



HAL
open science

La toile sonore. Regards croisés sur la tenue d'archet des violonistes italiens du XVIIe siècle

Constance Frei

► **To cite this version:**

Constance Frei. La toile sonore. Regards croisés sur la tenue d'archet des violonistes italiens du XVIIe siècle. Luc Charles-Dominique; Raffaele Pinelli. Restitutions et patrimonialisation musicales : (re)lire les sources de la musicologie, Université Côte d'Azur, pp.89-111, 2022, 978-2-9581460-0-9. hal-03563733

HAL Id: hal-03563733

<https://hal.science/hal-03563733v1>

Submitted on 9 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright



Restitutions et
patrimonialisation musicales :

*(re)lire
les sources
de la musicologie*

sous la direction de
Luc Charles-Dominique
Raffaele Pinelli

Illustration de couverture :

« Ténor de violon » (?) (sa signature pourrait être Giovanni Cuppin). Palais Lascaris, Nice, Fonds Antoine Gautier, inv. C009 © Ville de Nice, Palais Lascaris. Photo François Fernandez.

Premier trimestre 2022.

ISBN : 978-2-9581460-0-9

EAN : 9782958146009

Restitutions et patrimonialisation musicales :
(re)lire les sources de la musicologie

Actes de la journée d'études du 15 novembre 2018
au Palais Lascaris (Nice)

sous la direction de **Luc Charles-Dominique et Raffaele Pinelli**

Avec le soutien de :

- l'Institut Universitaire de France
- l'Université Côte d'Azur (Nice)
- le LIRCES (Laboratoire Interdisciplinaire Récits Cultures Et Sociétés, Université Côte d'Azur)
 - l'Université Franco-Italienne
 - la Ville de Nice
 - le Palais Lascaris (Nice)
- l'association Arts et Musiques au Musée (Palais lascaris)



VILLE DE NICE



ARTS ET MUSIQUES AU MUSÉE

Table des matières

● Avant-propos <i>Sylvie Lecat</i>	3
● Introduction <i>Luc Charles-Dominique</i>	5
● Deux siècles de travaux sur le violon en France : une esquisse historiographique <i>Florence Gétreau</i>	11
● Les chausse-trappes (pour les musicologues) des dictionnaires et encyclopédies du XVIII ^e siècle en France : l'exemple du violon et des membres de sa famille <i>Malou Haine</i>	37
● Les tenues du violon en Europe, XVI ^e -XVIII ^e siècles. Identification, implications, restitution <i>Cyril Lachèze</i>	73
● La toile sonore. Regards croisés sur la tenue d'archet des violonistes italiens du XVII ^e siècle <i>Constance Frei</i>	89
● Repenser le <i>revival</i> «baroque» des anciennes bandes de violons : pour une autre lecture et une autre interprétation des sources <i>Luc Charles-Dominique</i>	113
● La facture revivaliste et actuelle de l'accordéon diatonique et ses enjeux : un exemple aux antipodes du retour aux sources organologiques <i>Raffaele Pinelli</i>	155

La toile sonore. Regards croisés sur la tenue d'archet des violonistes italiens du XVII^e siècle

Constance Frei
Université de Lausanne

RÉSUMÉ

Au XVII^e siècle, l'emplacement du pouce ainsi que le point de contact de la main du violoniste sur l'archet varient selon les pays, les régions et les écoles. En 1698, Georg Muffat affirme que la manière italienne diffère des pratiques françaises et allemandes. Trois thèmes orientent ainsi notre regard : a) quels types de renseignements trouve-t-on dans les ouvrages théoriques italiens – et non italiens – lorsqu'ils livrent des informations sur la tenue d'archet italienne ? b) que nous racontent les œuvres des peintres italiens du XVII^e siècle ? Représentent-elles uniquement des violonistes plaçant le pouce entre les crins et la baguette ? L'univers sonore délimité par la toile laisse apparaître plusieurs « exceptions » allant à l'encontre des informations récoltées dans les traités et méthodes. Huit témoignages iconographiques italiens (Reni, Strozzi, Novelli, Cavallino, Nuvolone, Franceschini, Rossi) offrent un point de vue décalé ; c) la disposition du pouce sous les crins favorise-t-elle la pratique de la polyphonie (accords de trois et quatre sons) ? Cette étude propose une analyse de la tenue d'archet à travers les traités italiens, français et allemands ainsi qu'un détour dans les partitions, les fresques et les peintures italiennes des XVII^e et XVIII^e siècles.

