

mhl musée
historique
de Lausanne

harm**o**niques

Mozart

en ses cordes

cordes et claviers à l'époque classique



Cahier documentaire

Sommaire

***L'instrumentarium* « classique »**

Permanences et nouveautés

Aléas, transformations et restauration des instruments

La forme sonate

Les claviers

Les claviers à l'époque de W.A : Mozart

Les différents instruments à clavier

Le principe de l'échappement

Brèves notices sur les facteurs des pianoforte exposés

Les cordes

Mozart et l'écriture pour la famille des violons

Les instruments à cordes frottés de la seconde partie du 18^e siècle

Les origines du quatuor

Musique galante et musique construite

Schéma et lexique du violon

La lutherie italienne

Brèves notices sur les luthiers dont les instruments sont exposés

La lutherie austro-allemande

Brèves notices sur les luthiers dont les instruments sont exposés

Arbre généalogique des luthiers Klotz

Iconographie : étiquettes de violons des luthiers Klotz

La lutherie française au 18^e siècle

Brèves notices sur les luthiers dont les instruments sont exposés

Les archets

Les partitions et les compositeurs secondaires

Notices relatives aux pièces exposées

L'*instrumentarium* « classique »

Permanences et nouveautés

Au 18^e siècle, le rapport entre les interprètes et les compositeurs d'une part, les instruments joués d'autre part, n'est pas aussi simple qu'on pourrait le penser. Ainsi, dans les deux domaines abordés dans cette exposition, à savoir les instruments à cordes frappées et à cordes frottées, les musiciens qui composent ou jouent la musique la créent et l'interprètent en réalité autant sur des instruments encore rattachés à l'époque baroque que sur des instruments fabriqués par leurs contemporains.

De plus, les nouveaux instruments ne s'inscrivent pas dans une rupture avec le passé. Leur fonctionnement, leur matériau, leur réglage, voire leur mécanique, sont enracinés dans les traditions constructives antérieures. Le résultat sonore qu'ils restituent est de ce fait fort différent de celui auquel nous ont habitués les instruments sur lesquels on joue majoritairement aujourd'hui.

Un jeu qui voudrait s'approcher le plus fidèlement possible de ce que devait être la musique de la seconde moitié du 18^e siècle devrait donc tenir compte de nombreux facteurs tels l'usage d'un style concordant avec la période ou encore le respect de la diversité des instruments, utilisés selon le temps et le lieu.

Ainsi, un portrait de Saverio Dalla Rosa nous représente Mozart, âgé de 14 ans, jouant une épinette italienne, en 1770 à Vérone. L'instrument, signé du facteur vénitien Johannis Celestini, est daté de 1587. La partition posée sur le lutrin porte l'inscription *Molto Allegro*, mouvement d'une œuvre qui pourrait appartenir à la partition pour clavier KV 72a, que Wolfgang Amadeus est alors en train de composer.

Par ailleurs, Johann Andreas Stein construit en 1777 un instrument qui combine le son du clavecin avec celui du pianoforte, preuve intéressante de l'intérêt que l'on continue alors à manifester envers le clavecin et de la curiosité que l'on a mise parallèlement à développer cette génération d'instruments à cordes frappées, initiée dès 1698 avec l'invention de Bartolomeo Cristofori. Cet assemblage très étroit de deux sonorités en un même instrument, encore dans le dernier quart du 18^e siècle, illustre bien le fait que le pianoforte n'a pas chassé le clavecin.

Dans le domaine des cordes, il en va de même. Léopold Mozart jouait un violon signé Jakob Stainer et fabriqué dans la seconde moitié du 17^e siècle. Le violon de Wolfgang Amadeus portait une étiquette du même facteur; pourtant, l'instrument a été fabriqué par Aegidius Klotz et date de la seconde moitié du 18^e siècle. Ce « faux » est certes la preuve de la déférence que l'on avait envers les luthiers du passé, mais il marque aussi concrètement l'intérêt que les musiciens avaient à jouer des instruments antérieurs à leur époque.

Aléas, transformations et restauration des instruments

Les instruments d'autrefois ne nous sont que rarement parvenus dans leur intégralité. Outre de nombreuses pertes, on constate non seulement des dégâts, mais aussi des interventions humaines volontaires, pour adapter l'instrument aux nouvelles esthétiques sonores, le rendre visuellement présentable ou le remettre en état de jeu. Très tôt, des modifications importantes ont été apportées pour répondre à des besoins fonctionnels commandés par l'évolution de l'écriture musicale ou le style de jeu. Beaucoup d'instruments ont donc été soit restaurés, soit consciemment transformés afin de les mettre au goût du jour. De manière générale, cette attitude est ancienne et intrinsèquement rattachée à la fonction primordiale de l'instrument de musique, fait pour être entendu avant de se présenter comme un bel objet. Ainsi, les clavecins du 17^e siècle ont souvent été ravalés au 18^e siècle pour augmenter leur étendue sonore vers le grave et vers l'aigu. Plus radicalement, des violes de gambe ont été « violoncellisées » en toute bonne foi au 19^e siècle, puisque l'instrument initial était considéré comme « passé de mode » et que les compositeurs ne s'y intéressaient plus.

Dans une telle perspective, on pouvait donc légitimement conclure à l'inutilité de ces instruments en l'état et s'octroyer le droit de leur accorder une seconde vie en les transformant. Cela a fait partie de l'histoire, comme les mutations architecturales qu'ont subies les divers bâtiments au cours des siècles ou les ajustements décoratifs de nombreux objets. Il serait incorrect de porter un jugement de valeur sur l'ensemble du processus sans regarder de près chaque cas, ni se référer à l'époque et aux circonstances qui ont motivé les modifications.

Ainsi donc, on peut constater que la rupture amorcée vers la fin du 18^e siècle, dans la pensée et dans les structures politiques et économiques, a parallèlement amené de profonds bouleversements dans *l'instrumentarium* baroque, stimulant la création d'instruments dérivés des premiers ou apportant de nombreuses modifications aux instruments traditionnels. Le pianoforte, qui prend peu à peu le relais du clavecin, peut être considéré comme une mutation du premier, dont il conserve au début beaucoup de particularités. Il se caractérise en effet par une mécanique très directe et légère, des étouffoirs liés de manière étroite au mouvement de frappe, des marteaux à nu ou recouverts simplement de cuir, soit autant d'éléments conjugués qui conservent à des degrés divers le son cristallin de la corde pincée et la grande rapidité de jeux de l'instrument initial. Là aussi, certains clavecins ont pu, dans le vaste mouvement d'évolution du goût, être convertis en pianoforte, alors que d'autres, plus tard, seront écartés de la vie musicale ou même disparaîtront.

La confiance en les sciences et les techniques développée au 19^e siècle, étayée parfois par une pensée évolutionniste, imposera l'idée que l'on avance forcément vers un progrès. Curieusement, au cœur même d'un siècle pourtant historicisant, la notion « fataliste » d'un perfectionnement esthétique et technique, vers lequel se dirige la civilisation, parvient à s'immerger dans l'intérêt et la curiosité historiques. Ainsi, de même que l'architecte Viollet-le-Duc « améliore » le gothique en créant plus ou moins consciemment un nouveau style, les facteurs de « cuivres » reconstruisent et adaptent des trompettes pseudo-baroques en leur ajoutant des pistons. A l'époque romantique et post-romantique, le retour au passé, qui s'est souvent arrêté aux sources musicales écrites (cf. la *Bachgesellschaft*), n'a que rarement été accompagné par une recherche approfondie des modes d'interprétation anciens ou une observation suivie des traditions constructives. C'est sans doute encore le même état d'esprit qui a généralisé l'utilisation d'instruments issus de la génération romantique pour la musique baroque et classique et qui, sitôt après 1950, a introduit pour les violons, violoncelles et altos, l'usage de cordes en métal pour l'ensemble du répertoire.

La vaste réflexion amorcée dans le domaine des arts plastiques et de l'architecture, qui a cherché, principalement dès le milieu du 20^e siècle, à établir des règles de comportement face aux témoignages du passé et en relation avec leur conservation, n'a pas trouvé un parallèle en organologie. De nos jours, en dehors du monde des musées, de colloques spécifiques et d'initiatives privées ponctuelles, cette attitude ne s'est pas encore généralisée. Ce phénomène tient à diverses causes. Pour les facteurs, ce qui joue généralement le rôle d'une tradition en organologie repose sur des connaissances relativement récentes, vieille d'un siècle, voire un siècle et demi, et s'appuie sur l'observation d'instruments souvent notoirement transformés. L'isolement des constructeurs et des restaurateurs d'instruments se conjugue avec la liberté d'intervention dont ils jouissent. Ceci diverge de la situation qui prévaut ailleurs, dans le domaine des monuments historiques ou dans celui des objets d'art, où s'exercent certains contrôles, ou encore face au marché de l'art où une autorégulation s'impose. Le degré d'authenticité bonifie l'objet tandis que sa dénaturation le pénalise. De plus, la part peu importante accordée aux connaissances historiques dans la formation des intervenants freine une sensibilisation pourtant souhaitable. En outre, l'attrait des musiciens pour des instruments anciens, mais cependant jouables avec une technique moderne, a contraint et oblige encore les facteurs à satisfaire à des exigences allant à l'opposé d'une attitude conservatrice. Enfin, la valeur financière parfois importante de ces instruments modernisés (Stradivarius et autres violons italiens des 17^e et 18^e siècles) tient un rôle complexe qui ne parvient pas

encore à exercer une régulation systématique en faveur d'un respect plus intégral de l'original. Cela ressortit du fait que la proportion de musiciens jouant selon des modes d'interprétation historiques et sur des instruments structurellement non modifiés - ou encore sur des copies concordantes - reste encore faible.

Par ailleurs, un manque de prudence allié à un déficit de connaissances historiques a eu pour conséquence que tel pianoforte, pour lequel on a opéré - ou cru opérer - une restauration motivée et fidèle, a souffert de transformations abusives, parfois irréversibles ; soit la mécanique a perdu son authenticité, soit un bouleversement profond de la table d'harmonie ou des modifications structurelles apportées à la caisse ont étouffé la résonance de l'instrument. Au 19^e siècle, on connaît déjà quelques cas de pianoforte qui, au vu de l'intérêt qu'ils présentaient pour les contemporains ont été jugés dignes d'être modernisés sur le plan mécanique pour les rendre utiles au nouveau répertoire. Au 20^e siècle, c'est par contre l'attention historique nouvelle portée à ces claviers, qui a eu comme corollaire une intervention parfois trop hâtive pour les rendre jouables.

Pour sa part, un instrument à cordes frottées a pu souffrir de modifications à divers degrés. Certaines n'altèrent que peu le fonctionnement de l'instrument au niveau musical, même si elles sont regrettables par rapport à l'unicité de l'objet. Elles sont souvent plus périphériques et d'ailleurs fréquentes. Ce sont les pertes d'âme, les disparitions ou dégâts de chevalet, de cordier, de sillet, de bouton, de cordes. Plus importantes, autant au point de vue de la qualité intrinsèque de l'objet que de sa fonction musicale, sont les modifications ou détériorations de la touche, de la volute, du chevillier. Les altérations, délibérées ou non, de la table d'harmonie, du fond, du manche, de la barre et même des éclisses et des ouies sont, elles, profondément structurelles. Ainsi, une modification des épaisseurs de la table ou du fond sur un instrument historique est un type d'intervention qui a été fréquent et se pratique encore. De même, une correction pour donner une inclinaison plus forte au manche de l'instrument, à l'image des violons romantiques et modernes, a été un usage courant. Cette intervention permet, aujourd'hui encore, au musicien formé à des techniques de jeu plus récentes, de répondre à une interprétation plus large du répertoire et de mieux maîtriser les difficultés techniques qui lui sont liées. A l'inverse, le style devenu universel de son jeu lui rend extrêmement inconfortable l'approche d'un violon qui a conservé sa structure originelle. Le pianiste d'aujourd'hui est placé face à une situation similaire. Avec une technique acquise selon une tradition d'une ancienneté relative, il se trouve aussi à l'aise devant un piano moderne qu'il est souvent désemparé face au

touché « léger » des claviers anciens, dont la mécanique est particulièrement directe et fragile.

