



L'Écho de la Viole

Éditorial

La Société Française de Viole marque son territoire:

Nous avons eu des contacts avec le Centre de Musique Baroque de Versailles et la Société Française de Luth. Nous en sommes encore au stade des échanges d'idées, mais rien n'est impossible.

Nous avons été présents dans deux grandes manifestations: Musicora et le Symposium International sur la viole de gambe italienne à Magnano.

Le numéro que vous avez entre les mains contient la première partie d'un article sur les crins, sujet méconnu et un développement très complet sur un sujet obscur, la lyra viol, qui sera, souhaitons, éclairci par la clarté de son propos.

Les idées ne nous manquent certes pas, mais une fois de plus, je rappelle qu'il ne suffit pas d'assister aux assemblées générales, ou d'adresser un chèque de cotisation: il faut aussi «mettre les mains dans le cambouis». J'en appelle encore aux bonnes volontés: adressez-nous vos contributions, idées, propositions.

L'assemblée générale a eu lieu le 27 mai 2000 au Centre de Musique Baroque de Versailles. Un compte-rendu paraîtra dans le prochain numéro.

«Violemment» à vous tous.

Franklin Khazine, vice-président

Dans ce numéro :

Les musiciens français antérieurs à Marais (2)

«Ça crins» (1)

Le point sur «The lyra-viol»

La S.F.V. à Musicora

Symposium de Magnano

Stages d'été

Petites annonces

Publications

Ont participé à ce numéro:

Jonathan Dunford et Martin de Loye

Annette Otterstedt

Pierre Jaquier

Christian Weeger

Benoit Gervais

et tous ceux qui nous ont adressé leurs contributions

Les musiciens français antérieurs à Marin Marais (2)

par Jonathan Dunford Transcription de Martin de Loye

Sainte-Colombe

Nous arrivons finalement au célèbre Sainte-Colombe qui reste toujours le plus mystérieux des violistes français. Nous connaissons maintes anecdotes à son propos grâce à Jean Rousseau et Titon du Tillet. Elles sont devenues des légendes du cinéma, je ne répéterai donc pas la célèbre histoire de la cabane contée dans "Le Film". En travaillant en équipe avec des musicologues et des historiens, nous avons réussi à éclaircir un peu sa vie - Sainte-Colombe était probablement un certain Jean de Sainte-Colombe qui habitait dans la paroisse Saint-Germain l'Auxerois comme Dubuisson et Marais. D'ailleurs ma viole vient aussi de cette paroisse.

Nous trouvons Jean de Sainte-Colombe comme témoin pour le contrat de mariage d'un organiste - Nicolas Caron en 1655; mais il ne met pas les pieds dans l'église Saint-Germain l'Auxerois pour les noces, ce fait sera important pour la suite de nos recherches. En 1669 une des ses filles, Françoise, se marie avec un certain Jean Varin maître de mathématiques pour le Roy établi à Belfort. - grâce à ce contrat de mariage nous avons un petit aperçu du milieu familial et des amis de Jean de Sainte-Colombe - nous trouvons un homme avec deux filles - Françoise et Brigide comme dans le film habitant le quartier Saint-Germain l'Auxerois à deux pas des deux premières résidences de Marin Marais et à quelques maisons de chez Dubuisson. Jean de Sainte-Colombe habitait la rue de Betizy (actuellement rue de Rivoli). Nous nous apercevons que ses amis sont pour la plupart protestants, ce qui explique probablement son absence à la cérémonie de mariage de Nicolas Caron. Louis XIV révoqua l'édit de Nantes en 1685, rendant la vie très difficile pour ceux de la religion dite réformée, ceci explique pour moi pourquoi l'adresse de Sainte-Colombe est "en blanc" dans la liste des musiciens parisiens d'Abraham du Pradel de 1691. Je ne vais pas vous ennuyer avec tous les détails musicologiques mais le gendre de Sainte-Colombe, Jean Varin est bien apparenté au monnoyeur du Roy du même nom - Jean Varin dont le portrait se trouve actuellement au musée de la monnaie à Paris - ce Jean Varin abjure, et devient catholique pour travailler dans le milieu royal. - un autre ami de longue date de Jean de Sainte-Colombe est un certain Étienne Bourdet, commissaire de la marine, habitant à Bayonne, lui aussi protestant. Le fait que Sainte-Colombe aurait été Protestant explique, à mon sens, pourquoi sa biographie est tellement difficile à reconstruire, pourquoi sa musique est tellement différente de celle de ses contemporains, puis pourquoi un membre de sa famille vécut en Angleterre, et non en France.

Un autre fait important est que les filles de Jean de Sainte-Colombe se marient dans les cercles artistiques voire des imprimeurs de livres et de musique comme la famille Le Bé. Rien ne prouve définitivement que ce Jean de Sainte-Colombe est bien le violiste. Tous les documents qu'on a découverts nomment Jean de Sainte-Colombe "bourgeois de Paris" et non musicien - mais Hotman est aussi toujours appelé "bourgeois de Paris" tout comme le luthiste Jean Gauthier. Jean de Sainte-Colombe est le seul de ce nom qui vive dans le même quartier que

Dubuisson et Marais à cette époque. Cela ne prouve rien, me direz-vous, si je m'appelle Tornado et que mon voisin est marchand d'aspirateurs, cela ne prouve pas que je sois aussi marchand d'aspirateurs. Jean de Sainte-Colombe, fréquente quand même des musiciens comme l'organiste Nicolas Caron, un de ses gendres vient d'une famille d'imprimeurs de musique ou d'artistes.

Un concert à deux violes de Sainte-Colombe s'appelle "l'Alain", et nous avons découverts que la famille Le Bé est liée à la famille d'imprimeurs "Allain".

Comme on le verra plus tard la famille protestante Sainte-Colombe vient du sud ouest, des environs de Pau ou de Bordeaux. Sylvie Mocquet joue sur une basse de viole à sept cordes du 17ème siècle de Bordeaux unique dans son genre. Sainte-Colombe est crédité d'avoir équipé la viole avec les cordes filées pour les graves, ce qui a permis d'ajouter la célèbre septième corde grave. On lui attribue également d'avoir changé la technique de la main gauche.

Récemment, un monsieur qui s'appelle Alfred de Sainte-Colombe m'a contacté par Internet. Il est convaincu d'être un descendant du musicien, le mystère continue...

Jusqu'à récemment, on ne connaissait que les 67 duos: les "Concerts à deux violes esgales" d'où vient le nom de notre ensemble. En 1984 Patrick Cadell annonçait dans un article paru dans recherches sur la musique française classique, l'existence de deux manuscrits de Sainte-Colombe en Ecosse pour basse de viole seule. Puis en 1992, un bibliothécaire de la ville de Tournus ouvrait un manuscrit comportant l'inscription "pour la basse" sur la page de garde. Il le confiait à un chef d'orchestre qui identifiait le manuscrit comme de la musique ancienne et le confiait par la suite au Centre de Musique Baroque de Versailles. On savait que le manuscrit était pour basse de viole mais on n'en connaissait pas l'auteur. Je l'ai vu grâce à Jean Lionet, et comme j'avais déjà joué la musique de Sainte-Colombe pour basse de viole seule du manuscrit d'Ecosse, je pouvais formellement identifier le manuscrit de Tournus comme une composition de Sainte-Colombe car il y avait au moins 45 concordances - note pour note. Avec environ 188 pièces, le mystérieux Sainte-Colombe devenait tout un coup le plus fécond des compositeurs français pour basse de viole antérieur à Marin Marais.

Sa musique est en général difficile techniquement et intellectuellement, mais elle reste pour moi classée dans la catégorie "amateur". Ce qu'on peut discerner à partir des manuscrits de Sainte-Colombe, c'est qu'il jouait pour un cercle restreint d'amis et de mélomanes et non à la cour. Les pièces pour viole seule sont très virtuoses, mais on peut trouver quelques danses tels que les gavottes qui conviennent pour un joueur d'un niveau moyen - il en est de même des duos. Je crois personnellement que la plupart des concerts à deux violes esgales sont des pièces à une viole accompagnée par une deuxième viole. Ce qui est confirmé par les concordances, il y a plusieurs solos qui concordent note pour note avec un duo. Je pense que Sainte-Colombe donnait la partie soliste à un élève et qu'il improvisait la deuxième voix. C'est pourquoi la deuxième voix est presque toujours beaucoup plus difficile que la première. Ses concerts à

Les musiciens français antérieurs à Marin Marais (2)

par Jonathan Dunford Transcription de Martin de Loye

deux violes étaient peut-être utilisés pour les cours de mesdemoiselles Rougeville, Vignon ou Dubois qui selon le manuscrit "jouaient parfaitement de ce concert".