Constance Frei
Professeure assistante
Université de Lausanne.

Cette étude prend sa source dans la préface d'un ouvrage publié en Allemagne en 1698 par le compositeur Georg Muffat. L'auteur informe le musicien des différentes tenues d'archet propres à chaque pays :

La plupart des Violons d'Allemagne pour jouer le dessus ou les parties du milieu, tiennent l'archet comme les Français en serrant le crin avec le pouce, & appuyant les autres doigts sur le dos de l'archet. Les Français le tiennent aussi de même pour jouer de la Basse ; dont les Italiens diffèrent pour les parties d'en haut, veut qu'ils ne touchent point au crin : & les Gambistes, comme aussi ceux qui entrelacent les doigts entre le crin & le bois de l'archet, quant aux Basses¹.

Dans ce court texte se résument deux pratiques violonistiques distinctes : le pouce de la main droite est disposé soit sous les crins (Allemagne, France), soit entre les crins et la baguette (Italie). D'origine française, Muffat étudie à Paris avec Lully, travaille à Vienne, à Prague, à Salzbourg sans oublier Rome où il côtoie Pasquini et entend Corelli. Ces expériences internationales valident ses observations sur le mode de jeu violonistique. Dans le cadre de cette recherche, notre attention se porte tout particulièrement sur la partie italienne de son commentaire. Muffat avait-il raison en affirmant que la manière italienne différait des pratiques françaises et allemandes ? Trois thèmes orientent notre regard : quels types de renseignements trouve-t-on dans les ouvrages théoriques italiens – et non italiens – lorsqu'ils livrent des infor-

¹ Georg Muffat, *Florilegium secundum*, Passau, 1698, chapitre « Premières observations de l'auteur. II. Plectrum, De la manière de conduire l'Archelet ». Ed. moderne : *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Vienne, Artaria & C.°, [s. d.], p. 45. Pour faciliter la lecture, l'orthographe des textes français des XVII^e et XVIII^e siècles transcrits dans cette étude a été modernisée.

mations sur la tenue d'archet italienne ? ; que nous racontent les œuvres des peintres italiens du XVII^e siècle – représentent-elles uniquement des violonistes plaçant le pouce entre les crins et la baguette ? ; la disposition du pouce sous les crins favorise-t-elle la pratique de la polyphonie (accords de trois et quatre sons) ? Cette étude propose un détour dans les différentes sources italiennes – peintures², fresques, partitions, traités – des XVII^e et XVIII^e siècles, afin d'esquisser des éléments de réponses et de réflexions.