Les instruments réunis dans cette exposition ont été retenus en raison d'un degré d'authenticité qui leur permet de faire référence au baroque tardif et à la période classique qui les ont vu naître. Cependant, étant donné les aléas inévitables qui ont marqué leur histoire, quelques-uns ont subi certaines altérations. Ceci a pour conséquence que la vision de *l'instrumentarium* du passé que nous possédons demeure fragmentaire. Les notices de ce cahier décrivent les spécificités qui rattachent étroitement ces instruments à leur époque, mais ils expliquent aussi les diverses vicissitudes ou adaptations que certains ont pu subir.

Les instruments que nous avons évoqués ci-dessus sont intimement rattachés au style de la seconde moitié du 18^e siècle. Cette période complexe, issue du baroque, le poursuit autant stylistiquement qu'en faisant perdurer plusieurs aspects de sa facture instrumentale ; pourtant cette ère s'oriente également vers d'autres horizons esthétiques et vers de nouvelles sonorités. C'est au travers des divers courants que représentent le baroque finissant, le rococo, la musique galante, l'*Empfindsamkeit* et un peu plus tard le *Sturm und Drang*, qu'un mouvement dénommé *classique* et faisant référence à une antiquité idéalisée, pourra voir le jour. À l'image de l'entremêlement de ces divers courants, les instruments de musique de la seconde partie du 18^e siècle nous présentent donc une grande variété morphologique.

C'est ainsi grâce aux potentialités expressives conjuguées de nouveauté et de tradition de ces instruments que les compositeurs ont pu mettre en place les deux aspects emblématiques de cette musique naissante que sont la **forme sonate**, appliquée à l'écriture solistique autant que symphonique ou concertante et le **genre du quatuor**.

La forme sonate

Dans le fourmillement des genres et des formes musicales de la seconde partie du 18^e siècle va émerger une structure musicale dominante. En effet, dans certains mouvements de la « suite » baroque de ce siècle, s'était parfois insérée une structure binaire, faite plus précisément de deux parties. Dans la première, le thème, le plus souvent répété à la tonique, module ensuite vers la dominante. Dans la seconde, le thème revient de la dominante à la tonique, procédé qui est alors parfois répété. C'est à partir de cette habitude musicale, croisée avec l'*aria da capo* et probablement influencée par certaines pratiques des *concerti grossi* en général et des *sinfonie* d'opéras napolitains en particulier, que naîtra une nouvelle organisation thématique, ternaire. Celle-ci imprénera nombre de compositions de l'époque classique. On la dénommera

ultérieurement « forme sonate », élément structurel qui ne doit pas, en soi, être confondu avec la sonate.

Elle touche en effet des genres variés allant de la sonate pour instrument solo, aux duos, trios, quatuors et autres formations de chambre, mais elle pénètre aussi d'autres genres musicaux destinés à de plus grands ensembles instrumentaux, comme les symphonies et concertos. Ce processus d'écriture est déjà perceptible à la fin du baroque (D. Scarlatti, J. S. Bach), puis à la période préclassique et galante, en Italie et en Allemagne (L. Boccherini, Fr. X. Richter, J. C. Stamitz, les fils de Bach ...). A l'époque classique, chez Haydn et Mozart en particulier, le travail thématique se développe fortement, donnant à ce procédé d'écriture beaucoup plus d'ampleur et un caractère structurant. Dès lors, la structure-sonate en vient à former le premier mouvement de manière très fréquente, mais elle se retrouve parfois aussi dans les mouvements suivants. Cette forme devient alors, en particulier avec ces deux musiciens, et ensuite avec plus de développement chez Beethoven, une composante fondamentale du classicisme viennois.

Dans sa formulation la plus simple, cette structure compositionnelle pourrait être résumée en un schéma formel A - B – A constitué d'une *exposition*, d'un *développement* et d'une *réexposition* appelée aussi récapitulation. Cependant, d'une part la réalité musicale est souvent plus complexe; d'autre part, la conscience pour le compositeur d'utiliser alors une forme novatrice n'est certainement pas aussi importante que nous la considérons aujourd'hui. Pourtant, la combinaison d'une structure ternaire, et de ses répétitions, avec un travail musical sur le *développement* dans le ton voisin, représente une évolution majeure. Même s'il est encore modeste en quantité de mesures chez Mozart, ce *développement* modulé n'en est pas moins significatif.

Les claviers

Les claviers à l'époque de W. A. Mozart

On sait avec certitude, grâce à divers courriers et peintures, que Léopold Mozart possédait déjà en 1763 à Salzbourg un, voire deux clavecins, une épinette et plusieurs clavicordes, dont un clavicorde de voyage, emporté notamment lors des premiers voyages de la famille Mozart vers les villes d'Europe occidentale. Les instruments, du milieu ou de la seconde partie du siècle, devaient provenir de facteurs de l'Allemagne du Sud ou de l'Autriche. En juin 1763, la famille Mozart passe par Augsbourg et visite l'atelier de Johann Andreas Stein, l'un des facteurs allemands les plus marquants. Il est vraisemblable que le jeune Wolfgang ait découvert à cette occasion la première mécanique à marteaux de ce constructeur de claviers. On ignore toutefois l'intérêt qu'il a pu alors y porter. Les récits connus, décrivant le premier voyage

(Francfort, Cologne, Bruxelles, Paris et Londres) des deux enfants Mozart, rapportent qu'ils y ont touché des clavecins, des clavicornes et des orgues.

On peut toutefois penser que lorsque la famille est à Paris durant l'hiver 1763-64, elle a l'occasion de voir les divers pianoforte présents dans la ville, chez les musiciens, ou à Versailles. A Londres, où ils séjournent d'avril 1764 à août 1765, les enfants Mozart doivent essayer des pianoforte à mécanique anglaise lors de leurs visites à des facteurs d'instruments. Sur le chemin du retour, en 1766, les Mozart passent par Dijon et par Lyon, centre de production d'instruments à clavier divers. Ils font ensuite plusieurs étapes en Suisse où trois facteurs de clavier sont actifs, qui ont acquis une notoriété certaine : Anton Moser (1731-1792) à Fribourg, Johann Ludwig Hellen (ca. 1716-1781) à Berne et Hans Conrad Schmuz (1721-1781) à Zurich.

L'exposition présente un pianoforte en forme de clavecin de Hellen, propriété d'un descendant de la famille de Charrière de Sévery. Il s'agit selon toute vraisemblance de l'instrument que cette famille, qui pratiquait beaucoup la musique, allait aux concerts et achetait des instruments, a acquis en 1775 à « Mr. de Hell » pour 336 £ et laissé jusqu'en 1993 au château de Mex, dans le canton de Vaud. L'existence d'autres instruments intéressants de Hellen, pianos carrés ou en forme de clavecin, est attestée. Ainsi, l'un d'eux combinait une mécanique de clavecin à cordes pincées, avec une mécanique de pianoforte (*Prellmechanik*), à cordes frappées. Le jeune Mozart a pu éventuellement connaître l'un de ces instruments entre Lausanne et Zurich.

Par ailleurs, son passage dans les Pays-Bas espagnols a certainement été fortement marqué par le jeu sur les importants clavecins qu'on y entendait, alors que son voyage en Italie l'a confronté autant aux clavecins anciens, comme l'épinette du 17^e siècle de Vérone, qu'à d'autres claviers plus récents. Ainsi, le jeune Mozart a vu la collection du castrat Carlo Broschi, propriétaire d'un pianoforte construit par Giovanni Ferrini, mort en 1758 et qui fut un élève de Cristofori.

Quant à Léopold Mozart, il a été le propriétaire d'un clavecin de Christian Ernst Friderici, signalé comme élève de Gottfried Silbermann, facteur de plusieurs pianoforte et que J. S. Bach a connu.

Enfin, la cour de Salzbourg commande en 1775 un pianoforte à Matthias Christian Baumann (1740-1816), facteur à Zweibrücken en Rhénanie-Palatinat. W. A. Mozart a sans doute joué sur cet instrument. Un pianoforte de Baumann, daté de 1775, est précisément exposé ici. En 1775 et en 1777, Wolfgang Amadeus joue sur un pianoforte de Stein et des tractations pour l'achat d'un piano de ce constructeur se poursuivent jusqu'en 1781.

Dès 1782, il marque un intérêt particulier pour un pianoforte construit par Anton Walter et qu'il acquiert bientôt. Cet instrument, aujourd'hui encore à

Salzburg, constitue une référence dans la recherche historique du son du piano mozartien. Ce phare ne devrait toutefois pas cacher les divers autres pianos qu'il a connus ou même joués et qui montrent la diversité des sons produits, notamment les Stein et Baumann précités, ou encore ce type d'instrument facilement transportable et au son subtil de Johann Mattheus Schmahl, présenté également dans l'exposition. La quête d'informations n'apporte cependant pas toujours une indication précise sur l'instrument joué. Le terme clavecin est en effet une appellation généralisée qui peut aussi désigner un pianoforte, preuve en est l'expression parfois rencontrée en français de type « *clavecin pouvant jouer le piano et le forte* ».

On pourrait multiplier le nombre d'exemples qui montrent les instruments que W. A. Mozart a, de manière attestée, vus ou pu voir. On sait d'ailleurs que jusqu'à la fin de sa vie, Mozart a joué sur tous les types de claviers existants: clavecins, orgues, clavicordes, *Tangentenflügel* et pianoforte (cf. Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik, Klanwelt und Aufführungspraxis*, Bärenreiter, Kassel, Basel, London, New York, Prag, 1995). Il est ainsi frappant de constater combien, au cours de ses voyages et dans ses contacts, il s'est clairement et très tôt trouvé au cœur et au fait de l'évolution de la facture instrumentale.

Les différents instruments à clavier

La seconde partie du 18^e siècle voit la permanence du clavecin, qui n'est toutefois plus aussi généralisée, mais surtout l'importance croissante du clavicorde, du *Tangentenflügel* et du pianoforte. D'autres formes plus expérimentales apparaissent comme le *pantaleon*, instrument dérivé du cymbalum et élaboré par Pantaleon Hebenstreit, très populaire dans la première moitié du 18^e siècle et qui a sans aucun doute contribué au développement du pianoforte.

L'ensemble des pièces qui, à partir de la touche, forment le système actionnant le pincement ou la frappe de la corde s'appelle une *mécanique*.

Dans l'exposition, on peut actionner les maquettes de quatre instruments différents et reproduire le mouvement propre de la touche :

- d'un clavecin, qui fonctionne selon le principe d'une corde pincée par un bec, puis amortie par un étouffoir activé immédiatement après l'action de pincement ;
- de trois autres instruments à cordes frappées, avec présence d'étouffoir retombant sur la corde, à savoir un *Tangentenflügel*, un pianoforte à mécanique anglaise et un pianoforte à mécanique allemande. Pour les deux derniers instruments, on peut voir l'action de ce que l'on appelle l'*échappement*.

Il existe encore d'autres variantes ou dénominations. Ainsi, dans le domaine germanique, on les dénomme *Prellmechanik* ou *Stossmechanik* ou encore

mécanique viennoise. Enfin, la frappe de la corde peut aussi se faire par le dessus ou par le dessous.

Le principe de l'échappement

L'*échappement* est un principe appliqué au pianoforte. Coordonné avec la frappe, il permet la succession rapide d'une même note. Ce système ne cesse de s'affiner et apporte des améliorations importantes au jeu solistique, en accroissant ses possibilités.