Les pièces de Sainte-Colombe utilisent pleinement la septième corde pour laquelle il était célèbre, et que l'on voit ici pour la première fois dans la littérature pour basse de viole. Dans la pièce intitulée la vielle, il utilise un accord scordatura, le seul que j'ai trouvé dans le répertoire français. Il emploie aussi des ports de voix originaux et des trillos (trilles avec l'archet sans les liaisons habituelles) qui, je pense, étaient les coups d'archets particuliers qui ont mené Marin Marais à se cacher sous la célèbre cabane pour espionner son maître.

Sainte-Colombe le fils

Si l'histoire de Sainte-Colombe n'était déjà pas simple, que dire de l'histoire de son fils !

On connaît encore moins de détails à propos de sa vie que de celle de son père - il est pourtant mentionné dans quelques sources littéraires du 18ème siècle - curieusement les sources les plus intéressantes viennent du Royaume-Uni où M. Sainte-Colombe le fils a passé une longue partie de sa vie. Si l'hypothèse protestante est correcte, et plus on fait de recherches plus ça semble être le cas, l'explication logique pour que le dernier violiste français ait vécu tant d'années au Royaume-Uni aurait été d'échapper aux persécutions en France.

Je vais exposer ici les quelques détails que l'on connaît de sa vie. L'écrivain Rémond de Saint-Mard décrit "un fils naturel de M. de Sainte-Colombe qui n'avait pas assez d'imagination pour mentir" puis il continue et nous raconte que son père jouait une sarabande d'une telle façon que l'auditeur était tellement ému qu'il "tomba en faiblesse". On trouve des traces de M. de Sainte-Colombe le fils dans les îles britanniques: en 1707 il donne des cours privés de viole à Mlle Grisel Baillie à Edinburg. Puis en 1713 à Londres, paraît une annonce dans le journal londonien "The Daily Courant" pour un concert au bénéfice du sieur de Sainte-Colombe. Grâce à un étudiant en droit, Dudley Ryder, qui tenait un journal intime dans les années 1715 - 1716, nous découvrons un maître de viole londonien un certain M. Cynelum à Londres en 1716. Il semble bien que Cynelum soit une prononciation à l'anglaise du nom de Sainte-Colombe qui est assez difficile à prononcer pour les anglophones. La musique de Sainte-Colombe le fils existe dans un seul et unique manuscrit, le manuscrit A27, qui se trouve à la bibliothèque de la cathédrale de Durham en Angleterre. Par une étrange coïncidence, une dissertation théologique d'un pasteur nommé Henri Auger de Sainte-Colombe se trouve dans la même bibliothèque. Sur la page de garde de cette dissertation, Henri Auger de Sainte-Colombe est mentionné comme originaire du Béarn. Comme les archives de baptêmes du 17ème siècle existent toujours en province, ce qui n'est pas le cas à Paris, nous avons pu retracer l'existence de M. Henri Auger de Sainte-Colombe. Il est né aux alentours de Pau le 1 juin 1680 de M. le baron Jean de Sainte Colome (sans la lettre "b") et de Marie Landorte, il ne peut donc pas être le fils de Sainte-Colombe habitant à Paris. Puis on le retrouve pasteur à l'église française

de Londres - les coïncidences sont incroyables - nous trouvons le pasteur toujours aux mêmes endroits que le violiste à Londres à partir de 1713, de plus la dissertation théologique est trouvée dans la même bibliothèque à Durham que les partitions. Le nom Sainte-Colombe, au 17ème siècle comme aujourd'hui n'était pas un nom courant. Il reste toujours beaucoup de travail à faire concernant les Sainte-Colombe, mais je crois que la solution peut venir d'Angleterre où toutes les archives restent pour la plupart intactes. Concernant sa musique nous avons les six suites du manuscrit A27 de Durham déjà mentionné, dans lesquelles on trouve un Tombeau pour M. de Sainte-Colombe le père très similaire au célèbre Tombeau les Regrets de Sainte-Colombe le père. Etant donné que Sainte-Colombe le fils a passé la plus grande partie de son existence en Angleterre où la septième corde de son père n'a jamais trouvé d'adeptes, sa musique est pour une basse de viole à six cordes. Je crois personnellement que Sainte-Colombe le fils est un meilleur compositeur que son père. Il utilise l'harmonie et le contrepoint d'une façon intelligente et sophistiquée, tandis qu'on a souvent l'impression chez son père que la composition est le fruit d'un heureux hasard.

Conclusion

Permettez moi de vous dire, pour terminer, que la musique française pour basse de viole seule peut donner beaucoup de plaisir aux violistes amateurs qui aiment prendre leur viole après une longue journée de travail pour en faire sortir des mélodies charmantes et chantantes de MM. Hotman et Dubuisson. Un joueur plus avancé peut aborder les pièces chargées d'accords de la famille Sainte-Colombe. Comme la musique pour viole seule en Angleterre, cette musique s'adresse aux violistes qui ne jouent "que le week-end" et veulent montrer leur viole dans toute sa splendeur à l'invité qui pose la question: «C'est quoi, cette espèce de violoncelle dont vous jouez?»

Discographie non exhaustive des musiciens cités Sainte-Colombe

Suites pour viole seule et à violes esgales

Jonathan Dunford, Sylvia

Abramowicz

Ades 204912

Violes Esgales: Music for viol duet

Sylvie Napper, Margaret Little

MVCD 1082

Sainte-Colombe le fils

Sainte Colombe père et fils, DeMachy, Dubuisson, Marais

Le Tombeau de Monsieur de Sainte Colombe

Philippe Pierlot, Ricercar consort

RIC 241262



« **Ecchoing forth with unstopd freedom** »¹

Le point sur «**The lyra-viol**»

par Annette Otterstedt

« Il y a 3 sortes de basse de viole, comme il y a 3 manières d'en jouer. Premièrement, la basse de viole pour "consort" doit être l'un des plus grande...Deuxièmement, la basse de viole pour "divisions", qui doit être un peu plus petite...Troisièmement, la basse de viole pour jouer dans le "style lyra" (*the lyra way*), en tablature, doit cependant être plus petite que les deux précédentes.»²

Les règles sont fixées. Cependant, une source ancienne revêt l'aspect instable des sables mouvants et doit faire l'objet de plusieurs directions d'exploration. John Playford connaissait certainement très bien le sujet, ayant rencontré la plupart des musiciens des plus fameux, et doit donc être pris au sérieux. Mais ces avis ont ils une validité permanente ? Sont-ils valables à Londres et dans le reste du pays ? Et puis, après tout, qu'est-ce qu'une "consort bass" ? L'instrument décrit par James Talbot (~ 1700) est-il le même que celui décrit par Christopher Simpson (1659-1665), et quid des instruments de l'ère Ferrabosco († 1628) ?

Un travail érudit signifie travail *ex negativo*. Il n'y a pas de preuve de véracité, et le doute doit être notre outil principal. En fait, se sentir sûr de soi est un trait d'amateur (le doute est si déprimant et conduit à la confusion). Donc, par où faut-il commencer ? Jetons un coup d'œil aux instruments qui nous restent. Le monde est rempli de violes, et nous pourrions sûrement trouver un instrument que nous pourrions qualifier de *lyra viol*. Mais à y regarder de plus près, les violes ont pour la plupart été modifiées. La tête, les éclisses et l'apparence générale ne sont plus d'origine. J'ai connaissance de plusieurs instruments qui ont été, de nos jours, modifiés afin de s'adapter aux goûts de leur propriétaire. N'oublions pas, non plus, que toute ouverture d'un instrument, fait disparaître des traces anciennes. En somme, nous n'avons qu'une connaissance limitée des violes anciennes. L'instrument ancien est un objet de prestige, et pourtant dans les dernières décennies, plus d'instruments ont été détruits qu'au siècle dernier.

