

Jean-Charles Léon

LA PROBLÉMATIQUE DES RECONSTRUCTIONS DU VIOLONCELLO ALL'INGLESE: DE LA RECHERCHE À L'INTERPRÉTATION*

[...] *Chaque corde contient en soy toutes les autres cordes qui sont moindres.*¹

La biographie et le *corpus* des œuvres d'Antonio Vivaldi présentent le plus d'occurrences de l'expression *all'inglese*. La *viola all'inglese* concerna le maître de musique vénitien dès son arrivée à la Pietà; le *notatorio* de l'institution musicale indiquait, le 17 août 1704, que sa rémunération allait être augmentée de 40 ducats pour son enseignement de la *viola all'inglese* aux jeunes pensionnaires.² L'une d'entre elles, Prudenza, chantait la partie de soprano, et jouait également du violon et du *violoncello all'inglese* avec une égale facilité.³ La Pietà resta concernée par la *viola all'inglese*⁴ après le décès de Vivaldi en 1741. Dans une facture datant du 16 octobre 1745, le luthier Mattio Selles réclamait onze *lire* pour la remise à neuf et le recordage d'une *viola all'inglese* jouée par Domenica Meneghina.⁵

Jean-Charles Léon, 6 Rue Gambetta, 77450 Esbly, Francia.
e-mail: jeancharlesleon@wanadoo.fr

*Ce travail est le fruit d'une recherche menée dans le cadre d'une collaboration avec Philippe Foulon, instrumentiste de renom international, initiateur du projet de reconstruction instrumentale. Cette collaboration a permis de mettre sur pied un ambitieux programme de reconstructions d'instruments de musique disparus: viole d'Orphée, *violoncello all'inglese*, violons d'amour, lyra viol, *cornettino* muet, *viola all'inglese* et d'autres à venir. Ce travail a été soutenu par le Ministère français de la Culture, et par la Fondation Échanges et Bibliothèques présidée par Madame de Vitry. Madame de Vitry est malheureusement décédée quelques jours avant la communication des résultats de cette recherche au colloque Vivaldi en juin 2007 à Venise. Cette communication lui est dédiée.

¹ RENÉ DESCARTES, *Abrégé de musique* [...], Paris, Charles Angot, 1668, traduction de Nicolas Poisson, p. 60.

² ROLAND DE CANDÉ, *Vivaldi*, Paris, Seuil, 1967, p. 45 et suivantes, ainsi que p. 178. Voir également MICHAEL TALBOT, *Vivaldi and the English Viol*, «Early Music», août 2002, p. 389, qui montre en illustration l'acte des archives vénitiennes. Dans la marge du document reproduit, il est noté que Vivaldi est nommé *maestro di viole all'inglese*. (Venice, Archivio di Stato, Ospedali e luoghi pii diversi, b. 688, f. 128v).

³ *Che con la stessa franchise canta il soprano, suona il violino e il violoncello all'inglese*. Dans CORONELLI, *Guida de' forestieri per osservare il piu riguardevole nella città di Venezia*, Venise, 1706, p. 20. Cité par ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Vivaldi's Esoteric Instruments*, «Early Music», juillet 1978, p. 334. Dans cette expression, comme dans le titre du concerto RV 546, on peut envisager que le violon puisse également être *all'inglese*.

⁴ Pour les utilisations de la *viola all'inglese* dans l'œuvre de Vivaldi, voir ANTONIO VIVALDI, *Opere per viola all'inglese (viola da gamba)*, au soins de Bettina Hoffmann («Vivaldiana», 4), Florence, S.P.E.S., 2006.

⁵ MICHAEL TALBOT, *Vivaldi and the English Viol*, cit., p. 390.

Dans le *corpus* instrumental vivaldien, l'expression *all'inglese* est associée une seule fois au violoncelle, dans le concerto pour *violino et violoncello all'inglese obbligato* [RV 546].⁶ Elle figure également, qualifiant des instruments de la famille des violes, dans plusieurs autres œuvres: le *Concerto con molti instrumenti* RV 555,⁷ le *Concerto funebre* RV 579,⁸ l'oratorio *Juditha triumphans* RV 644⁹ et *L'incoronazione di Dario* RV 719.¹⁰

L'expression «à l'anglaise»¹¹ n'a pas concerné que le monde vivaldien. «Viole des anglais», *viola inglese*, *viola d'amore inglese*, *Englisches Violett*, *violetta inglese* se retrouvent dans toute l'Europe musicale baroque. On ne connaît pas encore le sens exact de cette expression, plusieurs ayant pu lui être donnés, de la précision géographique à un mode opératoire, ou comme déformation du mot allemand *Engel* signifiant ange. Concernant le *violoncello all'inglese*, Eleanor Selfridge-Field, dans son bel article sur les instruments vivaldiens qu'elle précise «ésotériques»,¹² assimilait l'instrument à un violoncelle muni de cordes sympathiques. En revanche, Michael Talbot, dans une récente préface de disque, a considéré sans argument convaincant que le violoncelle dit *all'inglese* devait être compris comme une simple viole de gambe.¹³ L'absence d'écriture idiomatique solistique, que l'on retrouve pourtant dans la partition de *L'incoronazione di Dario* pour la viole de gambe, mais aussi la *scordatura* identifiée par Bettina Hoffmann,¹⁴ scordature que Philippe Foulon propose d'étendre au violon, rendent cette affirmation caduque.