L'échappement peut être *simple* ou *double*.

Dans sa forme *simple*, il est constitué d'une petite pièce de bois artisanale (au milieu du chevalet) qui oblige le marteau à revenir en arrière avec douceur, rapidité et précision aussitôt après la percussion sur les cordes.

Plus précisément, le marteau est soulevé à sa base - plus tard, la noix - par un levier qui lui donne l'impulsion nécessaire, transmise par une languette mobile en bois, dite *échappement*. En effet, après le choc sur la corde, elle s'échappe pour permettre au marteau de retomber de lui-même, prêt à recevoir une nouvelle poussée par la touche. Ainsi le marteau peut-il abandonner la corde une fois le coup donné, avant que le doigt ait quitté la touche. Quand on laisse retomber la touche sur son siège, l'échappement reprend sa place sous la rondelle du marteau. Quand le clavier est au repos, le levier de bois garni de drap touche la corde par-dessous et l'empêche de vibrer. Mais quand l'extrémité du levier portant la languette-échappement se lève pour pousser le marteau par-dessous contre la corde, l'autre extrémité, à laquelle est fixé l'*étouffoir*, s'abaisse et laisse la corde vibrer librement. Les deux leviers d'échappement et d'étouffoir agissent simultanément, le premier pour déclencher la poussée du marteau contre la corde, le second pour se détacher de cette dernière et lui rendre sa liberté de vibrations. On note qu'en 1783 par exemple l'Anglais Broadwood dépose un brevet pour un échappement simple avec l'étouffoir fait de laiton et placé en dessous de la corde.

Le *double échappement* reprend un principe similaire, mais plus complexe. Il permet mieux encore de frapper la note autant de fois et aussi vite qu'on le désire avec une infime perte de temps, le marteau n'ayant pas besoin de retomber complètement et étant toujours prêt à reprendre ses percussions. Ce système permet les répétitions indispensables aux traits de vélocité, à toutes les attaques, douces ou fortes, de la note, aux trilles, mordants, *grupetti*, bref à tous les accidents prévus par le compositeur.

Toujours sur le chevalet, une autre tige métallique, base d'un rectangle de bois garni d'un feutre très épais, forme l'*attrape*, qui reçoit en permanence le contact de la *contre-attrape* du marteau. Devant elle se trouve une autre tige métallique, terminée par une torsade, dans laquelle on fixe la lanière du marteau: c'est l'*accroche-lanière*, le *porte-lanière* ou la "*queue de cochon*" (en

raison de sa forme), qui empêche la lanière de sortir de son logement. Dans les années 1780, le même Broadwood conçoit également un double échappement pour un pianoforte carré. Cet échappement est connu sous le nom de *hopper*, diminutif de *grasshopper*, nom sous lequel il a été breveté par Geib.

Brèves notices sur les facteurs des pianoforte exposés

Baumann Matthias Christian (1740-1816). Allemagne. C'est le fils de Johann Carl (1714-1794), un charpentier devenu facteur d'orgues après s'être formé chez les frères Stumm, à Rhauenens-Sulzbach. Matthias Christian apprend la facture d'instruments dans l'atelier son père, à Zweibrücken en Rhénanie-Palatinat. Il s'établit lui-même à Zweibrücken en 1766 comme facteur d'orgues pour le duché. En dépit d'une sphère d'activité étendue, seuls trois orgues peuvent lui être attribués. Mais il construit aussi des pianoforte de qualité, connus loin à la ronde. Mozart lui-même dispose d'un Baumann à la cour de l'archevêque (instrument actuellement conservé à Salzbourg) et il l'apprécie, ainsi qu'en témoignent ses propos: «*Je dois maintenant vous demander quelque chose;- la baronne Waldstätten va partir et aimerait avoir un bon petit pianoforte; je ne me rappelle plus le nom du facteur de pianos de Zweibrücken, et je voudrais vous demander d'en commander un chez lui;- mais il faudrait qu'il soit livré sous un mois ou 6 semaines au plus; et qu'il coûte le même prix que celui de l'archevêque.* » (Lettre de Mozart à son père, Vienne, 31 août 1782 in Mozart, *Correspondance*, édition et traduction Geneviève Geffray, Flammarion, Paris 1991.

Hellen Johann Ludwig (vers 1716-1781), originaire du Simmental, a exercé son activité à Berne. On trouve aussi l'orthographe Hehlen ou Hählen, mais on peut admettre qu'Hellen est la forme francisée du nom, destinée à une clientèle choisie. Les registres de la ville de Berne mentionnent, en date du 19 avril 1781, le décès de «*Johann Ludwig Hehlen, von Boltigen im Simmenthal, Claviermacher, Alt 65 Jahre* ». Hellen serait donc né en 1716, mais dans un autre village que Boltigen, car les registres de cette paroisse ne portent aucune inscription de ce nom-là. Il semble avoir connu une évidente notoriété, principalement pour ses *pianoforte-clavecins* dont il subsiste trois exemplaires. On a également découvert ces dernières années de grands instruments, soit un clavecin et deux pianoforte en forme de clavecin. En outre, grâce aux travaux de Jean-Claude Battault et Pierre Goy («*Claviermacher Hählen Gebrüder : un atelier suisse à l'écoute du XVIII^e siècle* » in *Ecoles et traditions régionales*, Musique, Images et Instruments 6, pp. 49-63), dix pianoforte carrés, signés ou attribués à Hellen, ont été retrouvés. Des recherches dans les archives bernoises leur ont aussi permis d'apporter des précisions sur l'atelier Hellen. Il en ressort que Johann Ludwig est établi à Berne depuis 1754, que l'atelier est sous son autorité et que son frère Peter travaille avec lui. Les livres de comptes

mentionnent à partir de 1773-74 « *Hählen Gebrüdern Orgelmacher* », puis dès 1780 « *Claviermacher Hählen Gebrüder* ». Il semble bien que les instruments signés le soient généralement du seul patronyme Hellen, sans mention des prénoms, en référence aux deux frères. Un seul clavecin signé *P. Hellen a Berne 1759* a subsisté. Les annonces parues dans les gazettes de l'époque font état de *Mr Hellen* ou *Herr Hählen*. Elles permettent de se faire une idée de la réputation enviable des instruments de Hellen, par exemple : « *Un piano-forte, fait par un des meilleurs maîtres, nommé Hellen, était à vendre pour 7 Louis chez ...* » (Feuille d'avis et officielle, Fribourg 1782).

Schmahl. Les Schmahl constituent une vaste famille de facteurs d'instruments à clavier, originaire de Souabe. Johann Michael Schmahl (1654-1725) fonde un atelier de facture d'orgues à Heilbronn. Lui succèdent deux de ses fils, d'abord Johann Friedrich (1693-1737), puis Johann Adam (1704-1757), le facteur d'orgues le plus réputé de la famille.

Un autre fils, Georg Friedrich (1770-1773) s'installe à Ulm, où son fils **Johann Matthäus** (1734-1793) à son tour reprend l'atelier. C'est à lui que l'on doit le pianoforte exposé.

De son côté, Leonard Balthasar (1729-1779), fils de Johann Friedrich, quitte Heilbronn pour Zittau où il fonde une troisième branche de facteurs d'instruments lorsqu'il épouse la fille du facteur d'orgues J. J. Tamisius. Tous ces facteurs ont construit essentiellement des orgues.

Quant à Christoph Friedrich Schmahl (1739-1814), fils de Johann Adam, il quitte Heilbronn pour Regensburg, épouse la fille du facteur d'orgues Franz Jakob Späth dont il devient l'associé vers 1774. Il construit d'autres instruments à clavier sous la marque *Späth & Schmahl*, jusqu'en 1793, puis sous le nom de *Ch. Friedrich Schmahl* de 1794 à 1812. Ses deux fils entrent dans l'entreprise, l'un, Jacob Friedrich, comme associé de son père en 1802, l'autre Christian Carl comme successeur de son père au moment de sa retraite en 1812. La marque devient alors *Chr. Friedrich Schmahl & Söhne* puis *Gebrüder Schmahl* ou encore *C. F. Schmahls Söhne*. L'entreprise disparaît à la mort prématurée de Christian Carl en 1815. Les Schmahl de Regensburg ont acquis leur réputation avant tout par leur production d'instruments à clavier connus sous le nom de "Tangentpiano".

Les deux pianoforte exposés sont proches de celui décrit par Frédéric de La Granville, attribué lui aussi à Johann Matthäus Schmahl vers 1770, actuellement au Palais Rohan à Strasbourg et considéré comme le plus ancien piano conservé dans les musées de France. Les deux instruments présentent des similitudes importantes, mais ces attributions restent néanmoins problématiques (*Pianos anciens conservés dans les musées de province* in *Les*

pianoforte en France, éd. Mairie de Paris, Discothèque des Halles, Paris 1995, p. 14).

Les cordes

Mozart et l'écriture pour la famille des violons

Leopold Mozart s'est trouvé au cœur de la réflexion sur le violon avec la publication de sa *Gründliche Violinschule*, parue en 1756, puis rééditée en 1770. La seconde édition allemande et la première en langue française sont d'ailleurs exposées ici. L'auteur y explicite beaucoup d'éléments de la technique du violon et y montre notamment une disposition de l'archet sur les cordes du violon présentant la partie en bois inclinée vers la tête du violon, à l'inverse de l'usage existant pour la viole. Il y décrit aussi la position qu'il juge correcte des doigts tenant l'archet. Celle-ci diverge d'avec l'usage actuel courant. De son côté, Wolfgang Amadeus utilise les instruments à cordes dans de nombreuses compositions, à commencer par la musique de chambre, les quatuors, quintettes, trios, duos avec le pianoforte, sans parler des nombreuses œuvres symphoniques profanes ou religieuses et opéras.

Pour le **violon**, on dénombre notamment 5 *concerti*, environ 40 sonates avec pianoforte. Pourtant, parmi celles-ci, seules les dernières auront réellement un rôle concertant ; dans de nombreuses autres, le violon double à la tierce ou à la sixte la partie supérieure du clavier. Dans les quatuors ou quintettes, le violon reçoit par contre un rôle important.

Mozart tenait l'**alto** aussi bien que le violon. Il le fit en particulier dans un quatuor constitué de Joseph Haydn au 1^{er} violon, Dittersdorf au second violon et Vanhal au violoncelle. Des partitions anciennes de quatuors rappellent d'ailleurs ici le lien étroit qui unit ces compositeurs. Mozart dédie notamment à Haydn six des quatuors qu'il compose entre 1782 et 1785. Le rôle important que Wolfgang Amadeus accorde à l'alto témoigne de son goût pour cet instrument situé au centre de la polyphonie et auquel il confie des interventions thématiques comme dans le *Trio* dit « des Quilles » ou dans de nombreux quatuors, dont on peut citer à titre d'exemple le « Hoffmeister ».

Le **violoncelle** a encore une fonction, héritée du baroque, de soutien dans les premiers *Trios avec piano*. C'est sans doute l'influence de Boccherini avec ses *Quintette à deux violoncelles* (partition manuscrite présentée ici), dans lequel le premier violoncelle a un rôle de soliste, qui pousse Mozart à attribuer également à cet instrument une responsabilité thématique croissante, lisible dans ses quatuors. A ce titre, il faut surtout citer les *Quatuors* « prussiens » dédiés au roi Frédéric-Guillaume II, lui-même violoncelliste. Un *Concerto pour violoncelle en fa majeur* (K. 206a), datant de 1775, mais hélas perdu, vient encore confirmer l'intérêt du compositeur pour ce registre des cordes.