La recherche sur l'état originel des violes devient de plus en plus dénuée d'intérêt. Pourquoi cette recherche, alors ? Est-il réellement important de découvrir ce qu'était la musique d'alors ? N'est-il pas suffisant d'aborder les choses comme elles sont, quand nous regardons l'ancien pour faire du neuf ? Beaucoup le pense. Ce serait plus simple mais cependant, pas satisfaisant. Le simple écho de nos pensées et souhaits propres n'est pas le reflet de la réalité, et les histoires que nous nous racontons deviennent vite ennuyeuses. Mais les histoires que «l'Histoire» raconte sont plus colorées et intéressantes que l'écho de nos pensées. Bien sûr, on court le risque que ces histoires ne soient pas en adéquation avec notre goût, mais j'ai confiance en un accord futur. Le «goût», littéralement, n'est rien d'autre qu'un mélange de préjugés, hérités des ancêtres et entretenue par les contemporains.

La *lyra viol* est une «bête» inconnue. Elle est plus petite qu'une

«consort bass» quelle qu'elle soit. La plupart des violes anciennes sont des basses de viole, et leur longueur de corde vibrante va de 60 à 80 cm. Donc, comment identifier une *lyra viol* ? Est-ce que la plus petite des basses ne pourrait être qu'un grand dessus ? Ceci nous montre que notre examen ne peut se résumer à des objets isolés, même pas dans le cas de la *lyra viol* qui est un instrument soliste, joué sans accompagnement. Tous les instruments du XVI^{ème} et XVII^{ème} ont été construits par familles, et basés sur les basses, les plus petits étant calculés d'après leur longueur de corde vibrante.

Instrument	Basse	tenor	dessus
Diapason	longueur de corde la plus grande possible en fonction du bras du musicien	une quarte plus haut	un octave plus haut
Rapport longueur/corde	2	1.3333	1

La *lyra viol* tient une place entre la basse et le tenor. Dans les sources, la chanterelle est mentionnée comme étant d1, mais sa hauteur absolue est sans importance, puisqu'elle est tantôt jouée seule ou dans un ensemble *ad aequales*³. Les cordes étaient calculées en utilisant des rapports stricts, et par conséquent chaque instrument plus petit devait adapter sa longueur de corde en fonction de la basse. Un instrument était diapasonné selon sa longueur de corde, et l'idée de corder une petite basse de viole avec des cordes plus grosses pour obtenir un diapason plus bas devint seulement nécessaire quand on pensa à un diapason universel. Ce qui n'arriva pas avant Jean Rousseau (1687). Auparavant, un instrument était cordé au plus haut diapason que la corde la plus haute le permettait...avant la rupture.

De nos jours, nous ne pouvons que spéculer à partir d'informations fragmentaires. La corde la plus fine est un enroulement de deux boyaux d'agnelle, sert pour la corde de Mi du violon et a un diamètre approximatif de 0,5 mm. Le cordage était proportionnel à la corde du bas, et ne devait pas avoir un diamètre excessif, sinon les basses sonnaient trop lourdement: plus les cordes étaient grosses, plus les attaques étaient "dures".

De nos jours la plupart des basses de viole ont une corde basse de 0,7 mm environ. Le schéma montre le diamètre des cordes d'une basse avec différentes cordes basses avec l'accord habituel (ffeff)⁴ et l'accord extrême d'une *lyra viol* "Eights"(fhfhf)⁵ Les proportions sont les suivantes

ffeff	1	1.3333	1.7777	2.25	3	4
fhfhf	1	1.3333	2	2.6666	4	5.333

Les diamètres (exprimés en mm)

	chanterelle					
<i>ff</i>	0.6	0.8	1.07	1.35	1.8	2.4
	0.7	0.93	1.25	1.58	2.1	2.8
	0.8	1.07	1.42	1.8	2.4	3.2
<i>fhf</i>	0.6	0.8	1.2	1.6	2.4	3.2
	0.7	0.94	1.4	1.87	2.8	3.74

Vous pouvez multiplier le calibre de votre chanterelle par ces facteurs pour apprécier combien votre système de cordes diffère de l'authenticité. Je suppose que vos cordes tendent à être trop fines dans les basses, alors que les aigües sont trop épaisses⁶. Le cordage proportionnel, quoiqu'authentique, apporte un équilibre de son totalement différent. Le déchant est doux et même fin, et les basses sont vraiment nourries. L'accord des *lyra viol* varie. Aujourd'hui, environ 60 accords différents ont été recensés, permettant de jouer toute la musique notée en tablature française de luth. J'ai rencontré plusieurs personnes pour lesquelles cela constituait un obstacle des plus sérieux pour la pratique de l'instrument et qui préféraient donc les éditions modernes. Mais, je peux rassurer tout le monde: cette notation est l'aspect le plus facile de la *lyra viol*. 6 lignes représentent les cordes, et la position des doigts est exprimée en lettres, débutant avec un "a" pour une corde à vide. Les durées de notes sont imprimées au dessus du système.

- a: corde à vide
- b: 1 ère frette = demi ton
- c: 2 ème frette = ton entier
- d: 3 ème frette = tierce mineure
- e: 4 ème frette = tierce majeure
- f: 5 ème frette = quarte
- g: 6 ème frette = triton
- h: 7 ème frette = quinte
- i/y: 8 ème position = sixte mineure
- k: 9 ème position = sixte majeure
- l: 10 ème position = septième mineure
- m: 11 ème position = septième majeure
- n: 12 ème position = octave

L'Histoire de la *lyra viol*

Les origines de l'instrument se perdent dans la nuit des temps, mai quelques éléments orientent vers un développement dans l'entourage de la cour d'Angleterre. Dès le début du XVI ème siècle des musiciens italiens émigrèrent en Angleterre avec des violons et des violes. Le violon resta inchangé pendant les premières décennies, mais la viole se développa rapidement en un type classique à partir du consort renaissance italien qui était accordé en 12 pieds (G1-D-G) par rapport à l'orgue. En Angleterre, ceci semble avoir été modifié, selon les compositions qui diffèrent de la tradition du consort italien. La musique

de Ferrabosco, Ward, ou Lupo est au plan de la basse, basée sur une grande virtuosité, qui peut être d'une exécution malaisée sur un gros instrument. Coprario et Gibbons utilisaient un plus petit dispositif, avec violons, et dans la génération de Jenkins et Lawes, la grande basse n'est plus mentionnée, et les instruments sont compatibles avec l'orgue⁷.

Mais les grands instruments ont dû persister jusqu'à la fin du siècle, sans quoi, James Talbot n'aurait pu les mesurer. La *division viol* et la *lyra viol* ont été développées à partir des instruments de *consort*, et elles montrent les deux faces de la virtuosité de la viole, à savoir les aspects figuratif (jeu de mélodie) et le jeu d'harmonie. A la fin du siècle, elles furent à nouveau combinées, mais aucune n'a de rôle dans le *consort*. La *division viol* suivit le type de virtuosité du violon, la *lyra viol* celle du luth, incluant la *scordatura* qui vint à la mode pour le luth peu avant 1600. Ceci est documenté dans des

L'auteur tient ici une «vraie» *lyra viol* sur laquelle on distingue les clés d'accord des cordes sympathiques et leur chevalet



sources françaises et hollandaises, mais comme le luth et la *lyra viol* sont contemporains, il est impossible d'attribuer l'antériorité à l'un ou à l'autre. Je suppose qu'aucun des deux n'a appris de l'autre, mais l'expérimentation était dans l'air, et n'oublions pas que beaucoup de violistes étaient aussi luthistes.

Un signe de l'artificialité de la *lyra viol* est qu'elle a évolué en sens inverse de l'évolution normale: son apparition vit son apogée, le plus étonnant étant qu'il n'y eu aucune antériorité établie qui ait pu établir ses étonnantes techniques de construction, de composition et de jeu. A la fin de son ère, c'est un instrument de dilettante, qui a été ridiculisé par l'écrivain-compositeur allemand Johann Kuhnau: « Néanmoins, il a des gens, puissent-ils comprendre comment ces harmonies sont réunies, qui égratignent les "Folies d'Espagne" au luth, avec quelques doubles, ou qui scient et déchirent les "English Bells" sur la viole de gambe; et ils se compoent comme si Jupiter était leur père... »⁸

Les "English Bells", bien sûr font référence à de nombreux titres similaires dans les œuvres de Playford "Musick's Recreation on

the viol, *lyra-way*", qui furent à nouveau publiées en 1652, 1661, 1669 et 1682 et qui montrent le plus simple et le moins exigeant des styles. Entre ces deux époques il y a un hiatus, comblé par la guerre civile anglaise. Ce hiatus est si profond et les styles si différents qu'on peut se demander si le même instrument est bien en cause.