La référence à un procédé inventé par les anglais figure dès le début du XVII^{ème} siècle. En 1609, un brevet londonien décrivait un procédé de

⁶ ANTONIO VIVALDI, *Con[cer]to con 1 viol[in]o et 1 violon[cell]o obbligato all'inglese*, ms autographe, I-Tn, Giordano 28, fols. 180-188. Michael Talbot donne un tableau complet de l'utilisation de la *viola all'inglese* dans son article déjà cité. Voir MICHAEL TALBOT, *Vivaldi and the English Viol*, cit., p. 383 et suivantes.

⁷ ANTONIO VIVALDI, *Concerto con molti stromenti*, ms autographe, I-Tn, Foà 34, fols. 115-132.

⁸ ANTONIO VIVALDI, *Concerto funebre con hautbois sordini, e salmoè e viole all'inglese*, ms autographe, I-Tn, Foà 32, fols. 49-59.

⁹ ANTONIO VIVALDI, *Juditha triumphans*, ms autographe, I-Tn, Foà 28, fols. 209-271, 276-302.

¹⁰ ANTONIO VIVALDI, *L'incoronazione di Dario*, ms autographe, I-Tn, Giordano 38, fols. 177-310.

¹¹ Pour toutes ces hypothèses, on se reportera à l'ouvrage de MARC PINCHERLE, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, Paris, 1948, volume 1, pp. 127-128, à la communication de GUY TINEL, dans *Amour et Sympathie, Actes des rencontres internationales autour des instruments à cordes sympathiques*, Limoges, 28, 29 novembre 1992, Limoges, sans nom d'éditeur, 1995, p. 252, à l'article de MICHAEL TALBOT, *Vivaldi and the English Viol*, cit., pp. 381-395. Pour les dénominations d'instruments de musique particuliers dans l'œuvre de Vivaldi, voir ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Vivaldi esoteric instruments*, cit., pp. 332-339.

¹² ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Vivaldi's Esoteric Instruments*, cit., voir l'illustration en tête de l'article représentant un baryton transformé en violoncelle à cordes sympathiques.

¹³ Antonio Vivaldi, *La Viola da gamba in concerto (Viole e Violoncello «all'inglese»)*, Le Concert des Nations, Jordi Savall, direction & viole de gambe, (Abeille Musique AMCD 2003, AV9835), préface de Michael Talbot. Dans ce disque, le concerto RV 546 apparaît sous la dénomination de *Concerto con Violino e Viola da gamba, Archi e Continuo*.

¹⁴ BETTINA HOFFMANN, *Il violoncello all'inglese*, «Studi vivaldiani», 4, 2004, pp. 43-52.

construction de violes, violons et luth munis de cordes ajoutées en métal placées derrière les cordes de jeu. Ce système améliorait le son des instruments.¹⁵ Prætorius reprit l'information dans le texte sur la *viola bastarda* du *Syntagma musicum*. Il évoquait des cordes métalliques vibrant *per consensum* avec les cordes habituelles:

Récemment, en Angleterre, on y a adjoint une étrange invention: au-dessous des six cordes habituelles, on en a placé huit autres en acier et en cuivre torsadé qui reposent sur un chevalet en cuivre (le même que celui utilisé sur la pandore); ces cordes supplémentaires doivent être accordées de façon très précise avec celles qui sont au-dessus. Quand l'une des cordes supérieures en boyau est mise en mouvement avec les doigts ou avec l'archet, la corde inférieure en cuivre ou en acier *résonne per consensum*, avec tremblements et *vibrations*, de telle sorte que la beauté de l'harmonie en est à la fois rehaussée et amplifiée.¹⁶

Praetorius décrivait clairement des cordes sympathiques. En 1644, Marin Mersenne évoqua également ce procédé en 1644 en l'attribuant encore une fois aux luthiers anglais. Il ajoutait un détail concernant le jeu de l'instrumentiste qui pouvait pincer les cordes métalliques avec le pouce de la main gauche, derrière le manche.

J'entends dire aussi que les Anglais ont construit une viole ou lyre qui fait l'admiration de Jacques le Roy parce que outre les six boyaux que tu vois proposition 2, page 334, elle a d'autres cordes d'airin derrière le chevalet ou le manche, que le pouce gauche touche, de manière qu'elles résonnent avec les boyaux.¹⁷

Bien plus, on pourrait conclure qu'il y a divers tuyaux dans la caisse ou le manche, qui chantent avec les boyaux et les cordes susdits. Mais le très brillant Donius paraît dépasser tous les autres [virtuoses], lui qui a récemment inventé un violone panarmonium et un violon diatonique et a donné des explications dans deux traités, auxquels il faudra ajouter sous peu le plan, la facture et l'utilisation de la lyre barberine.

