

<b>Zeitschrift:</b>	Gazette musicale de la Suisse romande
<b>Herausgeber:</b>	Adolphe Henn
<b>Band:</b>	2 (1895)
<b>Heft:</b>	4
<b>Artikel:</b>	Les instruments à archet au XVI siècle : d'après un traité de musique récemment découvert
<b>Autor:</b>	Coutagne, Henry
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-1068492">https://doi.org/10.5169/seals-1068492</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 12.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# GAZETTE MUSICALE

## DE LA SUISSE ROMANDE

II<sup>e</sup> ANNÉE

14 février 1895.



### LES INSTRUMENTS A ARCHET AU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE

d'après un traité de musique récemment découvert.



'histoire de la lutherie à laquelle s'intéressent des amateurs nombreux et passionnés reste encore très obscure pour toute la période qui précède l'âge d'or des écoles italiennes. Nous avons signalé dans une publication précédente<sup>1</sup> la légèreté avec laquelle les ouvrages spéciaux sur la musique instrumentale ont reproduit des documents dépourvus d'authenticité et basé leurs assertions sur des légendes acceptées sans vérification de sources. Les auteurs de ces travaux ont trop souvent apporté périodiquement, comme contribution à ce sujet, des redites avec ou sans variantes, sans chercher dans les archives publiques des données dont la valeur soit au-dessus de la critique. Quant aux spécimens de la lutherie de cette époque, ils sont singulièrement sujets à caution. La revue que nous avons passée des instruments attribués à Duiffoproucart (*loc. cit.*) n'en laisse pas subsister un seul dont l'authenticité soit inattaquable : nous craignons fort qu'une révision de ceux qu'on attribue à la commande du roi Charles IX à André Amati n'aboutisse au même résultat, et le temps nous paraît avoir exercé son œuvre sur la lutherie du XVI<sup>me</sup> siècle, d'une manière assez néfaste

pour rendre presque impossible l'utilisation de ses produits au point de vue historique.

Les littérateurs de la Renaissance emploient à chaque instant des termes musicaux, mais les renseignements qu'on en peut tirer sur la technique instrumentale sont en somme rares. La question capitale de l'origine du violon, qui remonte à cette date, s'en trouve singulièrement obscure. Vouloir y suppléer, comme l'a tenté Rühlmann<sup>1</sup>, par l'étude des documents iconographiques et suivre les évolutions progressives de la viole vers le violon dans les tableaux et les dessins des maîtres de l'époque me semble hasardeux. Il y a lieu de se défier de la fidélité de ces reproductions d'instruments. Certains maîtres, il est vrai, les exécutaient avec une fidélité scrupuleuse : Raphaël, entre autres, avait un élève, Jean d'Udine, qui s'occupait spécialement de ces objets et a peint avec un art consommé ceux de la Sainte-Cécile de Bologne et des Loges du Vatican. Mais il n'en était pas toujours ainsi ; certains dessins montrent des négligences, qui se traduisent, par exemple, par un nombre de cordes différent de celui des chevilles : nous en connaissons un de Mantegna dans lequel un ange joue d'un théorbe complètement dépourvu de cordes.

Notre savant ami, M. George Becker, nous a indiqué la découverte récente d'un traité musical du temps qui apporte une contribution importante à l'histoire des instruments à archet, et en particulier à l'origine du violon et de sa famille. Il s'agit d'un petit in-4<sup>o</sup> oblong de 70 pages, intitulé : *Epitome musical des tons, sons, et accords et voix hu-*

<sup>1</sup> Gaspard Duiffoproucart et les luthiers lyonnais du XVI<sup>me</sup> siècle, 1893.

<sup>1</sup> Die Geschichte der Bogeninstrumente, 1882.