La première période (avant 1600- ~ 1630)

La *lyra viol* primitive exista dans une atmosphère à la fois fougueuse et chaotique au sein d'une spécificité britannique. Les musiciens, mais aussi les poètes, les architectes, les nobles et même la famille royale étaient aussi intéressés par la construction instrumentale: Shakespeare et Ben Johnson, Salomon de Caus et Inigo Jones, Anne de Danemark et Francis Bacon. Dans la "King's Musick", l'ensemble instrumental royal était composé d'Italiens, de Flamands, de Français, Allemands, Danois et même de quelques Anglais. Ils croyaient tous en Dieu, d'une façon ou d'une autre, c'est à dire les Juifs, les Catholiques, les Calvinistes et les Protestants d'autres convictions. A titre de comparaison, en France, au même moment, des gens s'entre-tuaient pour des histoires de foi, les Catholiques espagnols étaient en guerre avec les Protestants hollandais, dans le Saint Empire Romain Germanique, les "sorcières" étaient brûlées et la Guerre de Trente Ans pointait à l'horizon; et que faisait l'Angleterre pendant ce temps ? Elle inventa la *lyra viol*.

Il est manifeste, à partir des sources que le mot était prononcé à l'italienne [li:ro] au lieu de [lairo], ce qui oriente vers des idées venues d'ailleurs.

Quelques rares mécontents restaient à part, comme John Dowland, qui aspirait à un poste dans ce cercle, ou Tobias Hume, qui fit de même. Mais il y en eu d'autres, au lieu de cela, Alfonso Ferrabosco, John Coprario, Peter Edney (facteur et marchand d'instrument), et George Gill, un autre facteur. Edney et Gill développèrent les cordes sympathiques pour la *lyra viol* (avant 1609), et essayèrent d'obtenir un monopole sur leur invention, ce qui reste un mystère similaire à celui de la *lyra viol*. Nous sommes de nos jours presque certains qu'il ne s'agit pas d'un import asiatique, car les cordes sympathiques n'étaient pas connues aux Indes avant le XVII^{ème} siècle. La construction est compliquée, car les cordes vont sans interruption d'un chevalet de pandora, collé sur le fond (incurvé) jusqu'à la tête. A la différence du rang de cordes sympathiques du baryton, elles sont vulnérables aux dégâts et aux variations météorologiques. Les espaces pour coller le chevalet (le baryton a une longue et lourde barre en travers de la table), et la tête sont très étroits ce qui augmente le danger de heurt entre les cordes.

Ferrabosco devait connaître Edney depuis l'enfance, puisqu'il reçut une formation de flûtiste au sein de la maison de son père adoptif, Gomer van Ostrewick. La probabilité de voir cette coterie mettre sa réflexion en commun afin de créer une chose complètement unique et folle, est certainement grande. Nous avons, donc, une *bass viol*, plus petite qu'une *consort bass*, équipée d'un rang de cordes sympathiques⁹, d'un diapason élevé et incompatible avec le consort. Les œuvres musicales de Ferrabosco et de Coprario étaient composées de fantaisies polyphoniques qu'ils ont arrangées pour une à trois violes. Tous deux étaient des maîtres de l'omission de toute exubérance, et leur musique est claire, concise et difficile, non seulement techniquement mais aussi intellectuellement. Leurs accords préférés sont audacieux en ce qu'ils surpassent le traditionnel ambitus de deux octaves, ce qui pourrait avoir réglé quelques demandes

spéciales en matière de fabrication de cordes.

Leurs successeurs ont accepté cet instrument avec joie. Lawes fut l'élève de Coprario et le compositeur le plus audacieux pour la *lyra viol*. Il rejeta totalement la polyphonie. En comparaison avec les schémas clairs de ses maîtres, il peignait à grands coups de brosse et ne pouvait omettre une dissonance ou des notes additionnelles plus ou moins «solitaires». Ses pièces pour trois *lyra viol* sont d'une composition parfaite et il est dommage qu'il n'y en ait pas plus qui aient été préservées¹⁰. John Jenkins, apparemment a composé des pièces similaires, mais elles sont perdues. Il apparut bientôt que ce haut niveau de composition n'était plus maintenu. Trop de demandes étaient faites aux compositeurs et musiciens, et le public avait pris l'habitude d'une écoute horizontale, mélodique et donc non harmonique.

Durant la décennie 1620-1630, l'accord *Harp tuning* apparut pour la première fois. Il fut le plus usité à la période tardive et la base de la plupart des accords. Les anciens et splendides accords de *Eights* et de *Fifths* disparurent et laissèrent la place aux accords avec différentes tierces et cordes à vide, moins diversifiés en tonalité, mais plus dans le goût des amateurs.

Les accords (sélection)

Aux environs de 1600-1630: fefhf (*lyra way*), ffhf (*fifths*), fhfh (*eights*)

Après 1630- jusqu'à 1700 env.: Harp tunings: fedhf (*high way flat*), fdefh (*high harp way sharp*), edfh (*harp way flat*), defhf (*harp way sharp*), effe, efed, dfed, deff, edefh ...

La période tardive (après 1630- 1700 env.)

Quand le Roi Charles Ier se maria avec la princesse Henriette-Marie en 1626, des musiciens français, presque tous luthistes, immigrèrent en masse vers l'Angleterre et initièrent un changement dans le goût musical. Les cordes sympathiques disparurent et progressivement les *lyra viol* et les *division viol* fusionnèrent. La polyphonie fut abandonnée en faveur du cadre d'un déchant et d'une basse, utilisant la technique bizarre du style brisé français. Les ornements s'enrichirent par influence de la technique du luth. A l'inverse, l'adaptation de ce style aux Pays-Bas, en Flandres, en Allemagne et en Scandinavie, se fit, cependant, sans le terme de *lyra viol*. Sur le continent, les choses allèrent encore plus loin avec l'invention du baryton. Il doit être distingué de l'instrument anglais, car sa technique de construction et sa tradition sont clairement différentes. Mais la technique de jeu et une partie du répertoire sont identiques à ceux de la *lyra viol*, excepté l'original pincé des cordes sympathiques à la partie postérieure du manche. La France se dirigea dans une direction différente, quoique des virtuoses comme Hotmann et Dubuisson, tout deux théorbistes, adaptèrent le style anglais; alors que la survenue de la 7^{ème} corde, fit abandonner la scordatura et la tablature.

A ce propos, l'addition de cordes n'était en aucune manière inhabituelle: En 1657, Georg Neumark, à Weimar, mentionne une viole à 7 cordes, et William Young utilisa une "*octochordall viol*", qu'il avait probablement inventée, à la cour d'Innsbruck. Mais malgré cela, c'était en relation avec le jeu d'harmonie qui éclaire la viole française de manière intéressante. La musique française pour viole a gardé plusieurs aspects de la vieille *lyra viol*: les airs à 2 parties, le jeu d'harmonie, les variétés d'ornements (des *graces* à la place des *divisions*) et la manière de jouer le même nombre d'attaque à l'intérieur d'une mesure.

Les instruments

Les *lyra viol* primitives peuvent être identifiées sur des peintures.