¹⁵ Cité par ANNETTE OTTERSTEDT, *Die Englische Lyra-Viol. Instrument und Technik*, Kassel, Bairenreiter, 1989, p. 57.

¹⁶ MICHAEL PRÆTORIUS, *Syntagma musicum*, II (*de Organographia*), Wolfenbüttel, 1619, article «viola bastarda», pp. 47-48: *Jetzt ist in Engelland noch etwas sonderbares darzu erfunden, daß unter den rechten gemeinen sechs Saitten, noch acht andere Stälene und gedrehte Messings-/ Saitten, uff eim Messingen Steige (gleich die uff den Pandorren gebraucht werden)/ liegen, welche mit den Obersten gleich und gar rein eingestimmt werden müssen./ Wenn nun der obersten dermern Saitten eine mit dem Finger oder Bogen gerühret/ wird, so resonirt die unterste Messings – oder Stälene Saitten per consensum zu/gleich mit zittern und tremuliren, also, daß die Liebligheit der Harmony hierdurch/ gleichsam vermehret und erweitert wird.* (Traduction: Raymond Prunier).

¹⁷ *Audio etiam Anglos Violam, seu Lyram constuxisse, quam Iacobus Rex miraretur, quod præter 6 nervos, quos vides 2. Prop. Pag. 334; alias chordas æneas pone iugum, seu manubrium habeat, quas lævæ pollex tangat, ut cum nervis consonent.* MARIN MERSENNE, *Cogita physico-mathematica, De novis instrumentis harmonicis*, Paris, 1644, p. 365. (Traduction: Eric Foulon et Philippe Foulon).

Cette technique fut appelée *thumps* (coups) par John Playford en 1661 dans sa méthode de viole *lyra way*.¹⁸ L'instrument était obligatoirement muni d'un manche ouvert à l'arrière, sur le modèle des barytons à cordes; Marin Mersenne décrivait cet instrument.

Les cordes sympathiques ne sont pas des cordes de jeu. Elles sont tendues, la plupart du temps, entre la tête de l'instrument et le bas de la caisse. Elles passent dans le manche qui peut être ouvert comme sur le baryton à cordes ou la *Lyra viol*, ou fermé comme sur le violon d'amour ou la viole d'amour. Les cordes sympathiques sont mises en vibration par l'énergie apportée par l'archet aux cordes de boyau. D'un point de vue purement organologique, deux cordes tendues sur un même cadre interagissent par transmission de la vibration. L'étymologie grecque du mot «sympathie» traduit le principe acoustique:¹⁹ «*sumpatheia*, qui participe à la souffrance d'autrui». La corde sympathique est celle qui subit une action qui ne lui est pas directement destinée.

Les questions qui se posent sont simples: à quoi se rapporte cette expression *all'inglese*? Doit-on faire le lien entre toutes les acceptions du terme, toutes les traductions?

L'hypothèse qui vient à l'esprit est liée aux instruments d'amour.²⁰ On trouve cette connexion avec l'*Englisches Violet* de Léopold Mozart,²¹ viole munie de cordes sympathiques qui fait penser à une viole d'amour munie de nombreuses cordes sympathiques. Les écrits associant ces cordes à l'Angleterre, au roi Jacques, mènent également à cette piste. On peut envisager que l'application instrumentale du phénomène sympathique était réputée avoir été inventée ou pour le moins adaptée à la viole par les anglais.

Cependant, au delà même de l'expression *all'inglese*, c'est le sens du terme «d'amour» qui me semble problématique. La signification de ce terme, qui qualifie des instruments aussi divers que le violon, la viole ou la clarinette – la liste n'est pas exhaustive –, doit être établie pour offrir une cohérence globale qui n'apparaît pas dans toutes ces dénominations.

Si l'on se concentre sur les instruments à cordes frottées, la signification moderne de l'expression «d'amour» est liée aux cordes sympathiques. C'était loin d'être le cas aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. Certains instruments d'amour ne faisaient pas usage de telles cordes; d'autres, comme l'*Englisches Violet* et le baryton à cordes, les employaient sans être qualifiés d'amour.²²

¹⁸ JOHN PLAYFORD, *Musik's Recreation on the Viol Lyra-way*, Londres, Préface, 1661. On trouvera un exemple sonore de cette technique très difficile dans le disque enregistré par Philippe Foulon et l'ensemble *Lachrimæ Consort*: Carl-Friedrich Abel, Lyrinx, 1996.

¹⁹ *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, mars 1995, p. 2189.

²⁰ Nous limiterons l'appellation d'amour aux instruments à cordes frottées, sans tenir compte, pour l'instant, des autres instruments d'amour comme la clarinette, le clavecin ou le hautbois d'amour.