Les instruments à cordes frottés de la seconde partie du 18^e siècle

On aurait pu souhaiter que l'observation des instruments à cordes permette de dégager un certain nombre de constatations faisant loi. Celles-ci autoriseraient alors à déterminer en quoi la facture classique se distinguerait de celle du baroque. On a par exemple constaté que les voûtes de table et de fond avaient diminué d'amplitude. On peut en effet voir une différence de courbure entre les deux violoncelles de Gigli présentés ici, l'un de 1757, l'autre de 1774. Cependant, la raison est-elle bien chronologique ou le facteur qui a construit le second n'a-t-il pas voulu simplement expérimenter une autre solution ? Si l'on observe la lutherie sur une plus longue période, allant de 1750 jusque vers 1830, on peut dégager avec plus d'aisance des lignes de force, comme le fait que le manche s'incline de plus en plus par rapport à l'axe de la table. Ce sont de nouvelles exigences du jeu qui les ont mis en place. Pour les mêmes raisons, la largeur du cordier, tend, plus on avance dans la période, à diminuer, opération qui permet de rapprocher les cordes. Il en va de même pour la touche qui présente une courbure transversale s'accroissant, autorisant lui aussi un positionnement plus groupé des cordes. La courbe inférieure du manche, près du talon devient plus abrupte, moins pleine. Cependant, une attitude plus perspicace montre qu'un nombre important d'instruments obéit mal à ces catégories mises en place par l'esprit humain dans un souci de classement et la période allant de 1750 à 1800, de par la diversité stylistique autant qu'organologique qui la compose, s'accorde peu avec des simplifications. De même, l'on a pensé pouvoir caractériser les divers centres de production. Certaines lignes de forces existent. Ainsi, les facteurs allemands construisaient généralement des instruments à voûtes prononcées; les français, des instruments plus amples et avec une courbure plus progressive. Cet état de fait n'est toutefois pas une permanence. On est donc réduit à des conjectures qui nous ramènent à observer de manière plus précise le travail de chaque luthier, dans la configuration générale donnée à l'instrument comme dans ses détails. Sont alors considérés comme déterminant de nombreux éléments : le style et la qualité de la sculpture de la tête, figurée ou en volute, l'observation générale de la table, du fonds et des éclisses, la forme des ouïes, le dessin des échancrures (courbe centrale en retrait lisible sur la table et les éclisses), le motif et la largeur des filets, le dessin et la finition des divers coins...

Attribuer un instrument à un luthier demeure une tâche difficile. Les étiquettes donnent une indication intéressante, qui doit toutefois être confrontée avec l'instrument, dans ses détails autant que dans son allure générale. Les fausses étiquettes sont fréquentes, datant parfois déjà du 17^e ou du 18^e siècle, comme c'est le cas pour des instruments portant la signature de Stainer, de Stradivarius ou des Amati. Enfin, la situation sur ce point est identique à celle

qui existe dans le domaine de l'histoire de l'art en général. Tel violon qui a servi de référence pour en attribuer et dater d'autres est le fruit d'une nouvelle approche qui renvoie en cascade les autres vers des horizons différents.

L'état variable des instruments à cordes qui ont traversé l'histoire vient encore troubler le jeu de l'identification ou du rattachement à une période. Les notices accompagnant les instruments de cette exposition explicitent les interventions majeures faites à ces instruments, dont nous énonçons ici les principes généraux.

L'**enture** est une opération qui consiste à fixer un nouveau manche sur un instrument antérieur. Cette intervention s'est faite au 19^e et au 20^e siècle, et malheureusement parfois encore de nos jours, surtout pour modifier l'inclinaison du manche, afin de donner une plus forte tension sur les cordes et adapter l'instrument à l'évolution du jeu. Cette modification, qui consiste à changer le manche en conservant la tête originale, a été très fréquente, surtout sur des instruments estimés de bonne qualité. Elle est toutefois fortement interventionniste, car elle oblige, pour changer l'inclinaison, à modifier plus ou moins lourdement le point d'assemblage au niveau de la caisse. Une alternative existe, qui consiste à caler le manche – le surélever au niveau du talon - ou à caler la touche en insérant alors une bande de bois oblique entre la touche et le manche. Ces trois figures sont illustrées dans les divers instruments présentés ici et cette opération est décrite dans une vitrine.

La **diminution de l'épaisseur des tables** est un acte tout aussi fréquent, nécessité par les nouveaux réglages; il est calqué sur le mode de faire appliqué aux instruments nouvellement construits et possédant des tables minces dès l'origine. On peut raisonnablement penser que cette intervention a notoirement modifié les rapports sonores de l'instrument. Le **changement de la barre** située sous la table, conjugué souvent avec son **déplacement**, opère sans doute des effets analogues.

Enfin, extrêmement peu de **chevalets** baroques ou classiques nous sont parvenus. Leur forme générale et la répartition globale des pleins et des vides entre leur base et leur couronne ne sont pas que décoratives, puisque cet élément transmet la vibration des cordes sur la table puis, par l'âme, sur le fond. Le rôle du chevalet est donc très important. Les quelques exemplaires d'époque baroque ou classique conservés nous apportent de précieuses informations. Ils permettent de réaliser des copies qui peuvent aussi avoir été motivées par l'observation de peintures anciennes, dans bien des cas très fidèles. Une telle situation est illustrée dans l'exposition pour un violon français attribué à Jean-Nicolas Lambert.

Des **chevilles** originales sont présentées dans les divers secteurs, en relation avec les instruments qui leur correspondent. Leur présence est d'autant plus

intéressante que plusieurs des instruments exposés sont munis d'exemplaires plus tardifs ou parfois de copies.

On peut mettre en comparaison cette grande variété créatrice de la lutherie de la seconde partie du 18^e siècle avec l'intérêt majeur accordé à la musique de chambre pour les cordes et en particulier avec la forme bien particulière du quatuor.

Les origines du quatuor

Parmi les œuvres musicales créées pour des ensembles restreints, le quatuor à cordes apparaît comme une forme emblématique de la musique de chambre composée durant la seconde moitié du 18^e siècle. Or, comme toute nouvelle étape dans l'évolution des arts et de la culture, l'avènement du quatuor à cordes résulte d'une conjonction d'éléments fort complexe, relevant autant du domaine socioculturel que musical. En effet, si la naissance du quatuor peut être considérée comme une suite logique du genre musical baroque *da camera*, on peut aussi admettre que le mode de pensée et de vie de la société au 18^e siècle constitue le cadre approprié à cette forme renouvelée d'expression.

Sur le plan musical, le style baroque, qui a régné pendant près d'un siècle, s'étiolle vers le milieu du 18^e siècle et cède la place, en Allemagne, à la musique galante et à *l'Empfindsamkeit* illustrée notamment par la musique de C. P. E. Bach. Une nouvelle primauté est alors accordée au sentiment, révélée notamment par l'usage expressif de l'homophonie, par des ruptures dans le flux musical, par des effets, par des audaces harmoniques, autant d'éléments qui trouveront peu après leur aboutissement dans le *Sturm und Drang* et plus tard encore, dans le romantisme.

Pourtant, dans un premier temps, c'est aussi vers la recherche d'un équilibre - que l'on dénommera ultérieurement « classique » - que se dirige la création musicale. Cette quête entretient un lien étroit avec la pensée philosophique de la seconde moitié du 18^e siècle, l'esprit des Lumières, qui émerge alors. Il se manifeste comme un renouvellement du monde socioculturel et de la perception artistique, et il suscite, à ce titre, une intense curiosité intellectuelle. Il évolue considérablement non seulement au fil du temps, mais aussi selon les régions et les sensibilités.

Les compositeurs, à commencer par Haydn et Mozart, écrivent pour les cours dont ils dépendent. Néanmoins, des liens privilégiés se tissent parallèlement entre le quatuor et une classe sociale émergente, la bourgeoisie urbaine qui, imprégnée de l'esprit des Lumières, illustre, dans les Salons notamment, ses propres modes d'expression et de fonctionnement. « Contrairement à la musique symphonique, commanditée par les princes qui disposent d'un orchestre, la musique de chambre va apparaître comme la forme d'expression par excellence de cette nouvelle classe, car parfaitement adaptée à ses besoins

de musique domestique » (Bernard Fournier, *Histoire du quatuor à cordes, de Haydn à Brahms*, Fayard 2000, p. 38).

Or, bien que Paris soit le centre reconnu de l'esprit des Lumières, c'est à Vienne que s'est prioritairement développé le quatuor qui, grâce à Haydn et à Mozart, va trouver sa forme classique, marquée par la philosophie allemande de l'*Aufklärung* et l'élaboration des grandes théories esthétiques.

Dans ces deux capitales et plus généralement en Europe, on est à la recherche d'un nouveau mode d'expression qui corresponde à un idéal de raison et de progrès. On veut privilégier la simplicité et la clarté plutôt que le détail, la virtuosité ou l'ornementation. Le déclin graduel de l'intérêt pour le clavecin et la disparition de l'écriture traditionnelle avec la basse continue qui lui est dévolue, la primauté de la musique instrumentale sur la musique vocale et le renoncement progressif à l'expression codifiée des sentiments dans un cadre rhétorique manifestent ainsi, dès les années 1770, « le désir et la recherche d'une nouvelle façon de composer, d'interpréter la musique, de la diffuser et même de l'écouter. Le quatuor à cordes sera le point d'aboutissement idéal de cette recherche. » (Fournier, p. 51)

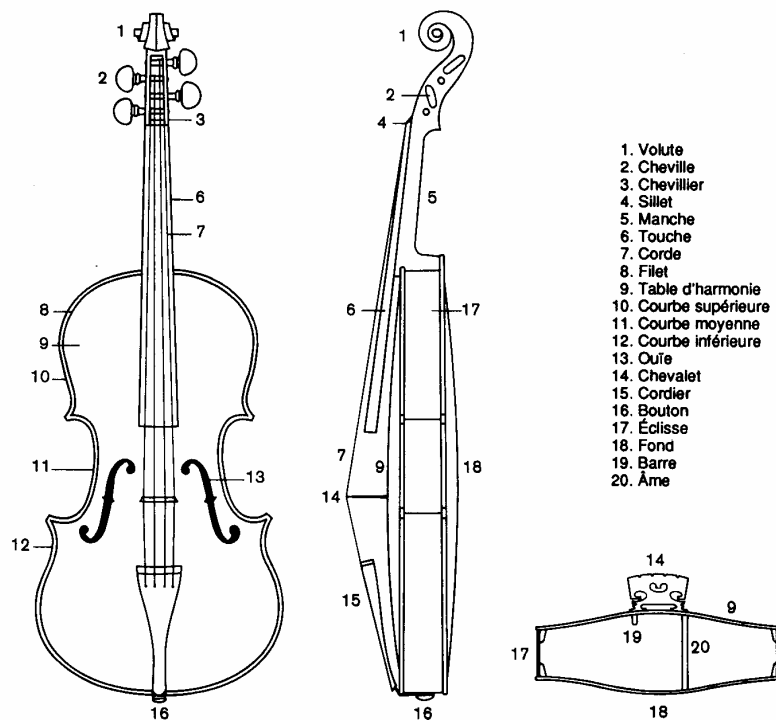
Musique galante et musique construite

Alors que la musique symphonique touche à la vie publique, la musique de chambre est celle que l'on peut écouter ou produire dans un cadre restreint. On la fait soi-même entre musiciens de métier ou entre amateurs, autant dans le cadre familial qu'entre amis. Au discours rhétorique baroque et à la rigueur contrapuntique, succède un dialogue plus « aimable ». Celui-ci n'est pas pour autant hasardeux; il s'inscrit dans une structure formelle, voire une « carrure » rigoureuse comme ce fut le cas chez Haydn. Le quatuor reprend donc, sous une forme musicale, les échanges en usage dans la conversation de salon, empreinte de courtoisie et d'élégance; mais il est aussi l'expression privée de cette « forme sonate » structurée, qui insuffle simultanément à de nombreux genres musicaux un dynamisme nouveau.