Lyra viol Barak Norman 1697

Ces violes sont plutôt petites, et il est amusant de constater que ces images ont formé nos idées à propos de la "vraie viole". En réalité, il ne s'agit pas d'un instrument d'ensemble. Mise en lumière de cette manière, l'œuvre préservée de Joachim Tielke (1641-1724)¹¹ devient intéressante. En Allemagne, une "viole" est un instrument modèle Tielke, et tout violiste moderne doit en posséder une, du plus prolifique des facteurs. Il vaut mieux, cependant,

juger son travail moins sur les ornements d'ivoire que sur l'usage original des instruments. Leur splendeur était destinée aux amateurs fortunés, alors que les musiciens ne l'étaient jamais. Tielke a construit des instruments pour les classes aisées, violes, *Hamburger Cithrinnen*, guitares, ou des théorbes, et à peine quelques violons¹². Les dimensions des caisses de violes varient de 57 à 74 cm, et la plupart des spécimens conservés vont de 64 à 68 cm - trop petites pour des basses accordées bas. Il y a aussi un très bel instrument de ces dimensions, une Barak Norman datée de 1697¹³ d'une hauteur de caisse de 63 cm et une touche plate d'un rayon de 87 mm.

L'interprétation historique

La lyra viol n'est pas une "machine puissante". Sur ce sujet, les sources anciennes sont explicites. Il s'agit plutôt d'une petite basse, avec une touche et un chevalet plats, des cordes minces et une diapason haut. Son répertoire est lié à celui du luth, spécialement concernant les ornements qui demandent une grande habileté de la main droite. La viole imite le style "pincé" en utilisant un "archet volant" qui touche seulement la corde pour provoquer non pas une "coup d'archet trainé" mais la mise en action des cordes sympathiques. On trouve un écho tardif de cela dans le pamphlet d'Hubert Le Blanc (1740), qui rendit les violistes français si renommés. Le style brisé avec une "voix sur la partition, mais plusieurs à l'écoute", est aisé à jouer au luth mais difficile sur un instrument à archet et n'est convaincant qu'avec un chevalet plat et un cordage léger. La résonance est le but et l'essence du jeu de la *lyra viol*; pour cette raison les cordes sympathiques et les accords multiples furent inventés. Quand Kuhnau critiquait la "scie et le déchirement de la viole de gambe", il se référait à la pression et au "rentre dans les cordes" qui créait une impression de dur labeur; alors que le toucher léger semble avoir été la prérogative des vrais artistes et que les amateurs étaient incapables d'y parvenir.

De nos jours, ceci a de sérieux inconvénients. Une *lyra viol* ne joue pas plus fort qu'un luth, ne peut se produire dans les grandes salles de concert, et ne peut être mise entre les mains d'un violiste qui tente d'entrer en compétition avec les violoncelles. L'équilibre, lié au cordage proportionnel est mauvais

parce que les registres supérieurs ne sonnent pas aussi brillamment qu'on l'attend de nos jours. Mais les accords résonnent joliment et prennent forme sans donner l'impression de rupture. Les cordes sympathiques ne rendent pas l'instrument plus bruyant, mais plus pénétrant. La *lyra viol* est, après tout, le plus intellectuel, mais en même temps le plus charmant des instruments de la famille des violes. Elle est, pur luxe, née dans l'entourage de la royauté, comme essence de la perception musicale et sans la volonté de pénétrer l'accablant show business.

Bibliographie

- Frank A. Traficante: Music for the Lyra Viol. The Printed Sources. Lute Society Journal 8 (1966); pp. 7-24
- Music for Lyra Viol: Manuscript Sources. Chelys 8 (1978-79), pp. 4-42
- Lyra Viol Tunings: All Ways have been Tried to do It. Acta Musicologica 42 (1970), S. 183-205
- Annette Otterstedt: Die Englische Lyra Viol. Instrument und Technik, Kassel 1989 (épuisé). Quelques copies peuvent être obtenue de l'auteur. (s'adresser à la rédaction de L'Écho). Monographie en Anglais en préparation.

Notes

- 1 Thomas Salmon A vindication of an essay to the advancement of musick London 1672 p.64
 - 2 John Playford An introduction to the skill of musick London 1674 p.101
 - 3 A l'exception de Tobias Hume 1607. Ses écrits appartiennent aux sources les plus anciennes, et on ne peut (encore ?) décider s'ils concernent les vraies lyra violes, ou le "consort instruments." "Lyra" pour Hume signifie seulement l'accord et non un instrument particulier
 - 4 Les accords sont donnés en tablature cf le schéma ci-dessous
 - 5 Les rapports sont calculés d'après le tempérament pythagoricien. J'ometts la question du tempérament, qui est peu influencé par le diamètre
 - 6 ... et encore plus si vos utilisez des cordes de métal. Sur la lyra viol cependant, le boyau était utilisé
 - 7 Le problème de "la grande contrebasse" de Gibbons ne peut être discuté ici. Il est possible que cet instrument était une ancienne "*consort bass*", qui aurait été construite spécialement. Une discussion sur les bases des rares sources sur ce sujet est inutile car ne serait fondée que sur des pures spéculations.
 - 8 Johann Kuhnau "Der musikalische Quack-Salber" c. 1700, p.10 Nichtsdestoweniger giebt es solche Leute/sie dürfeffen nur die Suzammensetzung etlicher Consonantien verstehen/ ja di dürfeffen nur etwan la Folies d'Espagne mit etlichen Doubles auff der Laute kratzen/ oder die Englische Klocke auff der Viola da Gamba sägen und reissen können; So thun sie immer/als wenn Jupiter ihr Vater wär...
 - 9 Huit selon Prætorius (1619), et six selon Playford (1661)
 - 10 Six sont conservées sur la trentaine composée, selon Jonathan Dunford
 - 11 Günther Hellwig; Joachim Tielke. Ein Hamburger Lauten- und Violenmacher der Barockzeit, Frankfurt am Main 1980.
 - 12 Hellwig ne mentionne que 5 violons, et leur aspect est si différent que leur authenticité présente de sérieux doutes.
 - 13 Berlin Musée Instrumental N° 168 du catalogue.
- Cet article dont l'original est en anglais, a été traduit et adapté par Franklin Khazine avec l'aide précieuse de Jonathan Dunford.

Noirs ou blancs, ça crins !

Le crin de cheval est couvert d'écaïlles; colophane-t-on l'archet, de fines particules de résine s'introduisent sous les écaïlles et les soulèvent, comme les dents d'une scie, de sorte que chacune d'elles fait office de petit plectre sur la corde. La vibration de la corde entretenue par l'archet rappelle ainsi le trémolo de la mandoline. Quand les dents de la scie sont usées, il faut remécher l'archet.

Ce genre d'ânerie se lit encore dans les livres les plus sérieux: c'est que les idées reçues ont la vie dure.

S'il est vrai que le contact de l'archet sur la corde est discontinu et peut se comparer à une série de pincés (il s'agit en fait d'une succession extrêmement rapide d'adhérences et de glissements infinitésimaux), l'image des dents de scie est complètement fautive. Sur un crin de cheval adulte d'un diamètre moyen de 180 µm (0,18 mm) une écaïlle a une épaisseur de 0,2 à 0,4 µm (0,0002 à 0,0004 mm). Il faudrait que des dents de scie de cette hauteur accrochent une corde dont le diamètre varie approximativement entre 0,5 mm (chanterelle de dessus) et 1,4 mm (ut de basse), c'est-à-dire de 250 à 700 fois plus grosse. Imaginons des dents d'un millimètre de hauteur accrochant une corde épaisse comme un baril ! Ajoutons à cela qu'un crin colophané présente sous le microscope une surface parfaitement lisse, et qu'une mèche non colophanée ne tire aucun son d'une corde quelle qu'elle soit, et l'on sera convaincu que ces fameuses écaïlles, que nous appellerons désormais par leur nom scientifique de «*tegulae*» pour détourner les aberrantes associations d'images, ne prennent aucune part à la mise en vibration de la corde, qui n'est due qu'à la seule colophane, laquelle d'ailleurs peut adhérer sur d'autres matériaux (la vielle à roue n'a pas de crins). Les tegulae ont leur utilité ailleurs, comme nous le verrons dans un prochain chapitre.