²¹ LÉOPOLD MOZART, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, «*Traité en vue d'une méthode fondamentale pour le violon*», 1756. Cité par ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Vivaldi's Esoteric Instruments*, cit.

²² Que dire des instruments à vent ou du clavecin qui peuvent également être qualifiés «d'amour»?

Les descriptions que l'on possède des violes d'amour sont nombreuses. Toutes ne font pas référence aux cordes sympathiques, loin de là. La première occurrence connue du terme «viola d'amour» provient du journal de John Evelyn écrit entre 1641 et 1706.²³ Celui-ci notait qu'il entendit lors d'un concert, en 1679, un tel instrument qu'il présentait comme une nouveauté:

[...] Par dessus tout pour son charme et sa nouveauté, la viola d'amore à cinq cordes de métal, jouée avec un archet, [...] étant rien de plus qu'un violon extraordinaire, jouée *lyra way* par un Allemand, si bien que je n'ai jamais entendu instrument plus doux et plus surprenant.

En France, Jean Rousseau, citant Athanasius Kircher à propos de la «viola des anglais», décrivait une espèce de dessus de viole à cordes métalliques:²⁴

Les Anciens ont quelquesfois monté leurs Violes de chordes de laiton [...] Le Pere Kircher dit que les Violes des Anglois estoient cy-devant montées en partie de semblables chordes, & l'on voit encore aujourd'huy une espece de Dessus de Viole monté de chordes de laiton, qu'on appelle Viola d'Amour; mais il est certain que ces chordes font un meschant effet sous l'Archet, & qu'elles rendent un Son trop aigre.

Une quinzaine d'années plus tard, Sébastien de Brossard parlait du timbre de la viola d'amour à cordes métallique comme «argentin» et «très-agréable». Là encore, il ne faisait pas fait allusion aux cordes sympathiques.²⁵

La viola d'amour, *viola d'amore*, est une espèce de triple viole ou violon, ayant six cordes de cuivre ou d'acier, comme celles du clavessin; elle rend une espèce de son argentin, qui a quelque chose de très-agréable.

Cette description fut reprise dans plusieurs ouvrages, dont le *Musical Dictionary* de 1740 de James Grassineau.²⁶

Viola d'amour, ou *Viola d'amour*, est une sorte de triple de viole ou de violon, possédant six cordes de laiton ou d'acier, comme celles d'un clavecin, habituellement jouée avec un archet. Il produit une sorte de son argentin et possède quelque chose de très agréable et doux, d'où son nom.

²³ [...] *Above all for its sweetness & novelty, the Viol d'amore of 5 wyre-strings, plaied on with a bow, being but an extraordinary Violin, Played on Lyra way by a German, than which I never heard a sweeter Instrument or more suprizing.* Cité par MYRON ROSENBLUM, «Viola d'amore», dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New-York, Macmillian, 1980, Tome 19, p. 815 et suivantes. (Traduction personnelle).

²⁴ JEAN ROUSSEAU, *Traité de la Viole*, Paris, 1687, pp. 21-22.

²⁵ SÉBASTIEN DE BROSSARD, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1703, article «viola d'Amor».

²⁶ Viola d'amour, or Love viol, is a kind of triple viol or violin, having six brass or steel strings, like those of the harpsichord, ordinarily played with a bow. It yields a kind of silver sound and had something in it very agreeable and soft, whence it's name. Dans JAMES GRASSINEAU, *A Musical Dictionary*, Londres, 1740, p. 327. (Traduction personnelle). La page de titre de l'ouvrage porte la mention: *Carefully abstracted from the best Authors in the Greek, Latin, French, and English Languages.*

En Europe centrale, la viole d'amour figurait dans le traité de Daniel Speer paru à Ulm en 1687.²⁷

Viole d'amour qui comporte tantôt des cordes métalliques doubles accordées à l'unisson, tantôt des cordes en boyau, et qui est employée avec de nombreuses *scordatura* [...].

Johann Mattheson, quelques années plus tard, décrivait la viole d'amour ainsi:²⁸

L'amoureuse viola d'amore, en français «viole d'amour», [...] a quatre cordes d'acier ou de laiton et une autre, la chanterelle, en boyau.

On est ici en présence d'un mélange curieux de cordes de jeu frottées en métal et en boyau. Plus tardivement encore, John Hoyle²⁹ présentait encore la *love viol*

[...] ou *Viola d'amore*, qui est une sorte de Triple de viole, avec six cordes de laiton, comme celles de l'épinette, et jouée avec un archet.

Jean-Benjamin de Laborde, en 1780, citait la viole d'amour sans cordes sympathiques:³⁰

Especie de Violon à sept cordes, avec un manche de Viole. Cet instrument est plus grand et plus gros que le Violon, et ne rend pas tant de son, mais est plus doux et plus agreable.

