](http://www.instrumentsmedievaux.org)

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

**luthier Mathéo de Arratias à Tolède, document étudié par M. François Raynaud.**

D'autre part, l'esprit de conservation « en l'état » des oeuvres du passé est un phénomène très récent et les modifications, remises au goût du jour, voire les falsifications, ont été de tout temps une pratique courante qui s'est systématisée depuis le XIXe siècle avec la création des mythes entourant les luthiers italiens et leur corrolaire : la spéculation. Très peu d'instruments sont donc restés intacts ou proches de leur état d'origine et il est amusant de constater à quel point ces rares témoignages dérangent notre conception moderne de la « bonne lutherie ». La *Vihuela de arco* du couvent de l'incarnation à Avila est perçue comme une mauvaise viole sous prétexte que les épaisseurs de la table, conçue sans barre ni âme, sont trop fortes. La seule *vihuela de mano* conservée au Musée Jacquemart André, avec ses éclisses savamment chantournées, ne correspond en rien à l'idée de légèreté et de délicatesse qui caractérise toutes les *vihuelas* pratiquées dans les ensembles actuels de musique ancienne. La *lira da braccio* attribuée à Andrea da Verona est considérée comme un objet curieux qui ne semblait pas avoir été conçu pour faire de la musique jusqu'à ce qu'une copie en soit réalisée et démontre que c'était un excellent instrument. Enfin on ne sait même pas comment nommer l'étrange instrument répertorié au Musée de Vienne sous le nom générique de *viola da braccio*.

Et pourtant. leur diffusion et leur usage sont largement corroborés par l'abondance de représentations de qualité de chacun de ces instruments, véritables fruits de leur époque, de leur culture et de leur musique.

Si la pensée globale et analogique médiévale s'est concrétisée en matière de facture instrumentale par les instruments monoxyles ou chantournés, la pensée humaniste de la Renaissance, caractérisée par son esprit analytique et mécaniste. a tout naturellement ouvert la voie aux instruments composés de pièces multiples à la recherche d'un système mécanico-acoustique pouvant répondre aux nouvelles exigences d'interprétation musicale.

Mais une telle révolution structurelle a-t-elle pu vraiment se produire dès les années 1520-1530, date de la naissance officielle du violon? Quelles sont les pratiques musicales qui ont pu amorcer avant la deuxième moitié du XVIe siècle de telles recherches? Quel rôle réel a pu y jouer Andrea Amati? De nombreuses questions fondamentales sont encore à éclaircir et il nous reste probablement beaucoup de chemin à faire avant de comprendre et d'accepter les musiques anciennes, leurs esthétiques et leurs techniques d'interprétation.

**Textes et photographies  
Christian RAULT**



Article proposé par

**Pastel** et

[www.instrumentsmedieviaux.org](http://www.instrumentsmedieviaux.org)

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images

## NOTES

1. JESTAZ Bertrand : L'art de la Renaissance – Mazenot - Paris 1954. (Avant-propos)
2. Reconstitution des instruments de Puivert, de la cathédrale de Santiago, d'Orense, du palais Gelmirez à Santiago ...
3. LEROQUAIS C.V. : « Les psautiers manuscrits latins des bibliothèques de France » Macon, 1940-1941, fig.35, In BACHMANN W., the origins of bowing – OUP – London – 1969 (p.69)
4. MONTAGU Jeremy, The world of medieval and Renaissance instruments - David et Charles Newton – Abbot – London, Vancouver. 1977 (p. 27)
5. Oesterreiche National Bibliothek. Vienne : cod.1179 BL316 fol.86r in BACHMANN W., the origins of bowing – p.74
6. PANUM Hostense : Stringed instruments in the middle ages – Jeffrey Pulver, William Reeves – London – 1971. fig. 320 p.377
7. BEC Pierre, Vièles ou violes? Klincksieck – Paris – 1992 - Fig.32
8. Psautier Robert de Lisle – London – British Library, Arundel Ms.83 fol.134 in MONTAGU Jeremy, id., fig. 17 p. 31.
9. BUCHNER Alexandre – Encyclopédie des instruments de musique – Grund – Paris – 1982 Fig 70 p.68
10. WENTZEL H. - Meisterwerke der Glasmalerei – Berlin – 1951 – PL 147
11. DISERTORI Benvenuto – La musica nei quadri antichi – Calliano Trento . 1978 p.96
12. DISERTORI Benvenuto - id p.73
13. DISERTORI Benvenuto – id p.78
14. DISERTORI Benvenuto – id p.72
15. Traité rédigé autour des années 1280 à Paris par le moine franciscain Jérôme de Moravie, où celui-ci présente une synthèse des connaissances de son temps en matière musicale.  
Jérôme de Moravie – Actes du colloque de Royaumont – 1988 – Créaphis – Paris - 1992
16. PAGE Christopher in Actes du colloque de Royaumont – id p.83-96
17. Pour plus de détails, voir RAULT Christian « l'évolution du dessin des cordophones du XIe au XIIIe siècle, révélatrice de leur procédé de construction » - in Musique ancienne N°22, CAEL, Bourg-la-Reine - 1987
18. GOODMAN W.L. The history of wood working tools – Bell and Hyeman Ltd – London – p.54
19. THEOPHILE – essais sur divers arts – fac-simile de 1873 – J. Lagel et Ph.Davlaud – Ed. Librairie des arts et métiers – Nogent-le-Roi – 1977 p.254-255
20. MELKUS Edouard : Le violon – Van de Velde – Payot – Lausanne – 1983 – p.18
21. WITTEN Laurence « The surviving instruments of Andrea Amati » in Early music – oct.1982 p.482
22. WOODFIELD Ian – id. p.38
23. WOODFIELD Ian – id. p.49
24. EMBER Ildiko – La musique dans la peinture – Corvina Klado – Budapest 1984 – p.22
25. WOODFIELD Ian – id. p.81
26. WOODFIELD Ian – id. p.86
27. A l'intérieur de la chapelle sainte-Catherine de Vigri de Bologne est conservé un magnifique exemplaire du XVe siècle de cet instrument monoxyle à quatre cordes, sans frettes. Voir Marco TIELLA : « the violeta of S.Catarina de Vigri – in GSJ vol. XXVIII - 1975
28. PRIZE WF : Isabella d'Este and Lorenzo de Pavia – Master instrument maker. EMH 1982, vol.2
29. WOODFIELD Ian – id. p.88
30. Les Noces de Cana de Veronese : une oeuvre et sa restauration -Réunion des musées nationaux – Paris – 1993
31. EMBER Ildiko – La musique dans la peinture – Corvina Klado – Budapest 1984 – p.21
32. Deux rebecs respectivement du XIIe et du XIVe siècles découverts à Novgorod en résineux- Une vièle à archet retrouvée dans l'épave du « Mary-Rose » datant de 1504- La guiterne du château de Warwick (1300-1330) en saule- La viola da braccio du Kunsthistorisches Museum de Vienne, en tilleul ...
33. VAN DER MEER H. : Musikinstrumente – Munich – Prestel – 1983 p.31
34. HELLWIG Friedmann – Studia organologica – Tutzing – 1987 p. 365

**Dessin de présentation : Olivier Féraud**

Article proposé par

**Pastel** et

[www.instrumentsmedieviaux.org](http://www.instrumentsmedieviaux.org)

Droits de reproduction réservés sur les textes et les images