Autre idée reçue: le crin noir est plus grossier (plus "raboteux" lit-on dans les textes anciens) que le crin

blanc. Sur un même sujet (cheval gris ou alezan, chez qui queue et crinière sont constituées de crins noirs et de crins blancs mêlés), on ne constate pas plus de différence dans la taille ou dans la disposition des tegulae en passant d'une couleur à l'autre que dans divers échantillons d'une même couleur; en revanche

les mesures sur les diamètres font apparaître de sensibles variations, variations qu'il faut toutefois interpréter avec discernement puisqu'un crin est toujours plus ou moins elliptique, voire franchement aplati sur certaines portions, et diminue d'épaisseur de la racine à la pointe (le crin parfaitement cylindrique est une vue de l'esprit); contre toute attente, et contrairement aux apparences mêmes - effet d'optique? -, ce sont les crins noirs qui

sont généralement plus fins, la différence pouvant aller jusqu'à 10 µm. Comme nos cheveux d'ailleurs. Il est bien connu qu'une blonde chevelure est angélique et que seuls les rustres ont des tignasses brunes et rebelles: nous sommes infestés de préjugés comme les crins de teignes.

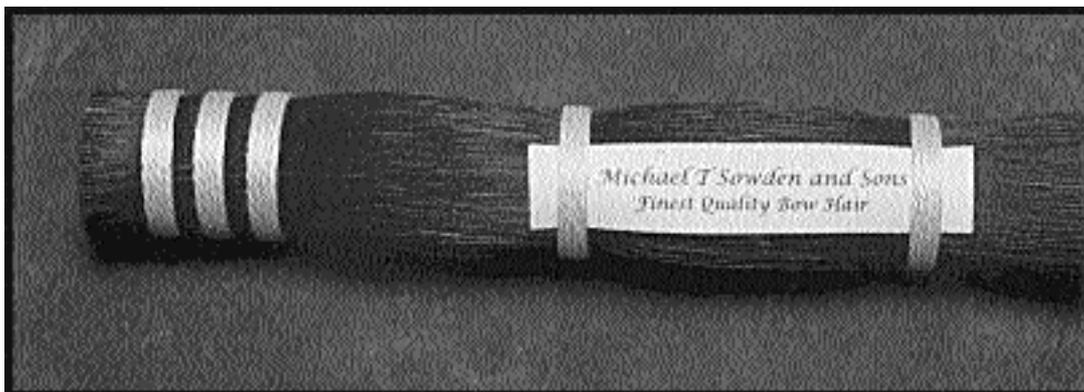
Cela dit, les différences entre une mèche blanche et une mèche noire sur un archet étant perceptibles aussi bien pour l'archetier que pour le musicien, il serait un peu expéditif de soutenir qu'elles ne sont que d'ordre psychologique. Il faut en chercher les causes objectives: ou bien elles sont internes (la mélanine, responsable de la pigmentation noire du crin, modifie ses propriétés mécaniques), ou bien elles sont externes, et c'est alors la provenance des crins (nourriture, conditions de stabulation et soins des chevaux, mais aussi traitement préliminaire et stockage des bottes) et leur tri qui sont en cause.

Dans le catalogue d'un fournisseur allemand que j'ai sous les yeux, le crin blanc de Mongolie, qui passe pour le meilleur, dans

sa plus grande longueur - la longueur affecte le prix d'une manière quasi exponentielle ! - se vend 2590.- DM le kg, le crin



L'atelier de François Tourte



noir pour la même longueur (il n'y a qu'une qualité) vaut 120.-DM le kg.

La première explication d'une telle différence de prix est toute simple: les chevaux souris, isabelle et surtout bais, c'est-à-dire dont la robe est de couleur avec crinière et queue noires, sont la grande majorité, auxquels on peut ajouter les chevaux parfaitement noirs (très rares) et les alezans foncés; en revanche les chevaux blancs (ici je me fais reprendre par les hippologues: les chevaux blancs n'existent pas, il s'agit toujours de gris très clairs qui blanchissent encore en vieillissant) sont beaucoup moins nombreux, même en comptant dans cette catégorie les alezans crins lavés.

Le tri peut fournir une deuxième explication: les crins décolorés, abîmés ou roux se remarquent moins dans une botte de crins noirs. En fraudant là-dessus, on augmente considérablement le rendement, surtout quand on sait qu'une queue ne donne en moyenne que 50 grammes de crins longs... à trier pour l'archeterie!

Inversement - et c'est là que le paradoxe s'installe -, il est plus facile d'apprécier l'état de santé d'un crin noir puisque toute altération se traduit par une décoloration parfaitement visible. Sur le crin blanc, les altérations entraînent une teinte roussâtre pas toujours facile à distinguer du blanc jaunâtre du crin lui-même. A cela s'ajoute la décoloration artificielle, indécélable en pratique, et qui affecte considérablement les propriétés mécaniques des crins, en particulier son élasticité et sa solidité: au prix où se négocie le crin blanc, il faut de la vertu pour résister à la tentation.

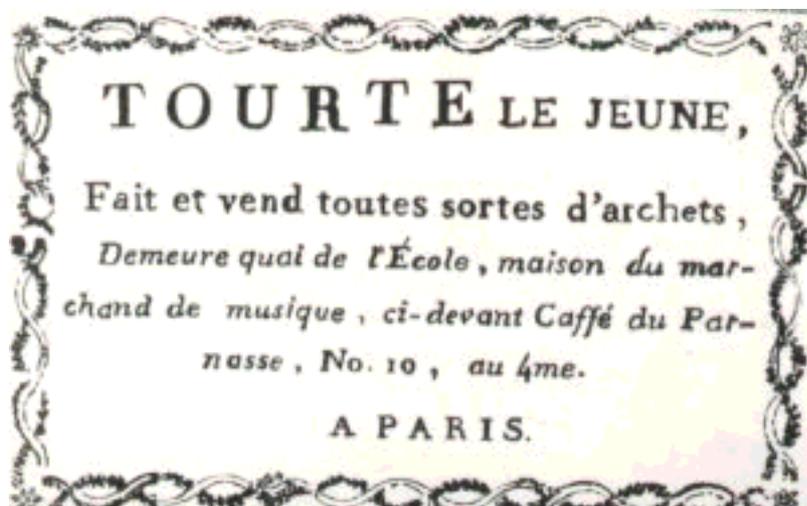
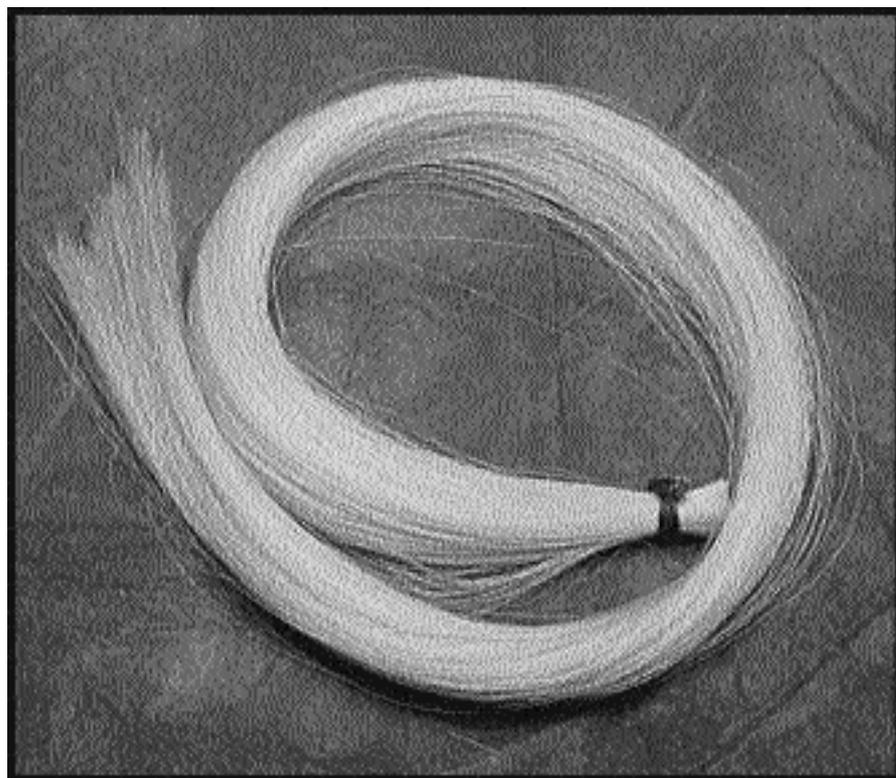
A soin égal dans le tri, le crin noir devrait donc être de meilleure qualité et beaucoup moins cher. Nous essayerons d'y voir plus clair dans le prochain chapitre, en examinant de plus près la structure du crin et en lisant attentivement les rares auteurs anciens qui parlent des mèches, en particulier Mersenne, Rousseau et Forqueray.