Ainsi, tout au long des siècles baroques, les descriptions de violes d'amour sans cordes sympathiques ne manquèrent pas. Ce type de description pourrait même être majoritaire dans les écrits. Les premières références bibliographiques connues concernant les cordes sympathiques apparurent au début du XVIII^{ème} siècle, chez Filippo Bonanni³¹ et dans le traité de Joseph Mayer, en 1732.³² Ces cordes figurèrent dans la description de la viole d'amour de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert:

²⁷ DANIEL SPEER, *Grund-richtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der Musicalischen Kunst*, Ulm, 1686. RÔNEZ, op. cit., p. 224.

²⁸ JOHANN MATTHESON, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hambourg, 1713, Troisième partie, Chapitre 3, p. 282.

²⁹ [...] or *Viola d'Amore*, which is a kind of Triple Viol, having six brass strings, like those of the Spinnet, and played with a bow. JOHN HOYLE, *Dictionarium musica*, Londres, 1770, p. 108. (Traduction personnelle).

³⁰ JEAN-BAPTISTE DE LABORDE, *Essai sur la musique*, p. 307.

³¹ FILIPPO BONANNI, *Gabinetto Armonico pieno d'instromenti*, Rome, 1722. Curieusement, la viole d'amour n'a pas de cordes sympathiques sur la planche qui la représente (p. 110), alors que le texte y fait explicitement référence. Rônez donne la date de 1723 pour le traité de Bonanni, voir RÔNEZ, op. cit., p. 249.

³² JOSEPH MAYER, *Museum Musicum*, Schwabisch Hall, 1732.

VIOLE D'AMOUR, (Luth.) La viole d'amour a douze cordes, six sur le grand chevalet, & autant sur un petit chevalet placé au-dessous. On accorde les six cordes inférieures à l'octave des supérieures, comme dans la viole bâtard.³³

Pour résumer, la viole d'amour a employé au moins cinq systèmes qui ont cohabité: les cordes frottées doubles en métal,³⁴ les cordes frottées simples en métal, les cordes frottées en boyau avec des *scordature*, les cordes frottées en métal avec une chanterelle en boyau, les cordes sympathiques en métal associées à des cordes frottées en boyau. Si le principe de la corde sympathique semble avoir fini par l'emporter sur les violes d'amour, il ne fut pas exclusif.

L'étude acoustique du procédé, notre expérience récente de la viole d'Orphée,³⁵ basse de viole à cordes métalliques simples et doubles, et celle de Philippe Foulon des scordatures nous permettent de proposer une définition de l'instrument d'amour à cordes frottées. Les expériences menées par deux chercheurs du Laboratoire d'acoustique musicale, Michèle Castellengo et Charles Besnainou,³⁶ ont mis en évidence un effet de rebond acoustique et de halo sonore provoqués par la présence des cordes sympathiques. C'est sans doute cet effet qui est responsable du *legato* et de la fusion des sons propre à ce type d'instruments. La conjonction entre une corde de jeu et une ou plusieurs cordes sympathiques permet de faire sonner les sons partiels communs aux différents spectres sonores. Les cordes métalliques agissent en conservateur d'énergie, le son est prolongé, coloré essentiellement par les harmoniques 2, 3 et 4.³⁷

On pourra appeler instrument d'amour un instrument dont la sonorité est enrichie d'harmoniques au moyen d'un système particulier qui le différencie de l'instrument habituel. En ce qui concerne les instruments à cordes frottées, ces harmoniques créent un «halo acoustique qui peut ressembler à la réverbération», ce que Michèle Castellengo et Charles Besnainou nomment «l'effet cathédrale».³⁸

Cette tentative de définition peut-elle être généralisée à l'ensemble des procédés historiques relevés dans les traités anciens?

³³ DIDEROT-D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, [...], Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751, article «Viole d'amour».

³⁴ On trouve là la description d'un instrument qui est proche de celui qui sera nommé *Sultana* à la fin du siècle.

³⁵ La viole d'Orphée fut décrite par Michel Corrette dans une méthode instrumentale. L'instrument fut reconstitué en 2001. Il a été mis au disque par *Aria Lachrima*: Michel Corrette, *Les Délices de la Solitude*, Philippe Foulon, viole d'Orphée, Ligia Digital, 2004. Voir MICHEL CORRETTE, *Méthodes pour apprendre à jouer de la contre-basse à 3, 4 et à 5 cordes, de la Quinte ou de l'Alto, et de la Viole d'Orphée, nouvel Instrument ajusté sur l'ancienne Viole* (Paris, sans nom d'éditeur, sans date), et JEAN-CHARLES LÉON, *La viole d'Orphée – épigone de la viole de gambe*, «L'Echo de la viole», 8, 2001.

³⁶ CHARLES BESNAINOU et MICHÈLE CASTELLENGO, *De la résonance, une étude acoustique du phénomène sympathique*, dans *Amour et sympathie*, cit., pp. 53-61.

³⁷ Voir le sonogramme en figure 15a et b, *ibid.*, p. 60.