Mozart est en ce sens un musicien qui s'inscrit autant dans la tradition musicale « architecturée » de Haydn qu'il puise dans l'élégance conventionnelle du langage de cour. La place qu'occupe la musique de chambre pour cordes de Mozart dans la production contemporaine présente un corpus volumineux fait de 26 pièces pour quatuors à cordes, dont trois *divertimenti*, de 4 quatuors avec flûte et d'un avec hautbois, de 5 quintettes purement à cordes et trois avec vents, de 2 quatuors avec piano, de 3 trios pour cordes, 7 avec piano, et d'un trio encore dénommé « Les quilles » avec piano, clarinette et alto.

Cette tradition « conviviale » basée sur un plaisir de discourir en musique a aussi eu un énorme impact auprès d'autres créateurs. En effet, nombre de compositeurs secondaires, dont les noms sont souvent oubliés aujourd'hui, se

sont recrutés parmi les interprètes, qui composent pour un cercle réduit, pour leurs amis ou pour leur propre agrément. Pourtant, ces musiciens se sont montrés particulièrement prolifiques dans l'écriture de quatuors : à titre d'exemple, l'œuvre de Jan Vanhal (1739-1813) en compte 80 et celle de Giuseppe Maria Cambini (1746-1811) 174 dont 149 pour cordes !



La lutherie italienne

La lutherie italienne tient au sein de la production européenne une place de plus en plus importante. Dès le milieu du 16^e siècle, Brescia, avec Gasparo Bertolotti et Giovanni Paolo Maggini, et Crémone, avec Andrea Amati, se sont notamment distinguées parmi les villes de l'Italie du Nord productrices de violons. C'est vers 1560 que le roi de France, Charles IX, passe sa célèbre grande commande de 38 instruments à l'atelier Amati, confirmant ainsi la haute estime que l'on accordait aux cordes italiennes. Les enfants d'Andrea Amati, Antonio et Girolamo, puis leurs fils respectifs Nicolo et Girolamo II, poursuivent à Crémone, durant le 17^e siècle, une activité productrice intense à laquelle participe un autre élève de Nicolo, Antonio Stradivari. Deux autres dynasties,

les Guarneri, d'Andrea, né avant 1626, à Giuseppe Antonio (1698-1744), probable élève de Stradivari, et les Guadagnini, de Lorenzo, né en 1685 à Carlo mort en 1816, contribueront également à la célébrité de la lutherie baroque puis classique fabriquée en Italie du Nord. Ces derniers sont actifs entre Crémone, Pavie, Parme, Turin, Milan et Côme. Un instrument de l'un d'eux, Giuseppe I est présenté ici. Rome et d'autres villes italiennes possèdent également une lutherie de qualité, illustrée ici par trois violoncelles. Leopold Mozart et son fils, bien que les informations que l'on possède aujourd'hui nous les décrivent comme jouant tous deux des violons allemands, avaient été mis en contact par leurs voyages autant avec la lutherie française qu'italienne. Ils devaient donc connaître aussi bien les instruments à cordes baroques anciens, qui étaient encore utilisés ou présents dans des collections, que ceux de facture plus contemporaine.

Bèves notices sur les luthiers dont les instruments sont exposés

Bergonzi. Famille de luthiers actifs à Crémone aux 17^e et 18^e siècles. Parmi eux, **Carlo I** (1683/1686; mort en 1747), a été l'un des meilleurs élèves de Stradivarius. A la mort des fils de ce dernier, Carlo I Bergonzi acquiert la maison et l'atelier de son maître. C'est à lui que l'on doit le violon exposé. Son fils, Michel Angiolo, lui succède en 1747, sans que ses instruments, de bonne facture, n'atteignent le niveau de ceux de son père.

Gigli Giulio Cesare. Il s'agit probablement d'un fils ou d'un neveu de Giovanni Giglio, arrivé à Rome en 1640 comme facteur de cymbale. Lui-même a vécu à Rome entre 1720 et 1762. Bien qu'il ne compte pas au nombre des plus grands luthiers, il est l'auteur de quelques très bons violons d'après Amati, qui se distinguent par leur vernis jaune/rouge et leur construction. Ses violoncelles sont particulièrement remarquables.

Guadagnini. Importante famille de luthiers actifs notamment à Crémone du 18^e au 19^e siècle. Le plus notoire est **Giambattista** (1711-1786), né probablement à Crémone et élève de Stradivarius. Avant d'entrer dans cet atelier, il a dû être formé par son père, lui aussi luthier. Il signe ses premiers violons dès 1740 à Plaisance. Il travaille ensuite à Milan, puis à nouveau à Crémone et enfin devient luthier attitré du duc de Parme. Il copie avec art Guarneri, Amati et Stradivarius et même de son vivant, ses violons ont parfois été vendus pour d'authentiques Stradivarius. Le violon exposé est vraisemblablement l'œuvre de son fils **Giuseppe I** (vers 1736-ap.1805), qui suit son père dans ses pérégrinations et devient son aide. Il signe un premier violon connu à Parme en 1762, mais va s'installer ailleurs pour ne pas concurrencer son père. On le suit grâce à ses instruments, d'abord à Côme, à nouveau à Parme, ensuite à Milan, puis à Turin et enfin à Pavie vers 1788-90. Il s'inspire de Stradivarius et de Guarneri et construit de beaux instruments,

souvent de modèle large et peu voûté, mais d'autres modèles plus étroits, comme celui présenté ici existent aussi.

La lutherie austro-allemande

On considère généralement que la lutherie allemande est née vers le milieu du 16^e siècle dans les Alpes bavaroises, plus précisément à Tieffenbruck, avec Gaspard (1518-1571), dénommé de par son origine Tieffenbrucker. Ce luthier s'établit ensuite à Lyon en 1553. D'autres « Tieffenbrucker » émigrent vers Venise, Padoue et Gênes, lieux où ils jouent un rôle important en transmettant à la lutherie italienne le savoir-faire bavarois. On retrouve également ailleurs en Allemagne des luthiers désignés par ce nom qui qualifie leur origine. A Paris est attestée la présence de Jean, un fils direct de Gaspard. Füssen, près de Tieffenbruck devient à son tour, mais au 17^e siècle, un lieu de référence pour la lutherie. De là, elle essaime dans toute la Bavière, notamment à Mittenwald, au proche Tyrol et plus tard en Forêt-Noire. Jakob Stainer (vers 1617-1683), né à Absam, tout près d'Innsbruck, est généralement considéré comme un maître important de la lutherie austro-allemande (cf ci-après la notice sur ce facteur). Et de fait, Stainer, s'est rendu en Italie entre 1634 et 1639. Il aurait achevé un apprentissage de luthier à Venise, puis se serait formé dans d'autres ateliers de luthiers d'Italie du Nord, vraisemblablement à Crémone chez Amati. Ces instruments montrent qu'il a su allier la lutherie brillante des Italiens avec le sens aigu du travail soigné propre aux artisans du nord des Alpes. Ses instruments ont acquis à travers l'Europe entière une immense réputation qui s'est maintenue durant tout le 18^e siècle. *L'Art du Faiseur d'instruments de musique et lutherie*, paru en 1785, en témoigne: « *Les violons qui ont le plus de réputation sont ceux de Jacob Steiner, qui, au milieu du siècle passé, vivoit dans un petit bourg du Tirol nommé Absam, près d'Innspruch, capitale de ce pays. Ce célèbre artiste qui a travaillé pendant plus de 70 ans avec une quantité d'ouvriers qu'il avait dressés, finissait tous les violons de sa propre main, & il en fait un nombre prodigieux, étant parvenu à l'âge de près de cent ans. Les violons originaux de ce fameux artiste, c'est-à-dire, ceux auxquels aucun facteur moderne n'a touché en dedans, sont très-rares et très-recherchés*». A noter que les affirmations fantaisistes sur la longue vie de Jakob Stainer participent de la légende qui s'est développée autour du personnage. La réputation des instruments de Stainer a poussé les autres luthiers à coller sur leurs instruments de fausses étiquettes Stainer, comme c'était fréquemment le cas pour les Amati. Rappelons qu'au 18^e siècle les notions de propriété artistique, de copie, de signature avaient un sens très différent de celui qui se développera ultérieurement, ceci autant dans le domaine des instruments de musique que dans celui des œuvres d'art. De fait, un ouvrier qui

reproduit le modèle de son maître peut le signer du nom de celui-ci. Cela arrive notamment dans les grands ateliers comptant de nombreux compagnons, et cela avec l'assentiment du maître qui y voit la garantie que l'instrument provient de chez lui. Mais un artisan peut copier le modèle d'un autre en lui en attribuant la création par une fausse étiquette. Dans ce cas, cela se fait à l'insu du maître copié et d'autant plus si celui-ci n'est plus en vie. De la sorte, sur des violons sortant de l'atelier d'Aegidius, l'un des plus habiles luthiers de la dynastie Klotz, ont été collés des étiquettes « Stainer ». Ainsi le violon de Léopold Mozart était-il effectivement un Stainer, tandis que celui de Wolfgang a pu être clairement attribué à Aegidius Klotz, malgré son étiquette Stainer.

Brèves notices sur les luthiers dont les instruments sont exposés

Boller dit aussi **Poller Michael** (vers 1741- ?). Allemagne < ?>. Luthier sur lequel à ce jour nous n'avons pas d'informations, apparemment de l'école de Mittenwald.

Fischer Zacharias (1730-1812). Il appartient à une famille de luthiers de Würzburg qui s'est acquis une bonne renommée grâce à un travail de qualité. Ses meilleurs instruments sont ceux des années 1770-1780 dont la sonorité est ample et pleine. A partir de 1786, il met au point une technique artificielle de séchage des bois et dès lors, la qualité baisse, ce qui explique que la plupart des instruments postérieurs aient disparu. En plus des violons, Zacharias Fischer a construit des luths, des guitares, des violes etc.

Klotz. Bavière, Mittenwald. En nombre, la famille Klotz appartient aux plus grandes familles de luthiers de Mittenwald: sur huit générations, plus de 25 facteurs d'instruments se sont succédé jusqu'à nos jours. On trouve différentes variantes du nom, tant sur les étiquettes que dans les documents d'archives. Vers 1700, on écrit Khloz ou Cloz, au 18^e siècle Kloz et ce n'est que depuis le début du 19^e siècle que l'on adopte l'orthographe actuelle Klotz. De même, selon un usage caractéristique de Mittenwald, la famille Klotz a changé plusieurs fois de domicile et d'atelier suite à des achats ou à des échanges. Toutefois la localisation n'en est que partiellement possible.

La famille Klotz est connue jusque dans le courant du 19^e siècle sous la mention *beim Lautenmacher* (facteur de luths). Par exemple, Aegidius Klotz apparaît comme *Lautenmacher – Gidi* (diminutif de Aegidius) et Joseph Klotz comme *Lautermacher-Sepperl* (diminutif de Joseph).

Le fondateur de cette véritable dynastie de luthiers est **Matthias** (1653-1743), né et mort à Mittenwald. On ne sait rien de sa formation, mais le style et les détails de construction de ses instruments ainsi que des documents relatifs à la corporation des facteurs de luths laissent supposer qu'il a fait son apprentissage à Füssen (Bavière), berceau de la lutherie allemande. Son séjour est attesté à Padoue entre 1672 et 1678 dans l'atelier du facteur de luth Pietro

Railich, lui-même originaire de Füssen. Les archives de Mittenwald, très lacunaires, ne nous renseignent pas sur la suite du parcours de Matthias Klotz. On sait qu'il est mort à plus de nonante ans, auréolé d'une très grande renommée comme facteur de luths et de violons.