Concluons avec une pensée pour la fille du génial archetier François Tourte, dont l'unique occupation était de trier les crins à longueur de journée. La pauvre fille est probablement morte jeune et enlaidie par le charbon, cette terrible maladie infectieuse d'origine

animale appelée aussi pustule maligne, qui touchait particulièrement les tanneurs, mégissiers et pelletiers, et que l'on ne savait pas soigner avant Pasteur. De bonnes mèches, oui, mais à quel prix ?

N.D.L.R. La seconde partie de cet article paraîtra dans un prochain numéro de l'Écho de la Viole

Les images de crins sont issues du site Internet de Michael T. Sowden, <http://www.sowden.co.uk>, King Street Mills, Drighlington, Nr Bradford, West Yorkshire, BD11 1EL GB tél+44(0)1132 854 287, fax +44(0)1132 853 456



Stages

Toutes les dernières nouvelles sur le site Internet de la S.F.V. <http://violegambe.free.fr>

VIVOIN (Prieuré de) : Sarthe (72) du 3/7/2000 au 9/7/2000

Université d'Eté 2000 / Musique Renaissance et Baroque :

Jonathan DUNFORD (viole de gambe)

Véronique SAFERIS (flûte à bec)

Virginie KAEPPELIN (flûte à bec)

Catherine SAMOUEL (Clavecin)

Renseignements, inscriptions / informations, enrolments :

Centre Culturel de la Sarthe

Tél. : 02 43 54 70 98 ou

Jonathan DUNFORD 25, rue de Cotte 75012 PARIS

Tél./FAX : 01 43 41 54 15 <http://perso.cybercable.fr/violes>

LISIEUX (Hotel du Haut Doyenné) Basse-Normandie (14) du 12/7/2000 au 21/7/2000

Stage d'Interprétation / Musique des XVIIème et XVIIIème:

Elisabeth JOYE (clavecin)

Hugo REYNE (flûte à bec, ensemble)

Gilles THOME (clarinette ancienne, chalumeau)

Eugène CRIJNEN (flûte traversière)

Philippe FOULON (viole de gambe, violoncelle)

Simon HEYERICK (violon baroque)

Contact : ARMABN / Jean-Marie SEGRETIER / Tél. : 06 87 46

68 44

GOURDON : Quercy (46) 16/7/2000 - 22/7/2000 Rencontres Musicales :

Coen ENGELHARD (viole de gambe)

Flûte à bec, hautbois, clavecin, ensemble...

Contact : "A Piacere" / Paul DEBACK / Tél. : 05 62 35 20 46

GOUTELAS Loire (42) - Forez 22/7/2000 - 29/7/2000

6ème Stage de Musique et Danse Baroque :

Jonathan DUNFORD (viole de gambe)

Claire ANTONINI (luth et théorbe)

Claire MARCHAND (chant choral, musique de chambre vocale)

Renseignements, inscriptions / informations, enrolments :

Jonathan DUNFORD 25, rue de Cotte 75012 PARIS

Tél./FAX : 01 43 41 54 15

<http://perso.cybercable.fr/violes>

GLAY : Doubs (25) 15/8/2000 - 20/8/2000

Stage de Musique Ancienne, autour de la péninsule Ibérique et le Nouveau Monde

Martin BAUER (viole de gambe)

Florent BARTHELEMY (grand ensemble)

Sarah van Cornewal (flûte à bec)

Christine KOBUS (clavecin, basse continue)

Henning HOEL (luth, théorbe, atelier vocal)

Myriam FAURE-GAVIOT (danse renaissance)

Contact :

Florent BARTHELEMY (organisation) / Tél : 03 84 29 76 85

LAINSECQ (Bourgogne) : 1/8/2000 - 5/8/2000

Stage de Violes de Gambe

Professeurs / teachers : Nicole ROUILLE et Fabienne de VOOGD

Renseignements, inscriptions / informations, enrolments :

Lieu du stage : "Les guillons d'en haut", 89520 Lainsecq (à proximité de Vézelay).

Organisateur : Les Musiciens de Théâtre

Direction artistique : Nicole Rouillé

Tél. : 03 86 74 71 55 FAX : 03 86 74 62 10

SABLÉ : 17/8/2000 - 27/8/2000

Académie de Sablé / Danses et Musiques Anciennes :

Marianne MULLER (viole de gambe)

Noëlle SPIETH (clavecin)

Béatrice CRAMOIX (chant)

Daniel CULLER (violon)

Gérard SCHARAPAN (flûte à bec et traverso)

Marie-Geneviève MASSE (danse baroque)

Cecilia GRACIO MOURA (danse baroque)

Bruna GONDONI (danse renaissance)

Renseignements, inscriptions / informations, enrolments :

Bureau du Festival de Sablé B.P.177

72305 Sablé-sur-Sarthe CEDEX

Tél. : 02 43 62 22 22 FAX : 02 43 62 22 23

culture@sable-sur-sarthe.com

DIEPPE : 18/8/2000 - 26/8/2000

Stage "Renaissance et baroque" :

- Julia GRIFFIN (Viole de Gambe)

- Musique instrumentale et vocale, danses anciennes, conférences, théâtre...

Contact: Festival de Musique Ancienne de Dieppe

63, rue de la Barre

76200 Dieppe

Tél. : 02 32 90 13 34

FAX : 02 32 90 13 40

<http://perso.wanadoo.fr/fmad>

DOLE : 19/8/2000 - 26/8/2000

Sanctuaire N.D. de Mont-Roland, Dole (Jura)

"Le Goût François" / Musique et Danse au Grand Siècle :

Père Ros (Viole de Gambe)

Chant, Flûte à Bec, Violon et Alto, Violoncelle, Orgue, Danse

Ancienne, Ensemble Vocal, Flûte Traversière,

Clavecin, Musicologie...

Contact :

Le Labyrinthe

13, rue des Martinets

25290 Ornans

Tél./FAX : 03 81 62 15 08

ou 26, rue du Cdt Fuzier

69003 Lyon

Tél./FAX : 04 78 71 76 02

La Société Française de Viole à Musicora 2000

par Christian Weeger

Pour la SFV, une présence officieuse, discrète, mais efficace ! Voici, comment on peut résumer la présence de notre Société au "Salon de la Musique" (nouvelle appellation de Musicora) .

Présence officieuse : nous avons été hébergés par notre ami luthier, Pierre Thouvenot dont le stand était particulièrement bien situé. Merci à lui : il a été notre pilier. Notre matériel : un "book" installé sur un pupitre, des tracts sur la table, et un membre du Bureau de la SFV 4 jours sur 5. Il y a des progrès à faire, mais c'est un début. Présence discrète : bien sûr, il manquait une affiche (nous avons des projets), et nous n'étions pas répertoriés dans l'Annuaire du Salon. Nos moyens ne nous ont pas permis (pas encore ?), de disposer d'un stand bien à nous. Toutefois, nous avons pu disposer des tracts (au total : 300) dans différents stands : chez d'autres luthiers amis, aux Éditions Minkoff et au Centre de Musique Baroque de Versailles. Nous étions disséminés... Présence efficace : un grand nombre de rencontres avec des visiteurs connus et surtout inconnus : des jeunes passionnés, des parents à la recherche d'une viole et d'informations, des violistes tout heureux de découvrir notre existence, etc... Plusieurs adhésions ont été recueillies sur place. C'est fatigant, c'est passionnant, c'est plein de promesses.

La prochaine fois, nous serons mieux préparés, nous serons plus nombreux (avis aux amateurs), et nous ferons mieux c'est sûr !