*maines, fleustes d'Alleman, fleustes à neuf trous, violes et violons; item un petit devis des accordz de musique par forme interrogatoire et responsif entre deux interlocuteurs, P. et I.*

M. Weckerlin a fait la précieuse trouvaille du seul exemplaire qui en soit connu dans une vente en Belgique, et l'a acquis pour la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, où on le trouve inscrit sous le n° 27315 de la réserve. Il l'a signalé dans un article du *Ménestrel*<sup>1</sup> auquel nous ne reprocherons que la discréption de sa forme et même de son titre. Nous le remercions de l'obligeance avec laquelle il nous a communiqué récemment cet ouvrage qui contient sous un petit volume un grand nombre d'indications sur la musique du temps qu'on chercherait vainement ailleurs.

Il a été imprimé à Lyon en 1556, par Michel Dubois : l'auteur, qui se nomme dans la dédicace, est Philibert Jambe-de-fer. Ce musicien, sans figurer au premier rang, a pourtant sa place dans la plupart des biographies, mais les détails de sa vie restent obscurs pour lui comme pour tant de personnages du XVI<sup>me</sup> siècle. Les historiens du protestantisme, et en particulier O. Douen<sup>2</sup>, sont ceux qui ont le mieux résumé ce qu'on sait jusqu'à présent sur son compte.

Dans les recherches que je poursuis sur les musiciens lyonnais de la Renaissance, j'ai rencontré assez souvent le nom de Philibert Jambe-de-fer pour espérer pouvoir donner ultérieurement sur lui une biographie complète. Dès à présent, nous pouvons regarder cet artiste comme un des musiciens les plus en vue à Lyon au milieu du XVI<sup>me</sup> siècle. Très probablement étranger à cette ville par sa naissance, il s'y fixa par son mariage. La dédicace de l'*Epitome* indique sa liaison avec deux riches bourgeois lyonnais, Pierre Darud et Georges Obrecht : ce dernier, qui appartenait probablement à la même famille que le musicien flamand, Jacques Obrecht, était

un banquier, portant le titre de maître d'hôtel du Roi, dont le nom revient souvent dans les archives lyonnaises et même dans les mémoires du temps.

Comme bien d'autres artistes de cette époque, Philibert Jambe-de-fer a composé non seulement de la musique sacrée et profane, mais même de la musique catholique et protestante. En 1564, la même année où il publiait un recueil de Psaumes de David, il était chargé par le consulat de Lyon de la direction de la partie musicale dans les cérémonies de l'Entrée de Charles IX.

\* \* \*

L'*Epitome* de Philibert Jambe-de-fer constitue, comme son nom l'indique, un résumé des connaissances musicales techniques de son époque. Nous passerons rapidement sur la première partie, sorte de cours de solfège, où l'on trouve de curieuses données sur la manière de battre la mesure, sur le style vocal des Italiens, etc. La deuxième partie, consacrée aux instruments, débute par l'étude des deux sortes de flûtes : la flûte d'Allemand (traversière), et la flûte à neuf trous (à bec) que l'auteur voudrait voir appeler de préférence flûte d'Italien. L'échelle des quatre membres de la famille de ces deux instruments est donnée avec soin et démontrée par des planches. L'auteur entre aussi dans des conseils techniques sur le jeu de la flûte traversière ; le suivant, relatif au rôle de la langue, mérite d'être cité : « A toutes notes que prononceres, il faut que la langue soit conducteresse, et pour ce donc, vous qui à ce jeu prenez plaisir, gardez vos langues de moyoir, c'est-à-dire beuvez souvent. »

Nous arrivons enfin aux instruments à cordes. On y apprend d'abord que les violes s'accordent à la quarte en France où elles ont cinq cordes, tandis qu'en Italie où elles en ont six, elles s'accordent « justement comme le luth, à savoir quarte et tierce» (p. 58).

A la page 61, commence un chapitre intitulé *l'accord et ton du violon*, auquel nous emprunterons plusieurs citations ; la plus importante est la suivante :

<sup>1</sup> Un traité de musique inconnu, (n° du 10 juin 1894).

<sup>2</sup> Clément Marot et le psautier huguenot, 1878.