³⁸ *Ibid.*, p. 61.

Les scordatures portent une importance particulière aux consonances, aux quintes. Elles agissent suivant le principe des sons résultants; deux cordes sonnantes ensemble font entendre *per consensum* un autre son égal à la différence de leurs fréquences. Ce procédé est bien connu des instrumentistes à vent et des clavecinistes qui utilisent ce phénomène pour s'accorder. Les facteurs d'orgue fabriquent une note grave à partir de deux tuyaux plus aigus.³⁹ Avec un instrument à cordes, le son produit se mêle aux notes jouées; il n'est pas entendu isolément, il participe à la sonorité générale de l'instrument. La scordature entre clairement dans le champ des instruments d'amour tel que nous le proposons.

La corde métallique frottée est un autre paramètre de la recherche du halo sonore. En utilisant du laiton et non du boyau, la capacité de la corde non jouée à recevoir et à conserver l'énergie transmise par l'archet est considérablement augmentée. Loulié, si l'attribution du texte concerné est bonne, démontra comment la corde métallique était plus rentable, énergétiquement parlant, que la corde en boyau.

Plus un Corps [est] danse, [il] tremble, et fremit plus promptement, comme une corde de Cuivre remue plus rapidement que celle de boiau et celle qui est bandée pareillement. Un petit Corps remue plus viste, comme une chorde plus deliée ou Courte. Le Tremblement plus rapide fait le son plus aigu d'ou il apert que la qualité du son est diversifiée par la qualité de la matiere, par la grandeur du Corps et forme de l'Instrument.⁴⁰

C'est ce que l'on constate en écoutant la viole d'Orphée. Qui a entendu cet instrument a pu constater combien son timbre, chargé d'harmoniques, est proche de celui d'un instrument à cordes sympathiques.

La viole d'Orphée fut décrite pour la première fois par Michel Corrette au début des années 1780.⁴¹ L'instrument était constitué d'un corps de viole de gambe «recyclé»⁴² très simplement par l'adaptation de cinq points particuliers:

- la suppression des frettes;⁴³

³⁹ Si l'on fait entendre, au dessus du La = 440 Hz un Do# à 550 Hz, alors le son résultant sonnera à 550-440 = 110 Hz, soit un La à deux octaves en dessous.

⁴⁰ ÉTIENNE LOULIÉ, [attribué à], *Premier livre selon la Theorie des Anciens, F-Pn*, Mss. naf 4686, p. 1. Nos remerciements amicaux à Théodora Psychoyou pour nous avoir communiqué ce renseignement.

⁴¹ MICHEL CORRETTE, *Méthodes pour apprendre à jouer de la contre-basse...*, cit.

⁴² Rappelons que les violes de gambe furent très souvent transformées en violoncelle, «violoncellisées» à la fin de l'Ancien régime. On changeait alors leur manche pour en adapter un plus fin, apte à recevoir quatre cordes au lieu de six ou sept, on changeait le renversement, et quelques fois même, on taillait la table pour l'adapter à la nouvelle forme voulue! Voir par exemple, la viole de gambe anonyme du Musée instrumental de Paris, n° d'inventaire: E.980.2.499.

⁴³ La frette en boyau ne supporte pas longtemps la pression exercée par les cordes métalliques. Cependant, si Corrette supprime les frettes mobiles normalement en usage sur la viole, il indique cependant qu'il est possible de mettre des incrustations d'ivoire sur le manche, ce qui peut faire penser à des frettes fixes. L'expérience montre que ces incrustations aident grandement l'instrumentiste.

- la transformation de l'accord, passant de quarts et tierce en accord de violoncelle, augmenté d'une quinte à l'aigu, *ut, sol, ré, la* et *mi*;⁴⁴
- le changement de nature du cordage, qui sera entièrement métallique et non en boyau comme sur une viole;
- l'utilisation d'un archet d'un modèle Tartini, tenu paume de la main vers le bas;
- le doublement des deux cordes aiguës, à la manière des chœurs du luth.

La particularité essentielle de la viole d'Orphée réside dans la nature métallique des cordes et dans leur agencement; les cordes graves filées sont en laiton rouge ou jaune (*ut, sol et ré*), les deux aiguës sont en laiton jaune et en acier ou en fer. Les cordes aiguës étant en chœur, elles seront frottées deux à deux. Le timbre de la viole d'Orphée est chargé en harmoniques, comme celui d'un violon d'amour⁴⁵ ou d'un baryton à cordes. L'effet est saisissant sur les cordes doubles et sur la troisième corde, la corde centrale qui fait le lien entre l'aigu et le grave.⁴⁶ Les notes aiguës de la viole d'Orphée seraient moins spectaculaires si elles n'étaient pas doublées, il est facile d'en faire l'expérience. Deux cordes vibrant en phase s'enrichissent mutuellement, mettant en valeur leurs harmoniques. C'est l'explication de la viole d'amour à double cordes que décrit Daniel Speer.⁴⁷ La viole d'Orphée peut être considérée comme une basse de viole d'amour.⁴⁸

La scordature et la corde métallique frottée, comme la corde sympathique, participent avec plus ou moins d'efficacité à la recherche de l'effet «cathédrale», du halo et de la conservation de l'énergie sonore. La définition de l'instrument d'amour sur la base d'un principe acoustique, et non plus sur des déterminatifs organologiques (voire décoratifs!) me paraît cohérente, quelque soit le moyen mis en jeu pour l'obtenir.