Symposium International sur la viole de gambe italienne à Magnano

par Benoit Gervais

Sous un soleil absent, dans le ravissant petit village de Magnano sis entre la plaine milanaise et le Val d'Aoste, le colloque organisé par Susan Orlando Brauchli et Christophe Coin du 29 avril au 1^{er} mai fut une réussite. Il faut avouer que la pluie persistante incita à une remarquable assiduité aux conférences (ainsi qu'à l'unique café du lieu). Luc Breton, le premier essuya le feu de nos regards attentifs avec un exposé trop bref- ce qualificatif s'appliquera aux autres interventions- sur le barrage, le chevallet, et sa manière particulière de régler l'instrument. Myrna Herzog nous découvrit en avant première son inventaire d'instruments (violes et violon) inclassable sans une bonne dose de subjectivité. Simone Zoppf nous expliqua une méthode de construction des violes d'Antonio Ciciliano (les 3 instruments du musée de Vienne) tout en essayant de prévenir la polémique ne manquant pas de survenir à l'issue des nombreux doutes exprimés par Karel Moens et rassemblés au long de sa carrière sur d'aussi nombreux instruments du XVI^{ème}. L'intervention descriptive et objective de Marco Tiella sur la viole conservée à Bologne (du peut-être) même Ciciliano ramena le calme dans l'assemblée prête à écouter religieusement le son angélique de la lirone d'Erin Headley accompagnant ou accompagnée d'un ensemble spécialement créé pour l'occasion. Ce premier jour s'acheva avec un concert de Fretwork sur un consorti (?) d'instruments, dépourvus d'âmes, mais avec barres transversales, inspirés d'une viole de Francesco Linarol, le résultat étant plus qu'agréablement surprenant. Une prestation encore plus étonnante suivit, faite d'improvisations de Paolo Pandolfo sur une viole ancienne, incroyablement hors normes par sa construction, pratiquement rustique, et par son timbre, proche du violoncelle. La deuxième matinée démarra par une lecture (par procuration)

d'Olivier Webber, sur les cordes en boyau qu'il fabrique. Thomas McCracken nous demanda de coopérer à son inventaire détaillé des violes existantes dont il nous donna un aperçu impressionnant. James Bates tenta de nous attendrir sur la situation de Monteverdi, partagé entre l'état de compositeur rapportant peu et celui de fonctionnaire es viola bastarda du Duc de Mantoue, beaucoup plus lucratif. Avec Martin Kirnbauer, nous abordâmes la théorie de la musique par le biais de la viole préparée qui semble n'avoir jamais existé (mais je suis prêt à revoir mon propos). Vittorio Ghielmi nous parla de violes en Italie à partir des traités et partitions d'époque avant que Carlo Chiesa cite et montre des instruments crémonais d'Amati et de Stradivari. Renato Meucci compléta ces sujets et conclut par un retour aux origines de la viole en Italie aidé de la compilation de Paolo Biordi, malheureusement absent. Il y eut aussi, ce soir là, concert: The Earle & His Viols, consort de viole construites d'après un tableau du Titien nous prépara à recevoir l'offrande musicale de Vittorio Ghielmi, (violes), Luca Pianca (luth) et Rodnay Prada (lirone). Le lendemain matin fut consacré aux présentations, dans des conditions presque non critiquables, des 16 instruments exposés, et suscita une liste de questions restées sans réponse. Il faut aussi mentionner l'extraordinaire collection de références en iconographie musicale réunie par Uta Henning, l'organisation sans failles assurée grâce à l'amicale et efficace présence de Bernard Brauchli.

Une revue française d'organologie et d'iconographie musicale

Les Éditions Klincksieck publient le 4^{ème} numéro de cette revue, de niveau exceptionnel, sous la direction de Florence Gétreau, qui a su s'entourer d'une équipe d'experts reconnus. Les sujets traités ne sont pas exclusivement consacrés à notre instrument, mais la qualité des articles contentera toute personne intéressée par l'organologie et/ou l'iconographie musicale. A noter particulièrement, dans le numéro 2, deux articles sur Michel Collichon, grand facteur de viole parisien de la fin du XVII^{ème} siècle. La dernière livraison permet à Florence Gétreau de faire le point iconographique sur les archets, en France, aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles.

MUSIQUE • IMAGES • INSTRUMENTS



n° 4

*Nouveaux timbres,
nouvelle sensibilité
au XVIII^e siècle
(2^e partie)*

BULLETIN D'ADHÉSION

La **Société Française de Viole** - Association Loi de 1901 (N° 853006) - est ouverte à tous ceux qui s'intéressent à la Viole de Gambe, qu'ils soient musiciens professionnels ou amateurs, luthiers, musicologues, éditeurs etc...

(Statuts sur demande)

NOM & Prénom

Profession*

Adresse*

Code Postal-VILLE*

Tél.* & Fax*

Messagerie / WEB*

Qualité violiste amateur, professionnel, luthier, musicologue,...

Je désire adhérer à la **Société Française de Viole**, j'accepte que mon adresse*, mon n° de tél.* / fax* soient communiqués aux autres membres de la SFV.

Date

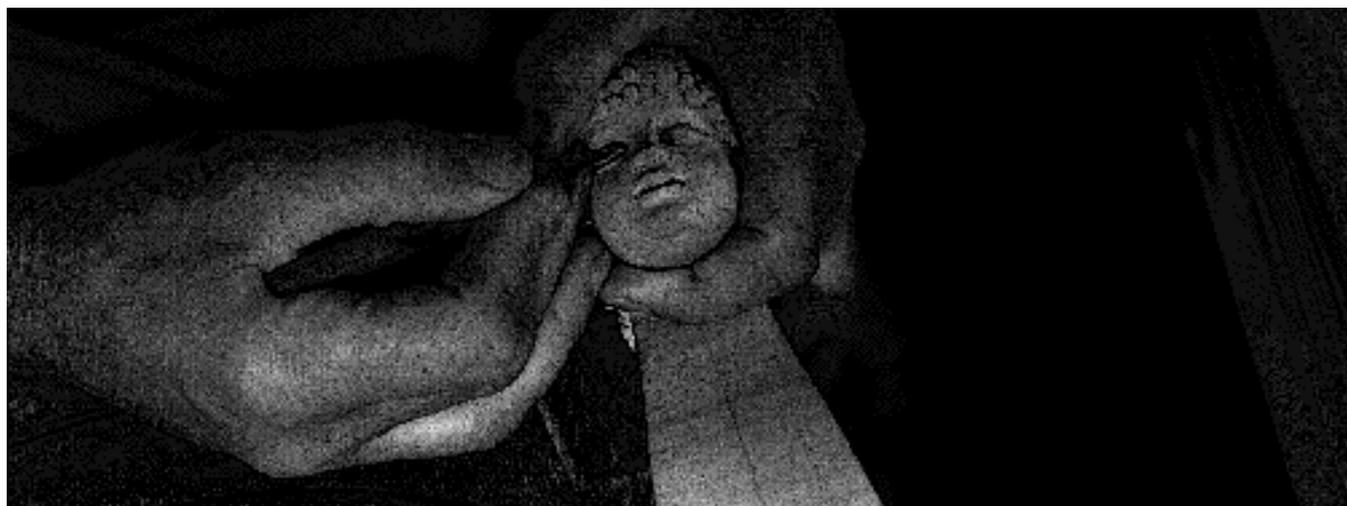
Signature

* *Ad libitum* ou rayer les mentions inutiles.

Prière de joindre la cotisation de membre actif (100 FF) par chèque postal ou bancaire à l'ordre de la S.F.V. Envoyer à la

SOCIÉTÉ FRANÇAISE de VIOLE, c/o Christian Weeger, 6, rue de l'Occident, 78000 Versailles -

Tél. et fax: 33 (0) 1 39 50 18 34 Inscription via le site Internet: violedegambe.free.fr



PUBLICITÉS dans L'ECHO de la VIOLE

Tarif par numéro :

Pleine page	FF 800
Demi-page	FF 400
Quart de page	FF 200
Huitième de page	FF 100

Les annonces de concerts, de stages et d'achat-vente d'instruments ou de partitions sont gratuites pour les membres de la Société Française de Viole à jour de cotisation.

Crédits photographiques

Jean Pierre Batt
Annette Otterstedt
Ingo Muthesius

Publication de la *Société Française de Viole* (Association Loi de 1901 N° 853006).

Responsable de la publication Franklin Khazine,

©2000 Société Française de Viole c/o Christian Weeger, 6, rue de l'Occident, 78000 Versailles -

Tél. et fax: 33 (0) 1 39 50 18 34 e mail thouwee@club-internet.fr

Site Internet: violedegambe.free.fr

Imprimerie LAUNAY 45 rue Linné 75005 Paris

Dépôt légal Numéro