● Le regard du peintre

En guise de prélude et d'avertissement, il convient de présenter les risques qu'encourt une telle recherche. L'étude du jeu et de la tenue des instruments à travers l'iconographie implique une mise en relation des données contextuelles et culturelles, afin de permettre une interprétation des éléments au plus proche de l'univers qui entoure chacune des œuvres. Une certaine prudence dans la lecture des œuvres est donc de rigueur, permettant d'éviter des conclusions trop hâtives. Comme exemple, prenons *l'Extase de sainte Cécile* tableau peint par Raffaello Sanzio (Raphaël) entre 1514 et 1516 pour l'église San Giovanni in Monte de Bologne³. Un regard concentré sur l'orgue permet rapidement de percevoir le silence qui l'entoure. Outre le fait que certains tuyaux glissent et se désolidarisent du corps de l'instrument, leur disposition est inversée sur l'axe horizontal : tuyaux courts (sons aigus) à gauche de la sainte, et tuyaux longs (sons graves) à sa droite. Le soufflet (ou les soufflets) de l'orgue, accessoire indispensable pour imprimer une « respiration » et donner vie aux notes, est invisible : il est soit inexistant, soit simplement dissimulé entre la tunique de la sainte et le corps de l'instrument. La mise en scène orchestrée par le peintre tend à souligner les éléments clés de son sujet. Tout d'abord, le regard de saint Paul effleure son bras puis se dépose sur les longs tuyaux de l'orgue pour enfin se perdre dans l'univers brisé des instruments terrestres et muets, tirant une diagonale nette, en contrepoint de la verticalité de son épée et de la crosse épiscopale de saint Augustin. Des tuyaux courts placés à droite du clavier de l'orgue n'auraient sans nul doute pas eu l'effet escompté. Puis, l'absence de soufflet visible permet également de ranger l'orgue dans la catégorie des instruments insonores, accentuant la dichotomie entre le bas monde terrestre dominé par une musique instrumentale privée de voix (*musica instrumentalis*), et l'univers céleste marqué par le chant polyphonique des *putti* (*musica mundana*). De cette *discordia concors* naît une harmonie verticale. À propos des instruments déposés sur le sol, Giorgio Vasari relève en 1550 : « On trouve également sur le sol des instruments de musique qui ne sont pas peints, mais qui peuvent être reconnus comme concrets et authentiques. »⁴ Pour l'auteur, les représentations proposées par Raphaël traduisent une « vérité » et reproduisent les instruments contemporains de son époque, assurant à l'œuvre une valeur quasi documentaire. Par ailleurs, le corpus d'œuvres de Raphaël laisse entrevoir divers instruments de musique⁵, confirmant une pratique régulière du sujet. Il est donc tout à fait improbable de penser que Raphaël ait pu involontairement inverser l'ordre des tuyaux et oublier le soufflet.

² Loin d'être exhaustive, cette étude se base sur un corpus d'une cinquantaine de fresques, de dessins et de tableaux italiens des XVII^e et XVIII^e siècles représentant des violonistes dans une posture de jeu.

³ Le tableau de Raphaël est conservé à la Pinacothèque de Bologne.

⁴ « [...] oltre che sono esparsi per terra instrumenti musici che non dipinti, ma vivi e veri si conoscono », in Giorgio Vasari, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino à tempi nostri*, Florence, Torrentino, 1550. Ed. moderne : Turin, Einaudi, 1991, vol. 2, chapitre « Rafael da Urbino : pittore et architetto », p. 627.

⁵ On peut mentionner par exemple le concert des anges instrumentistes ornant le couronnement de la Vierge Marie sur le retable Oddi réalisé vers 1502-1503 à Pérouse et aujourd'hui conservé à la pinacothèque du Vatican ou encore la *lira da braccio* placée au centre de la fresque du *Parnasse* peinte entre 1509-1510 sur les murs de la *Stanza della Segnatura* au Vatican.

Les raisons qui ont sans doute motivé Raphaël et d'autres artistes⁶ à « métamorphoser » les instruments semblent donc répondre à une exigence esthétique et symbolique. D'après Silvestro Ganassi – musicien vénitien actif au milieu du XVI^e siècle – la beauté alimente le regard :

On reconnaît la beauté, chez l'instrumentiste, à la grâce avec laquelle il tient son instrument, à la façon de porter la main, et au maintien physique d'une telle égalité qu'il invite les auditeurs à prêter silence, afin de pouvoir goûter l'excellence [des sons], qui est la nourriture de l'ouïe, comme la beauté nourrit la vue⁷.

Ce souci esthétique peut parfois dissimuler une imagination débordante comme l'affirme, en 1677, Johann Jacob Prinner, organiste, compositeur et théoricien viennois :

Pourtant, j'ai connu des virtuoses distingués qui ne prêtaient pas attention à cela, et plaçaient le violon seulement sur la poitrine, en pensant que c'était beau et charmant, parce qu'ils avaient vu la chose sur une peinture représentant un Ange jouant du violon à saint François, selon l'imagination du peintre. Ils auraient dû pourtant savoir que le peintre, pour être un artiste du pinceau, ne l'est pas pour autant de l'archet⁸.