« Le violon est fort contraire à la viole. Premier, il n'a que quatre cordes, lesquelles s'accordent à la quinte de l'une à l'autre et en chacune des dictes cordes il y a quatre tons, en sorte et manière qu'en quatre cordes il y a autant de tons que la viole en a en cinq. Il est en forme de corps, plus petit, plus plat et beaucoup plus roide de son, il n'a nulle taste (touches) parce que les doigts se touchent quasi de tons en tons en toutes les parties. Ils prennent leurs tons et accords tous à l'unisson. Assavoir le dessus prend le ton à la plus basse corde à vuyde, le bas prend le sien à la chanterelle à vuyde, la taille et haute-contre prennent le leur à la seconde corde d'en bas près le bourdon et l'appellent G sol, ré, ut, le second (?) »

La distinction entre la viole et le violon paraît encore plus tranchée si l'on considère l'emploi des deux instruments et la position dans laquelle les exécutants en jouent. Les violes sont « celles desquels les gentilz hommes, marchants et autres gens de vertu passent leur temps » ; le violon sert « à la dancerie communément » parce qu'il est plus facile et que « la quinte est plus dure à ouyr que la quarte ». Les violes se jouent *surtout en Italie*, « les uns entre les jambes, les autres sur quelque siège ou escabeau, autres sur les genoux » ; le violon se tient « avec escharpe, cordons, ou autre chose ; le bas à cause de sa pesanteur est fort malaysé à porter, pour autant il est soutenu avec un petit crochet dans un anneau de fer ou d'autre chose, lequel est attaché au dos dudit instrument bien proprement, à cette fin qu'il n'empesche à celuy qui en joue. » Nous n'accepterons qu'avec réserves les traductions italiennes que Philibert Jambe-de-fer donne pour les noms des deux familles instrumentales. Il est difficile de ne pas limiter à la basse de la famille des violes l'appellation de *viola di gamba*, et il l'est encore davantage de traduire violon par *violone*, vu le sens augmentatif de la terminaison italienne *one* qui a toujours fait réservé ce terme aux instruments volumineux précurseurs de la contrebasse.

Il résulte de cet analyse que, dès le milieu du XVI<sup>me</sup> siècle, le violon constituait une entité instrumentale absolument différente par sa forme, son accord, son rôle musical, de la viole. On connaissait déjà, et nous-même avons apporté à l'appui de nouveaux exemples, le caractère primitivement roturier du roi actuel de l'orchestre, dont le timbre hardi flattait moins l'oreille de nos ancêtres que les sonorités discrètes des luths et des violes ; il devait être réservé aux danses populaires et aux cérémonies religieuses et militaires en plein air, jusqu'à ce que Lulli eut relevé son niveau et préparé son anoblissement définitif par Corelli.

Mais un point sur lequel on n'avait que des présomptions, par analogie avec les autres instruments de l'époque, c'est la création d'emblée de toute la famille instrumentale du violon. Une équivoque, perpétuée par l'appellation italienne de *viola* pour l'alto, a fait croire que jusqu'à l'époque de la constitution définitive de notre quatuor, le dessus du violon a dû emprunter à la famille des violes les instruments chargés des parties intermédiaires et basses de l'harmonie. Le fait a dû et s'est de fait présenté souvent, surtout dans les orchestres théâtraux, mais on voit que dès le XVI<sup>me</sup> siècle il n'était pas obligatoire.

Nous pouvons même, d'après les détails donnés par notre auteur sur l'accord des violons, et surtout par l'indication de l'unisson des notes à vide de la chanterelle de la basse et de la quatrième corde (bourdon) du dessus déterminer l'échelle des quatre instruments, que la première position limitait certainement à l'aigu, vu la technique rudimentaire des artistes de cette époque. Malgré une certaine obscurité dans la phrase relative à l'accord de la taille et de la haute-contre, voici quels devaient être à peu près ces accords :

La taille correspondrait exactement au *violoncello-piccolo* que J.-S. Bach a quelquefois employé. La basse devait être très analogue au violoncelle et nous trouvons déjà établi l'usage de porter cet instrument suspendu par un crochet, ce qui explique les trous que présente le dos de certaines basses de Stradivarius. Une des légendes qui lencombrent l'histoire de la lutherie a trait à l'invention du violoncelle, *monté d'abord à cinq cordes, puis à quatre cordes*, par un certain Père Tardien, de Tarascon, qui vivait au commencement du XVIII<sup>me</sup> siècle. Nous espérons que cette fable, déjà réfutée par Vidal, n'a plus rien qui la soutienne après la connaissance de l'ouvrage de Philibert Jambe-de-fer.