Cette révélation des partielles du son peut expliquer l'utilisation du terme d'amour pour qualifier ce type d'instrument. En effet, la référence «amoureuse» renvoie naturellement le philosophe, au *Banquet* de Platon et aux commentaires

⁴⁴ Ce qui correspond à l'accord du violoncelle piccolo.

⁴⁵ Nous avons également récemment reconstruit deux violons d'amour sur le modèle de celui de Jean-Nicolas Lambert qui est conservé au Musée de la musique à Paris (Numéro d'inventaire: E.979.2.52).

⁴⁶ La composition de cette corde, dite par Michel Corrette *de type Larquemi*, est encore mystérieuse. Nous avons choisi de la restituer avec du laiton jaune filé avec du fer doux. Voir JEAN-CHARLES LÉON, *La viole d'Orphée – épigone de la viole de gambe*, cit.

⁴⁷ DANIEL SPEER, *Grund-richtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der Musicalischen Kunst*, cit., p. 90.

⁴⁸ Il n'y a pas de témoignage décrivant une basse de viole à cordes métalliques avant la viole d'Orphée. Il n'est cependant pas certain qu'il n'y en ait pas eu. On peut penser que l'apparition d'un tel instrument certainement lié au développement des cordes métalliques filées à spires serrées, au milieu du 18^{ème} siècle. Il conviendrait cependant de faire des essais d'archet sur des cordes métalliques torsadées.

qu'en fit Marcile Ficin, à l'aube de la Renaissance italienne.⁴⁹ *Le banquet* eut une postérité considérable dans l'histoire de la littérature et de la pensée occidentale. Il occupa une place particulière dans la Renaissance européenne et dans le premier baroque avec la traduction latine de Marsile Ficin et son commentaire, le *Liber de amore*. C'est le seul commentaire qui fut achevé à cette période et qui ait autant circulé, tant sous des formes manuscrites, que dans des traductions italiennes et françaises. Cet ensemble de textes bénéficia d'une réputation considérable et exerça une influence profonde et durable dans la société européenne, bien au delà du cercle des philosophes.⁵⁰

La présence de la musique, de ses effets et de sa relation avec l'amour, «le maître et le guide de tous les arts», sont largement évoqués⁵¹ dans le *symposium* qui se tenait chez Agathon. Dans le troisième discours, le médecin Eryximaque montre aux convives que partout le noble amour crée l'harmonie à partir des contraires, l'aigu et le grave, le lent et le vif.

[La musique] naît d'éléments, le grave et l'aigu, d'abord opposés, puis mis d'accord au moyen de l'art musical; il ne saurait y avoir d'harmonie entre le grave et l'aigu s'ils restaient opposés. L'harmonie est en effet une consonance, et la consonance une sorte d'accord; or, l'accord d'éléments opposés est impossible aussi longtemps qu'ils restent opposés; comme il est impossible de faire naître une harmonie de ce qui s'oppose, et ne s'accorde point.[...] C'est la musique qui l'accord à tous ces éléments, en instaurant entre eux l'amour et la concorde; d'où l'on voit que la musique aussi, relativement au rythme et à l'harmonie, est une science des choses de l'amour.⁵²

Mais plus encore, l'amour est, dira Diotime à Socrate, l'intermédiaire, le *metaxu* entre différentes catégories. L'amour est le révélateur du beau sur la laideur, de la connaissance sur l'ignorance, de l'immortalité sur le mortel, de l'être ou même de l'Idée sur le non être. Transposé à la musique, il révèle l'être de la note jouée, exprime tant sa bonté que sa beauté, et donne la science et la connaissance. Le procédé «d'Amour», quel qu'il soit, révèle l'intimité de la note jouée en faisant émerger sa part cachée, les parties du son, sa beauté intérieure. Il favorise le passage, la transition d'une note à l'autre, le *legato*.

Les discours d'Eryximaque et de Diotime ainsi que le commentaire qu'en fit Marcile Ficin à l'orée de la Renaissance, éclairent ce que les hommes du XVII^{ème} siècle ont voulu entendre et comprendre du principe de l'instrument d'amour en général. Cela correspond à l'évolution de la compréhension intime du son à l'époque baroque telle que la présente André Charrak.⁵³ Le son ne fut plus décrit,

⁴⁹ PLATON, *Le Banquet*, le Livre de poche, collection «classiques de la philosophie», 1991, et MARCILE FICIN, *Commentaire sur le Banquet de Platon. De l'amour*, «Les classiques de l'humanisme», Paris, Les Belles lettres, 2002. Je remercie chaleureusement Guido Mambella, philosophe, de m'avoir mis sur cette piste.