Ainsi, le tableau de Raphaël et le témoignage de Prinner illustrent parfaitement les risques qu'encourt l'historien moderne dans la récolte d'informations et son corollaire de déductions potentiellement erronées.

● Tenue de l'archet

Comme énoncé plus haut, au XVII^e siècle, l'emplacement du pouce sur l'archet varie selon les pays, les régions, les écoles ou encore les différents maîtres. Deux traditions bien distinctes se côtoient : pouce entre les crins et la baguette (a) (ill. 1) ; pouce sous les crins (b) (ill. 2). La première version (a) – employée encore aujourd'hui – n'autorise aucune variation de tension des crins en cours de jeu. Avant même de commencer à jouer, le violoniste décide de la tension en choisissant la taille de la hausse coincée ou la position de la crémaillère (ill. 3 et 4) – deux systèmes ou mécanismes en usage au XVII^e siècle – ou encore en actionnant une vis (dès la première moitié du XVIII^e siècle⁹). Lorsqu'une œuvre contient à la fois des passages monodiques et des passages polyphoniques (accords de trois ou quatre sons), le violoniste doit se contenter d'une tension stable et identique des crins. La seconde tenue (b), dispose le pouce sous les crins – en contact direct avec la mèche – permettant ainsi de modifier la tension par une légère variation de pression en cours d'exécution. Cette tenue – outre le fait qu'elle est propre aux violonistes français et allemands selon Muffat – présente un avantage non négligeable pour l'exécution de passages en triples et quadruples cordes. Potentiellement, elle permet de relâcher

⁶ Outre le cas cité, les exemples liés aux orgues sont nombreux comme l'attestent la statue de sainte Cécile, d'auteur anonyme (maître de Sant'Anastasia), portant dans ses bras un orgue aux tuyaux inversés datant de la première moitié du XIV^e siècle et conservée à Vérone au musée de Castelvecchio (cf. Andrea Macinanti, « *Fabricato alla guisa del Corpo humano* ». *L'organo come metafora antropomorfa*, Varese, Zecchini, 2019, reproduction de la statue, p. 23).

⁷ Silvestro Ganassi, *Regola Rubertina*, Venise, [s. i.], 1542. Ed. moderne : trad. par Jean-Philippe Navarre, Liège, Mardaga, 2004, p. 23.

⁸ Johann Jacob Prinner, *Musicalischer Schlissl*, autographe, 1677, chapitre XIII, trad. française de Fabien Roussel, 2016, disponible sur le site <https://imslp.org/> (consulté le 6 janvier 2020).

⁹ Vers 1700 pour John Dilworth (*The Cambridge companion to the violin*, éd. par Robin Stowell, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 24), vers 1730 pour Frédéric Ablitzer, Nicolas Dauchez, Jean-Pierre Dalmont et Nelly Poidevin (*Mécanique de l'archet de violon : lien entre évolution et répertoire musical*, 5^e Congrès Interdisciplinaire de Musicologie, oct. 2009, Paris, p. 4) ou durant la première moitié du XVIII^e siècle en France comme l'atteste un inventaire de 1747 (cf. Florence Gétreau, « Les archets français aux XVII^e et XVIII^e siècles : quelques repères iconographiques », *Musique-Image-Instruments*, n° 4/2, 1999, p. 122, 127).



Ill. 1. Pouce entre les crins et la baguette © photo, Léonard Holzer.



Ill. 2. Pouce sous les crins © photo, Léonard Holzer.



III. 3. Archet du XVII^e siècle à hausse coincée © Bologne, collection privée.



III. 4. Copie d'archet du XVII^e siècle à crémaillère © Bologne, collection privée.

la tension des crins pour faciliter le jeu lié des accords en laissant plus de souplesse à la mèche se déposant ainsi plus aisément sur les cordes placées sur des axes différents imprimés par la courbe du chevalet. Or, les premières partitions italiennes contenant des passages polyphoniques destinés au violon datent du début du xvii^e siècle¹⁰. Pourquoi les Italiens se seraient-ils passés de la technique du pouce sous les crins ? Un détour dans les ouvrages théoriques s'impose avant de se plonger dans l'univers iconographique.