Sebastian I (Mittenwald 1696-1775) est le second fils de Matthias Klotz. Il apprend la lutherie avec son père et se perfectionne au Tyrol ou en Italie. On peut considérer Sebastian Klotz comme une figure exemplaire de la lutherie de Mittenwald. Il crée un modèle de violon caractéristique, notamment par ses dimensions, qui se situe entre ceux d'Amati et ceux de Stainer. On reconnaît dans la réalisation parfaite et la qualité des finitions de ses instruments la patte d'un facteur très soigneux et expérimenté. Il ne subsiste qu'un petit nombre d'instruments portant une étiquette à son nom, plus quelques-uns qui lui sont attribués, mais sont munis d'une étiquette Stainer ou Amati. Outre ses propres fils, Aigidius et Joseph I Thomas, Sebastian Klotz a sans doute formé un certain nombre d'apprentis de Mittenwald et d'ailleurs. On connaît notamment Anton Gässler, Johann Augustin Gässler et Johann Georg Psenner, compagnon formé chez Georg II Klotz.

Aigidius (1733-1805) ou **Aegidius** est considéré généralement comme le meilleur luthier de la famille. Il copiait très adroitement Stainer et collait souvent l'étiquette de ce maître luthier dans ses violons. D'autres violons de son propre modèle ont les crosses allongées, la voûte de la table plus élevée que celle du fond; le vernis, brun rouge foncé, est de qualité variable, mais généralement très beau. Le bois est bon et la sonorité agréable. On attribue à Aigidius Klotz l'un des violons de W.A. Mozart et qui, d'ailleurs, portait une fausse étiquette Stainer, ce luthier étant nettement mieux coté.

Mittenwald. Haute Bavière. Depuis que le luthier Matthias Klotz a ouvert son atelier à Mittenwald en 1685, cet art marque de manière décisive la vie quotidienne du village.

Depuis lors, de nombreux luthiers sont issus de familles de Mittenwald, parmi lesquelles une bonne douzaine se distinguent particulièrement: les Baader, Klotz, Knilling, Kriner, Lipp, Neuner, Rieger, Sailer, Simon, Wackerl ou encore Wörnle.

A travers trois siècles et plus de dix générations, ce sont près de 600 facteurs d'instruments: violons, guitares, cithares ou archets qui se sont fait connaître. Si beaucoup d'entre eux ont appris et exercé leur métier à Mittenwald même, d'autres ont exporté leur art à travers toute l'Europe.

Paul Klotz
 war 1619 schon verheiratet
 † 10. Sept. 1681 » in magna senectute, cui non par inveniendus quoad senium «
 seine Witwe Maria, † 11. März 1682, 96 Jahre alt

Urban Klotz
 geb. 16. Mai 1627, † 25. November 1691
 verm. mit Sophia . . . † 1. Oktober 1685

1. Barbara geb. 1651
 2. Mathias geb. 11. Juni 1653
 † 16. Aug. 1743
 verm. mit Maria . . .
 † 8. Dez. 1706
 II. Ursula Seibmachersin
 † 6. Aug. 1735

3. Sabina
 4. Josepha
 5. Andreas geb. 1662
 6. Johann geb. 1694
 7. Mächthild geb. 26. Febr. 1666
 8. Augustinus geb. 1668

I. Georg
 † 31. März 1687
 verm. mit Anna
 Sprengerin
 † 6. Dez. 1734

1. Katharina 1716
 2. Mathias geb. 1719
 † 1720

3. Bernhardin geb. 1719
 † 1720
 4. Hieronymus 1723
 5. Karl Borromeus 1723
 6. Karl Carl geb. 1731
 † 2. Juni 1739

1. Maria Anna 1757
 2. Eine Tochter 1759
 3. Joseph Anton † 1760
 † 1822
 Anton Joseph geb. 12. Juni 1787, † 1835
 Nikolaus geb. 6. Dez. 1814, † 1861
 Balthasar I. geb. 7. März 1854

1. Maria Anna 1757
 2. Eine Tochter 1765
 3. Aegidius geb. 30. Okt. 1762
 4. Sebastian 15. Aug. 1764
 5. Eine Tochter 1765
 6. Eine Tochter 1765
 7. Eine Tochter 1765

1. Joseph geb. 6. März 1879
 2. Balthasar geb. 23. Jan. 1885
 3. Nikolaus geb. 20. März 1892
 im Geistesverm. seit 25. Sept. 1914
 4. Max geb. 17. Okt. 1896
 vermählt seit 1. Aug. 1916

1. Maria Anna 1757
 2. Eine Tochter 1759
 3. Aegidius geb. 30. Okt. 1762
 4. Sebastian 15. Aug. 1764
 5. Eine Tochter 1765
 6. Eine Tochter 1765
 7. Eine Tochter 1765

1. Maria Anna 1757
 2. Eine Tochter 1759
 3. Aegidius geb. 30. Okt. 1762
 4. Sebastian 15. Aug. 1764
 5. Eine Tochter 1765
 6. Eine Tochter 1765
 7. Eine Tochter 1765

1. Maria Anna 1757
 2. Eine Tochter 1759
 3. Aegidius geb. 30. Okt. 1762
 4. Sebastian 15. Aug. 1764
 5. Eine Tochter 1765
 6. Eine Tochter 1765
 7. Eine Tochter 1765

1. Maria Anna 1757
 2. Eine Tochter 1759
 3. Aegidius geb. 30. Okt. 1762
 4. Sebastian 15. Aug. 1764
 5. Eine Tochter 1765
 6. Eine Tochter 1765
 7. Eine Tochter 1765

1. Maria Anna 1757
 2. Eine Tochter 1759
 3. Aegidius geb. 30. Okt. 1762
 4. Sebastian 15. Aug. 1764
 5. Eine Tochter 1765
 6. Eine Tochter 1765
 7. Eine Tochter 1765

Les violons de Mittenwald ont été diffusés dans le monde entier. Wolfgang Amadeus Mozart jouait un instrument de Mittenwald tout comme les membres de la famille royale.

A Mittenwald même, tous les secteurs de la vie quotidienne étaient et sont encore étroitement liés à la lutherie. Une école de lutherie y a été fondée en 1858 et son *Geigenbaumuseum* est consacré à illustrer cette longue tradition.



Etendage à violons - original au Geigenbaumuseum, Mittenwald/Bayern

Stainer Jakob. Fils d'un écuyer, Jakob Stainer est né à Absam, près d'Innsbruck, entre 1617 et 1621. Il a dû être enfant de chœur à la cour des archiducs du Tyrol à Innsbruck dans les années 1630, et, malgré l'absence de sources sûres, on peut admettre qu'il a acquis sa formation de luthier en Italie, probablement entre 1634 et 1640. Pour ce qui concerne ses pérégrinations ultérieures, on connaît un certain nombre de ses étapes : Salzbourg en 1644, Munich en 1645, Innsbruck et Venise en 1647, Kirchdorf au Tyrol en 1647, à nouveau Venise ainsi que Brixen et Bolzano au Tyrol en 1648. Durant cette période, Stainer semble avoir livré de nombreux instruments à la cour à Innsbruck. En 1658 il reçoit même divers titres et mérites pour la qualité de ses services et son expérience. Toutefois, il tombe bientôt en disgrâce: des jaloux rapportent en effet que Stainer s'est converti au protestantisme, ce qui n'a jamais été le cas, bien qu'il possède des livres protestants. De ces rumeurs résulte un procès en 1669, considéré par Stainer lui-même comme sans

fondement, et dont les actes n'ont pas subsisté. Les livres incriminés sont brûlés sur la place publique de Hall, Stainer est arrêté puis excommunié; on l'autorise toutefois à travailler dans sa cellule. En septembre 1669, il reconnaît officiellement sa foi catholique et est réintégré dans l'Eglise.

La réputation dont Stainer jouit dans le monde de la musique lui vaut de nombreuses commandes, d'autant plus que l'importance de la musique instrumentale s'accroît. Il fournit même des instruments à la cour d'Espagne et à la cour de Bavière. D'ailleurs de nombreuses contrefaçons sont réalisées au 17^e siècle déjà et leur ampleur est telle qu'on va jusqu'à imprimer de fausses étiquettes.

Stainer n'a toutefois guère réussi en affaires du fait qu'il travaillait seul, sans apprenti, et fignolait les moindres détails avec un soin quasi maniaque. Peut-être est-ce dû aussi à sa maladie mentale récurrente résultant des avatars et des humiliations subis. Son état psychique perturbé est mentionné en 1680: « *ganz sinnlos geworden* » (complètement fou). Il doit s'agir cependant de crises momentanées, sans quoi il aurait été interné. Par ailleurs, un de ses instruments les plus remarquables est daté de 1682. Sa folie passagère semble avoir trouvé une compensation dans une puissance créatrice hors du commun. Il meurt en automne 1683 dans une profonde misère.

Stainer a construit non seulement des violons, mais aussi des violes de gambe, des altos et des contrebasses. Ses instruments se caractérisent par le soin tout particulier apporté à leur finition jusque dans leur intérieur, se distinguant ainsi des instruments italiens contemporains. Aujourd'hui, certains considèrent que leur sonorité est moins ample et qu'ils sont mieux adaptés pour des concerts donnés dans de petites salles. Ce type de jugement pourrait toutefois ne pas résister le jour où un réglage en adéquation avec un instrument authentique viendrait rétablir un équilibre ancien.

Straub. Famille de luthiers issue de Füssen, en Bavière, berceau de la lutherie allemande, et qui doit avoir essaimé en Forêt-Noire. On trouve deux frères à Füssen : Georg, né en 1625, et Sebastian, né en 1628.

Simon I. Une étiquette sur un instrument porte la mention « Simon Straub von Friedenweiller 1706 ». C'est apparemment le meilleur luthier de la famille.

Simon II. Actif à Röthenbach en Forêt Noire, il est désigné dans les registres paroissiaux tantôt comme *musicarius* tantôt comme *operarius*. Ses violons ont souvent une table d'harmonie de bon bois, des volutes en poirier et touche en hêtre. Si leur forme n'est pas très élégante, ils peuvent néanmoins avoir une très bonne sonorité.

Mathias Kloz, Lauten- und Geigen-
macher in Mittenwald, Anno 1762

Joseph Horenstamer Musicant
in Mittenwald an der Iser 1761

Regulus Kloz in Mitten-
wald an der Iser 1762

Michael Boller, Geigenmacher in
Mittenwald an der Iser. 1762

Egidius Kloz in Mitten-
wald, an der Iser. 1791

Johann Ulrich Fichtl, in
Mittenwald, An. 1760

Georg Kloz in Mitten-
wald, an der Iser. 1775

Johann Michael Simman Geigen-
macher in Mittenwald an der Iser.
1752

Sebastian Kloz, in
Mittenwald, An 1763

Joseph Kriner, Geigenmacher
in Mittenwald an der Iser 1793

Joseph Kloz in Mittenwald
an der Iser. Anno 1773

Georgius Hofz in Mitten-
wald an der Iser An. 1781

Joseph Kloz, in
Mittenwald 1789 - An. 1789

Mathias Gernsteiner
(Grav) Geigenmacher u.
Sandler in Mittenwald
an der Iser. 1752

Mathias Kloz, Lautenmacher
in Mittenwald, Anno 1763

La lutherie en France au 18^e siècle

La maîtrise technique acquise par les luthiers du sud de l'Allemagne et de l'Italie du Nord y amène la suprématie du violon dès le 17^e siècle. La France en revanche n'est pas unanime à adopter le violon, pourtant introduit à la cour de Louis XIV par Lully, mais considéré par certains comme un instrument indigne des gens de qualité: « *Le violon n'est pas noble en France, on demeure d'accord. C'est-à-dire qu'on [ne] voit plus de gens de condition qui en jouent, et beaucoup de bas musiciens qui en vivent [...]*» (Lecerf de la Viéville, *Comparaison de la Musique Italienne et de la Musique Française*, Amsterdam 1706). Au-delà de la querelle viole de gambe-violon, la lutherie française au 18^e siècle s'inspire principalement d'Amati, l'œuvre de Stradivarius s'y étant fait connaître plus tard dans le siècle.