⁵⁰ MARCILE FICIN, *Commentaire sur le Banquet de Platon.*, cit., préface de Pierre Laurens, p. X.

⁵¹ *Ibid.*, p. 56.

⁵² PLATON, *Le Banquet*, cit., p. 67.

⁵³ ANDRÉ CHARRAK, *Musique et philosophie à l'âge classique*, Puf, collection Philosophie, Paris, 1998, p. 23 et suivantes: *La fondation d'un objet*.

grâce aux nouvelles découvertes scientifiques, dans son rapport avec le monde. Il ne fut plus considéré comme une proportion, image idéale de la beauté du monde aristotélien finissant dans les douleurs de Giordano Bruno ou de Galilée, mais comme une vibration. De quantité continue, qui le mettait en rapport avec un autre et l'inscrivait dans une représentation sensible de l'univers, il devint quantité discrète, unité qui avait ses propres qualités.

La corde sympathique et tous les procédés d'amour permettaient de révéler la part cachée du phénomène vibratoire. Ils dévoilaient la personnalité individuelle de chaque note sans la considérer dans son rapport avec le monde, ils la faisaient vibrer, ils la disséquaient! L'instrument d'amour était à l'image du monde changeant au XVII^{ème} siècle.

L'expression *all'inglese* peut maintenant prendre tout son sens. L'épiphanie pouvait se faire de plusieurs manières différentes. La piste qui me paraît définitive pour identifier l'instrument *all'inglese* à un instrument à cordes sympathiques, piste qui prend quasiment valeur de preuve, se trouve dans la distinction explicite qui fut faite entre les œuvres composées pour *viola d'amore* et celles pour *viola d'amore inglese* mentionnées dans un manuscrit reçu par l'organiste Johann Kleinknecht.⁵⁴ Ces deux dénominations proches renvoyaient à des instruments distincts: une viole dite «d'amour» et une autre dite «d'amour anglaise». Une telle différenciation se retrouvait également avec la violette qui pouvait être à l'anglaise ou non. Brossard ne fit pas allusion aux cordes sympathiques lorsqu'il décrit l'instrument:

VIOLETTA, Diminutif de Viola. veut dire proprement PETITE VIOLE, c'est-à-dire, à le bien prendre nostre Dessus de Viole. [...]⁵⁵

Joachim Quantz ne citait pas non plus les cordes sympathiques et appela l'instrument «violette» sans autre précision.⁵⁶ En revanche, Léopold Mozart, en décrivant une violette munie de quatorze cordes sympathiques, la nomma «anglaise». L'instrument d'amour devenait «à l'anglaise» quand il était muni de cordes sympathiques.

Le terme *all'inglese* prend alors toute sa dimension y compris dans l'œuvre de Vivaldi. Un instrument d'amour *all'inglese* est un instrument à halo sonore dont on précise le mode opératoire: l'effet est obtenu par l'utilisation de cordes sympathiques dites à l'anglaise, puisque les Anglais ont la réputation d'avoir adapté cette technique aux violes. Les deux instruments – *viola d'amore* et *viola*

⁵⁴ Johann Kleinknecht, violoniste puis organiste assistant à la cathédrale d'Ulm entre 1723 et 1726. Voir LEE A. DOUGLAS, *Johannes Kleinknecht, The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New-York, Macmillan, 1980, Tome 10, p. 103.

⁵⁵ SÉBASTIEN DE BROSSARD, *Dictionnaire de musique*, cit., p. 220. Grassineau traduit ce texte mot à mot.

⁵⁶ JEAN-JOACHIM QUANTZ, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière [...]*, Berlin, 1752. Fac-similé avec une préface de Pierre Séchet, Paris, Zurfluh, 1975, p. 211: *Du joueur de la Violette (Haute-Contre) en particulier.*

d'amore inglese – étaient donc différents l'un de l'autre: le premier était certainement une viole d'amour qui pouvait être accordée en scordature ou montée de cordes métalliques frottées; la *viola d'amore inglese*, quant à elle, possédait un jeu de cordes sympathiques qui s'ajoutait aux cordes de boyau.⁵⁷ Le *violoncello all'inglese* sera, selon notre terminologie moderne, un violoncelle d'amour muni de cordes sympathiques. Les luthiers anglais ont donc donné le nom à un procédé de lutherie qui avait pour fonction d'améliorer l'instrument qui en était muni.

Les instruments dits «d'amour» en général ont une histoire particulièrement complexe qu'il ne faut pas seulement réduire aux cordes sympathiques. Les sonorités des cordes métalliques frottées, encore largement inexplorées, offrent un champ musical nouveau et passionnant.

⁵⁷ Il n'y a pas de témoignages montrant que les cordes sympathiques puissent être associées aux cordes de jeu en métal.