Dr HENRY COUTAGNE.



### TANNHÄUSER A GENÈVE

Les wagnériens ont été heureux de voir M. Dauphin monter cette année *Tannhäuser*, après leur avoir donné la saison passée le *Vaisseau Fantôme* (qui le précède dans l'œuvre du maître), et la reprise de *Lohengrin* au commencement de cet hiver. Ils ont pu ainsi se rendre bien compte de la fin de l'évolution du compositeur dans la période de formation de son drame dont *Tannhäuser* et *Lohengrin* marquent la dernière étape et sont la victorieuse conclusion. Jusqu'à cette paire d'ouvrages (ils ont toujours été créés par couples dans cette période de tâtonnement), le poète et le musicien étaient en lutte et s'embarrassaient mutuellement, Wagner ne sachant lequel faire prédominer. C'est ainsi que le *Vaisseau Fantôme* avait été une réaction du poète contre les empiétements du musicien dans *Rienzi*. *Tannhäuser* et *Lohengrin* sont aussi en opposition : dans le premier, c'est le poète qui domine, et le second est un ouvrage essentiellement lyrique où le poète s'efface devant le musicien, mais les deux œuvres se complètent l'une l'autre, et c'est du poème parfaitement dramatique du premier et de la musique émotionnelle du

second que naîtront les drames de la deuxième manière, où le maître possède la connaissance raisonnée de son génie et de ses forces, et marche en conquérant dans la voie nouvelle qu'il s'est ouverte.

Comme l'a dit M. Chamberlain « le poète de *Tannhäuser* est tellement saturé de l'atmosphère de la musique qu'il ne conçoit plus une situation ni n'écrit plus un mot que la musique ne puisse pénétrer de part en part. » Le poème remplit donc cette condition essentielle d'être né dans le sein de la musique et son action est tout *intérieure*. La lutte du héros entre le bien et le mal est une des plus belles conceptions wagnériennes, mais l'équilibre entre le poète et le musicien n'est pas encore parfait et le commentaire orchestral dont Wagner se servira plus tard pour mettre à nu l'âme de ses personnages et en montrer les dessous n'existe encore que sommairement. Il y a du reste dans *Tannhäuser* des parties conventionnelles qui sont celles qui ont le plus vieilli.

*Tannhäuser* a été écrit dans des circonstances plus favorables que les précédents drames du maître. Wagner était alors chef d'orchestre à Dresde et à l'abri du besoin. Il avait fait d'utiles expériences en voyant représenter son *Rienzi* et son *Vaisseau Fantôme*, et cependant, en ce temps où l'opéra conventionnel régnait, il se sentait plus isolé et moins compris que jamais et déssespérait de voir ses idées et sa nouvelle conception d'art admises. Aussi a-t-on pu dire que *Tannhäuser* avait été écrit en pleine crise morale et en plein désespoir.

*Tannhäuser* est le quatrième ouvrage de Wagner que l'initiative artistique de la direction actuelle présente au public genevois, et il a été monté comme les précédents avec un soin et un goût qui font grand honneur à M. Dauphin. Directeur et chef d'orchestre avaient fait du reste tout exprès le voyage de Bayreuth cet été, aussi les études du drame ont-elles été préparées en parfaite connaissance de cause et dans l'esprit le plus wagnérien. M. Sabon a brossé pour l'œuvre trois remarquables décors. La grotte de Vénus, avec sa cascade et ses profondeurs bleues où évoluent des nymphes, ses anfractuosités peuplées de petits amours décocheurs de flèches, est fort réussie, de même que le tableau suivant, un