Compte tenu de l'importance tant politique que culturelle de Paris au Siècle des Lumières, on serait tenté de ne prendre en considération que les luthiers parisiens. Et il est vrai que la ville compte plus de vingt-cinq ateliers de lutherie, qui doivent satisfaire aux exigences non seulement de la cour, mais aussi de cette bourgeoisie émergente qui découvre le plaisir de pratiquer la musique de chambre. En créant des instruments de grande qualité, ces luthiers ont marqué l'histoire de la lutherie : Pierray et Boquay, pour la première école, Guersan et Salomon pour la deuxième, autour desquels gravite une pléiade d'artisans, contemporains ou élèves, tels Lambert, Lupot, Lejeune pour ne citer qu'eux.

Mais s'en tenir à la lutherie parisienne serait réducteur. En effet, au cours du 18^e siècle, la petite ville de Mirecourt, proche de Nancy, capitale de la Lorraine, voit se développer une lutherie qui lui est propre. Selon une légende du début du 19^e siècle, le mérite de cette implantation reviendrait à un certain Tywersus, éminent luthier italien, sans existence avérée ni instrument signé, qui aurait été au service du duc de Lorraine, puis se serait fixé à Mirecourt où il aurait formé des élèves. Rien n'a permis de trouver le moindre fond de vérité à ces origines, mais se référer à la lutherie italienne renforçait le crédit des luthiers lorrains qui s'en inspiraient largement. Si la présence de joueurs de violons est attestée dans les archives paroissiales et de police, le plus vieux contrat d'apprentissage qui nous soit parvenu date de 1629, soit près d'un siècle avant la constitution des facteurs d'instruments en métier, ordonnée par la duchesse de Lorraine Elisabeth-Charlotte et entérinée par une charte le 15 mai 1732. Devenue un métier à part entière, avec ses règles de transmission, sa police et son mode atypique de commercialisation, la lutherie de Mirecourt a pris son essor durant le 18^e siècle. Rompus aux techniques des facteurs allemands, amateurs avertis de lutherie italienne, les luthiers de Mirecourt ont su combiner

ces influences et mettre au point leur propre facture d'instruments. Aussi la lutherie de Mirecourt a-t-elle rayonné bien au-delà des frontières de la Lorraine.

Brèves notices sur les luthiers dont les instruments sont exposés

Breton François. Né à Mirecourt vers le milieu du 18^e siècle, il aurait exercé la lutherie de 1778, date à laquelle il est mentionné comme maître luthier dans le registre des contribuables, jusque vers 1830. Il a travaillé comme luthier breveté de la duchesse d'Angoulême. Ses instruments sont de facture soignée, au vernis jaune clair bien transparent. Très connus, ils ont souvent été imités.

Chappuy. Deux frères originaires de Mirecourt : **Nicolas Augustin** (vers 1730-1784). Né à Mirecourt, il se fixe à Paris vers 1750 et y reste jusqu'en 1770, date à laquelle il retourne pratiquer la lutherie à Mirecourt. La plupart de ses instruments portent une marque au fer. Les instruments de valeur portent une étiquette avec les deux prénoms ou les initiales ou encore *Augustinus Chappuy*. Ses modèles sont assez plats, et son travail souffre souvent de la moindre qualité du bois. Le vernis varie du jaune clair au jaune brun, parfois rouge foncé. Le violon exposé porte la signature *N. Augustinus Chappuy*.

Nicolas, actif à Mirecourt au 18^e siècle, construit des violons plutôt courants et des violes d'amour d'excellente facture. Ses instruments sont marqués au fer.

Lambert Jean Nicolas (1708-1761). Né en Lorraine, Jean Nicolas Lambert vient d'un milieu paysan et ne semble pas prédisposé à faire carrière dans la lutherie, sinon par le fait que son village natal se trouve non loin de Mirecourt où la facture d'instruments à cordes se développe au 18^e siècle. Les informations biographiques sur Lambert sont très minces. On sait qu'il s'établit à Paris, rue Michel Le Comte et qu'il va se tailler une réputation enviable comme maître luthier, ainsi qu'en témoigne sa situation prospère esquissée par l'inventaire de ses biens au moment de son mariage, puis de son décès. Il appartient ainsi à la petite bourgeoisie marchande de Paris.

Son activité de facteur d'instruments est celle d'un généraliste qui s'intéresse à toutes sortes d'instruments, aussi bien ceux qui sont à la mode (violons, pardessus de viole, quintons) que ceux qui vont le devenir (altos, contrebasses, mandolines et serinettes). L'inventaire de ses biens lors de son décès mentionne même des instruments à vent. Par ailleurs, sa comptabilité soignée révèle que ses vieilles se vendent à bon prix et qu'il pratique aussi la location : deux livres pour un violon, trois livres pour une basse ou une vielle, six livres pour une contrebasse. En plus des étiquettes, on trouve sur certains instruments une marque « Lambert à Paris ».

A la mort de Jean Nicolas Lambert, sa veuve conserve l'atelier de lutherie et engage pour l'aider son neveu, apprenti chez Lécuyer, luthier. En 1790, Mme Lambert figure encore dans la « *Communauté des maîtres et marchands Tabletiers, Luthiers, Eventaillistes de la ville fauxbourg et banlieue de Paris* ».

(Sylvette Milliot, *Documents sur les luthiers parisiens du XVIII^e siècle*, Société française de musicologie, Paris 1970, pp. 63-66)

Lupot. Famille de Mirecourt connue depuis le 17^e siècle. **Jean**, né vers 1652, est le plus ancien luthier. De ses huit enfants, deux ont travaillé dans la lutherie : Jean François (1686-1749), sculpteur, qui aurait taillé des chevilles et autres éléments de lutherie, et **François-Laurent** (1686-ap.1762), luthier dans divers lieux de Lorraine, puis établi à Orléans. Son fils François I (1725-1804), d'abord actif en Lorraine, devient luthier du duc de Wurtemberg à Stuttgart de 1758 à 1766, date à laquelle il retourne s'établir en France, à Orléans. Il fabrique une bonne lutherie d'après le modèle Stradivarius. Son fils **Nicolas** (1758-1824) était considéré comme le meilleur et le plus célèbre luthier français de son temps. Il construit ses premiers instruments à Orléans, puis s'établit à Paris en 1794, d'abord comme compagnon dans un atelier, puis comme artisan indépendant. A la Restauration, en 1815, il est nommé luthier de la chapelle royale et, l'année suivante, fournisseur de l'école royale de musique. Sa lutherie est inspirée de Stradivarius, sauf les ouïes, plus personnalisées, et son travail est remarquable. Il a utilisé dix étiquettes différentes, dont quatre pour Orléans.

Pageot ou Pajeot Louis Simon. France. Les informations relatives à cet artisan sont contradictoires. Selon la base de données de la Cité de la Musique à Paris, il y aurait eu deux archetiers portant les même nom et prénoms, actifs à Mirecourt dans la seconde moitié du 18^e siècle. L'un aurait vécu de ~1750 à 1791, l'autre de 1759 à 1804. Il y a eu en tous les cas un Etienne Pajeot (1791-1849), archetier réputé qui, selon les sources, est le fils de l'un ou de l'autre ! Par ailleurs, l'un des Louis Simon a été luthier avant d'être archetier. Mais peut-être n'y a-t-il eu qu'un Louis Simon Pajeot ou Pageot...

Les archets

L'archet est un élément de la lutherie essentiel dans le jeu des instruments à cordes. C'est aussi de la qualité de sa facture que dépend la sonorité produite sur l'instrument, ainsi que l'exprime Giovanni Battista Viotti (1755-1824) dans cette boutade : « L'archet, c'est le violon ». Le choix de bons crins et d'un bon bois capable de répondre à la dynamique nécessaire au jeu est un préalable indispensable. La mise en œuvre de l'archet par son constructeur est une phase délicate nécessitant de très longues heures de travail, qui vont le rendre souple et ferme afin que les appuis sur la corde de l'instrument soient le plus efficaces et le mieux répartis possible. Tout cela prend une signification particulièrement aiguë, si on le place de surcroît dans le contexte d'un jeu qui se veut historique et où la notion d'articulation est prédominante.

La forme conjuguée de la tête et de la hausse donne des points de repère utiles. Cependant, les formes «pures» sont rares, de nombreuses variantes existent, qui croisent tête et hausse. A cela s'ajoutent des modifications ponctuelles, surtout dans la région plus mécanique et fragile de la hausse.

Trois archetiers, actifs du dernier tiers du 18^e au début du 19^e siècle, vont orienter de manière décisive la construction de l'archet: François Tourte (1747-1835) pour la France, John Dodd (1752-1839) pour l'Angleterre et Christian Wilhelm Knopf (1767-1837) pour l'Allemagne. Cependant, l'observation des archets baroques et classiques révèle qu'il existe beaucoup de variantes et qu'ils sont souvent encore plus difficiles à dater que les instruments eux-mêmes. L'archet baroque est généralement plus court parce qu'il doit être nerveux pour répondre aux attaques articulées du son. Il tend à s'allonger par la suite. Cependant sa longueur peut en soi difficilement être retenue comme un critère absolu de datation. En effet, sa hauteur de tête et de hausse, conjuguée avec les qualités intrinsèques d'un bois et l'intensité que l'on pourra donner à son cambre, exigera une longueur déterminée, soumise à des contraintes physiques plutôt que stylistiques. William C. Retford met en évidence l'existence de formes intermédiaires qu'il appelle « *Old Tourte* » et qui font transition entre l'archet baroque et classique.

Quelques exemplaires présentés ici illustrent le passage de l'archet baroque vers le baroque tardif transitionnel, puis vers le classique et enfin vers le romantisme naissant.

Les partitions et les compositeurs secondaires

De très nombreux compositeurs, souvent appréciés voire adulés de leur vivant, sont longtemps restés dans l'oubli, bien que certains aient laissé derrière eux une oeuvre considérable. Il serait illusoire et hors de propos de prétendre les mentionner tous et seuls ceux dont les partitions pour quatuor sont exposées font ici l'objet d'une brève présentation, dans un ordre chronologique. Celle-ci permet néanmoins de se faire une idée de la production générale et du réseau tissé entre les capitales musicales de l'Europe au temps de Mozart.

Franz Xaver Richter (1709-1789). Compositeur allemand. On ignore tout de sa jeunesse et de sa formation. On le retrouve dès 1747, chanteur, violoniste et compositeur à la cour de Mannheim. En 1769, il est appelé à Strasbourg comme maître de chapelle de la cathédrale, poste qu'il conserve jusqu'à sa mort. Dès 1785, en raison de son grand âge et de la maladie, on lui adjoint comme suppléant Ignace Pleyel* (*signale que le compositeur fait l'objet d'une notice). S'il s'est montré un maître conservateur très attaché au baroque, il a aussi été l'un des fondateurs de la forme du quatuor classique. Pour la musique de chambre, on lui doit six quatuors à cordes op. 5, édités à Paris et à Londres,

7 concertos pour clavecin ainsi qu'un certain nombre d'œuvres restées manuscrites.

Antonio Maria Gasparo Sacchini (1730-1786). Compositeur italien. Après des études musicales à Naples, il se fait connaître dans diverses villes d'Italie par ses *opere serie*. Il vit durant six ans à Rome, où il compose des opéras-comiques joués dans toutes les cours d'Europe. Il séjourne ensuite à Venise, en Allemagne et en Angleterre avant de s'installer à Paris dès 1783. Il compose divers opéras et bénéficie quelque temps de la faveur royale, mais tombe en disgrâce alors qu'il écrit son *Œdipe à Colonne*. Très affecté, il meurt en laissant un opéra inachevé, *Alvire et Eveline*. Très classique, il laisse avant tout une œuvre lyrique, partant de l'opéra traditionnel pour évoluer vers la tragédie lyrique. On lui doit également six quatuors à cordes, édités à Londres chez Bremner.

Johann Christian Bach (1735-1782). Compositeur allemand, dernier fils de J. S. Bach et de A. M. Wilke. Formé notamment à Berlin par son frère Carl Philipp Emanuel, mais très attiré par les opéras italiens, il part pour Bologne. Converti au catholicisme, il devient organiste de la cathédrale de Milan en 1760 et connaît parallèlement ses premiers succès lyriques en Italie. En 1762, il part pour l'Angleterre, où la réputation de ses opéras l'a précédé, et devient compositeur attiré du King's Theatre, entre autres. Il est surtout le premier à fonder une organisation de concerts par abonnement, la *Bach-Abel-Concerts*, avec Abel, un élève de son père. Il compose également des opéras pour Mannheim, capitale musicale du Palatinat, et y fait de fréquents voyages. Malgré ses succès, il meurt à Londres dans la misère, assiégé par les créanciers. On doit à J.C. Bach, outre des opéras, des arias et des pièces religieuses, une musique symphonique annonciatrice de Mozart et du préromantisme, ainsi que de nombreuses et remarquables œuvres de musique de chambre – sonates, trios, quatuors, quintettes – qu'on a souvent taxées, à tort, de légères.

Jan Křtitel Vanhal (1739-1813). Compositeur tchèque. Fils de serf, il parvient à se racheter et s'installe en 1760 à Vienne, où il est le premier compositeur à vivre librement de sa musique. De 1769 à 1771, il séjourne en Italie, puis en Hongrie chez le comte J. Erhódy durant huit ans et rentre à Vienne en 1780. On le considère très tôt comme l'un des meilleurs compositeurs de son temps et ses œuvres sont éditées à Paris vers 1765-1770. Toutefois, elles ont fait l'objet de nombreux plagiat, de sorte que l'on peut difficilement s'en faire une idée globale. Vanhal semble avoir composé près de 100 symphonies, 30 concertos et, en musique de chambre, 80 quatuors, ainsi que de très nombreuses sonates pour pianos à 3, à 2 ou en solo. Ses pièces pour piano à quatre mains sont particulièrement remarquables et ont probablement été écrites dans un but

pédagogique. Il a d'ailleurs composé des *lieder* pour enfants et édité divers ouvrages pédagogiques et cahiers d'exercices. L'absence d'unité dans son œuvre s'explique par les raisons commerciales qui ont dicté la majeure partie de ses compositions.

Henri Joseph Rigel (1741-1799). Compositeur français d'origine allemande. Il fait ses études musicales en Allemagne, notamment avec Franz-Xaver Richter* à Mannheim, puis s'établit à Paris en 1767 où il va faire une respectable carrière de pianiste, de professeur et de compositeur. On le trouve en 1783 sur la liste officielle des « compositeurs du Concert Spirituel ». Il est considéré comme l'un des compositeurs les plus importants parmi ceux qui résident à Paris dans le dernier tiers du 18^e siècle. Son apport est remarquable dans la musique instrumentale, notamment en ce qui concerne les œuvres pour clavier. La plupart semblent avoir été conçues pour le piano, mais sont accompagnées d'un ou de plusieurs instruments. On compte également deux recueils de *six quatuors dialogués pour cordes*. Son frère et ses deux fils ont également fait une carrière musicale.

Jean-Baptiste Davaux (1742-1822). Compositeur français. Né dans l'Isère, il se rend à Paris vers 1767 et obtient rapidement les faveurs du public, surtout grâce aux symphonies concertantes qu'il est un des premiers à composer. Il entreprend une carrière officielle dès la fin de la Révolution et la musique n'occupe plus alors que ses loisirs. Chaque semaine, il donne des concerts chez lui. Ses symphonies concertantes sont des ouvrages gracieux et plaisants, en parfaite adéquation avec le goût musical de l'époque, ce qui explique leur brillant succès tant auprès du public que de la critique. Il a également publié six trios concertants pour deux violons et alto, et trois recueils de six quatuors à cordes.

Luigi Boccherini (1743-1805). Violoncelliste et compositeur italien. Il se produit en public dès l'âge de treize ans, poursuit ses études musicales à Rome et entreprend des tournées en Europe. Il a l'occasion de se faire remarquer par Gluck lors d'un concert au Théâtre Impérial de Vienne. En 1760, il accepte le poste de premier violoncelliste à la chapelle palatine de Lucques, sa ville natale, mais continue ses tournées de concerts, notamment avec le célèbre quatuor Nardini (P. Nardini, F. Manfredi et G. C. Cambini*). A la suite d'un concert à Paris, Boccherini est invité à la cour d'Espagne à Madrid où il est, à partir de 1770, violoncelliste et compositeur de la chambre de l'infant Don Luis. A la mort de son protecteur en 1785, Boccherini, veuf avec cinq enfants, obtient du roi le maintien de son salaire. Il reçoit d'autre part le titre et le traitement de compositeur de la chambre du roi de Prusse Frédéric Guillaume II, en échange de l'envoi annuel de quatuors et de quintettes. La fin de sa vie est assombrie par les deuils et la pauvreté. On attribue à Boccherini de nombreuses sonates

pour instrument à cordes, 42 trios à cordes, 91 quatuors à cordes et de très nombreux quintettes: 113 quintettes à cordes avec 2 violoncelles, 24 avec 2 altos, 12 avec piano, 18 avec flûte ou hautbois, 12 avec guitare. On compte en outre 19 sextuors ou octuors pour cordes et instruments à vent, ainsi que nombreuses œuvres orchestrales, vocales et théâtrales.

Giuseppe Maria Cambini (1746 ?-ap.1811). Violoniste et compositeur italien. Probablement élève des violonistes Nardini et Manfredi, il affirme avoir étudié les quatuors de Haydn et de Boccherini*. Installé à Paris vers 1770, il est au premier plan de la scène musicale de son temps. Mozart apprécie ses quatuors et le rencontre lors de son séjour à Paris en 1778, mais Cambini voit en lui un rival et l'empêche alors probablement de faire jouer sa *Symphonie concertante* (KV 297b) au Concert spirituel. Jusqu'à la fin du 18^e siècle, Cambini est un compositeur extrêmement prolifique, notamment de quatuors concertants et de symphonies concertantes. Il va jusqu'à publier des symphonies concertantes par abonnement mensuel, illustrant par là l'engouement des Parisiens pour ces genres musicaux. Toutefois, on considère que ses quatuors se distinguent davantage par l'originalité de leur construction et leur instrumentation que par leur invention mélodique et harmonique. Quant à ses symphonies concertantes, on admet que si elles témoignent de métier et de facilité, elles manquent de profondeur. D'ailleurs sa musique a été très peu rééditée.

Carl Philipp Stamitz (1745-1801). Violoniste, gambiste, virtuose et compositeur allemand. Il est l'un des deux fils musiciens de Johann Stamitz (1717-1757), violoniste et compositeur tchèque ayant fait carrière à Mannheim, comme *Kapellmeister* de l'orchestre du prince-électeur Charles-Théodore. Violoniste à Mannheim jusqu'en 1770, C.P. Stamitz est ensuite compositeur à la cour du duc Louis de Noailles, mais entreprend parallèlement des tournées de concerts. En 1785, il retourne en Allemagne puis devient professeur de musique à Léna dès 1795. Dans ses compositions, il continue la tradition de Mannheim, proche de l'école viennoise, marquée par l'influence italienne. C'est à lui que remonte la floraison des symphonies concertantes. Si une grande partie de sa musique est perdue, on conserve cependant de nombreuses œuvres de musique de chambre pour les cordes et pour les vents, ainsi que des pièces symphoniques.

Anton Thadäus Stamitz (1750-av.1809). Violoniste et compositeur allemand, second fils de Johann. Comme son frère Carl Philipp* il se fixe à Paris, tout en faisant quelques tournées de concerts jusqu'à Vienne. Il est membre de la chapelle royale de Versailles entre 1782 et 1789. Bien que son œuvre soit moins considérable que celle de Carl Philipp, on a de lui, outre des symphonies et des concertos, 54 quatuors à cordes, 18 trios et 90 duos.

Federigo Fiorillo (1755-1823). Violoniste et mandoliniste italien. Fils d'un musicien napolitain ayant fait carrière en Allemagne, il étudie la musique avec son père, puis donne des concerts en Russie et en Pologne. On le trouve ensuite chef d'orchestre au théâtre de Riga (1782), jouant au Concert Spirituel à Paris (1785), puis altiste au sein du Quatuor Salomon à Londres (1788-1794). Il a laissé une œuvre instrumentale considérable, mais son nom reste attaché à un ensemble d'études intitulé *Etude pour le violon, formant 36 Caprices*, op. 3, publié à Paris et très souvent réédité.

Johann Christoph Vogel (1756-1788). Compositeur allemand. Formé à Regensburg, il arrive à Paris en 1776 et entre comme corniste dans les orchestres des ducs de Montmorency et de Valentinois. Fervent admirateur de Gluck, il lui dédie son premier opéra, *La Toison d'or*, qui obtient un grand succès lors de sa création en 1786, tout comme le second, donné en 1789, après la mort de son auteur. J. C. Vogel a également composé un premier *Livre de Quatuors*, publié à Paris sans date, quelques symphonies et, éventuellement, *Sei Trio*.

Ignace Pleyel (1757-1831). Compositeur, éditeur, facteur d'instruments français, d'origine autrichienne. Il étudie la musique avec J.K. Vanhal* à Vienne, puis avec J. Haydn à Eisenstadt. Il devient maître de chapelle du comte L. Erdödy en 1777, mais voyage aussi en Italie, à Naples surtout, où est représenté son opéra *Ifigenia in Aulide*. En 1785, il est à Strasbourg comme assistant de F. X. Richter*, à qui il succède en 1789. Il y dirige également un orchestre. Mais la Révolution met fin à ses activités musicales et il se rend à Londres où il dirige et fait jouer ses propres œuvres avec succès. On prétend qu'en 1794 Pleyel n'aurait échappé aux révolutionnaires que grâce à la composition expéditive d'un hymne patriotique *La Révolution du 10 août 1792 ou le Tocsin allégorique*, dont la première a lieu le 10 août 1794, mais ce récit semble quelque peu fantaisiste. A partir de 1795, Pleyel s'établit comme marchand de musique et d'instruments à Paris, y fonde une maison d'édition où il publie ses propres œuvres ainsi que celles de Haydn et de Beethoven entre autres. C'est en 1808 qu'il ouvre la fabrique de pianos qui a rendu son nom célèbre. En musique de chambre, outre de très nombreuses petites pièces telles que sonates, duos ou trios, on lui doit environ 60 quatuors à cordes, 9 quatuors pour flûtes et cordes, 15 quintettes à cordes, 4 quintettes pour instruments à vents et cordes, un septuor et un octuor.

Louis Emmanuel Jadin (1768-1853). Compositeur français. Il travaille d'abord avec son père, musicien de la chapelle royale, et commence sa longue carrière par la publication d'un recueil de *Sonates pour le forte piano* dédié à Madame Victoire. En 1789, il est second claveciniste au Théâtre de Monsieur et y devient premier claveciniste en 1791. Il entre ensuite à la Garde nationale et

compose des œuvres patriotiques à son intention. A partir de 1790, il est chef d'orchestre au Théâtre Molière et, parallèlement, professeur de piano au Conservatoire dès 1804. De 1814 à 1830, il est musicien à la chapelle royale. Son œuvre instrumentale compte notamment neuf quatuors et un *Grand Quintette*. L'œuvre théâtrale, elle, comporte une quarantaine d'opéras-comiques représentés entre 1790 et 1797.