Traité français

Les traités français du xvii^e siècle ne sont pas particulièrement loquaces. Il faut attendre le xviii^e siècle pour récolter des renseignements concernant le point de contact de la main droite sur l'archet ainsi que sur la disposition du pouce. En 1711, par exemple, Michel de Montéclair valide la remarque de Muffat en affirmant que le pouce se place sous les crins : « L'archet se tient de la main droite les quatre doigts posés sur le bois et le pouce dessous la hausse qui élève le crin »¹¹. Quelques années plus tard, en 1738, Michel Corrette distingue deux tenues différentes ; l'une pratiquée en Italie et l'autre en France. Son témoignage confirme le rôle important des deux nations dans le domaine de la pratique violonistique et s'inscrit lui aussi dans la lignée de Muffat. Il est intéressant toutefois de noter que l'Allemagne et l'Angleterre ne figurent pas dans cette cartographie des pratiques :

Les Italiens le tiennent aux trois quarts en mettant quatre doigts sur le bois et le pouce dessous et les Français le tiennent du côté de la hausse, en mettant le premier, deuxième et troisième doigt dessus le bois, le pouce dessous le crin et le petit doigt accosté du bois. Ces deux façons de tenir l'archet sont également bonne cela dépend du Maître qui enseigne¹².

Corrette insiste sur la manière italienne disposant le pouce entre les crins et la baguette et une position de la main éloignée de la hausse (ill.5) contrairement à l'habitude française suggérant le pouce sous les crins et une main placée vers la hausse. Cependant, l'article publié entre 1751 et 1772 dans l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, recommande de placer la main à environ cinq centimètres de la hausse et de disposer le pouce « sur le fût de l'archet », à la manière italienne décrite par Muffat et Corrette :

On prend ensuite l'archet avec la main droite à environ deux pouces¹³ de distance de la hausse, & on le tient avec les quatre premiers doigts, en sorte que le pouce, & les deux premiers doigts portent sur le fût de l'archet, & le quatrième ou annulaire sur le crin que l'on doit faire passer sur les cordes, à environ deux pouces de distance du chevalet¹⁴.

¹⁰ Concernant le jeu polyphonique au violon en Italie au xvii^e siècle, cf. Constance Frei, *Arco sonoro. Articulation et ornementation : les différentes pratiques d'exécution pour violon en Italie au xvii^e siècle*, Lucca, LIM, 2011, chapitre « La Polyphonie », p. 327-365. Notons également que le jeu polyphonique au violon tient un rôle important dans les pratiques ménésières des xvi^e et xvii^e siècles, cf. Luc Charles-Dominique, *Les « bandes » de violons en Europe. Cinq siècles de transferts culturels. Des anciens ménésiers aux Tsiganes d'Europe centrale*, Turnhout (Belgique), Brepols, 2018, voir en particulier le chapitre « La tenue et le jeu de l'archet : une esthétique de l'énergie et de l'efficacité sonore : l'ancienneté du jeu harmonique de certains instruments à archet européens », p. 544-546.

¹¹ Michel Pignolet de Montéclair, *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon*, Paris, l'auteur, Foucault, 1711, p. 3. Ed. moderne : Méthodes & traités 11, série I, France 1600-1800, vol. 1, Courlay, Fuzeau, 2007, p. 56.

¹² Michel Corrette, *L'école d'Orphée, méthode pour apprendre facilement à jouer du violon*, Paris, Le Clerc, 1738, chapitre II, p. 7. Ed. moderne : Méthodes & traités 11, série I, France 1600-1800, vol. 1, Courlay, Fuzeau, 2007, p. 87.

¹³ Conversion des pouces en centimètres, cf. site internet <http://aviatechno.net/unites/pieds.php> (consulté le 14 janvier 2020).

¹⁴ Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Le Breton, 1751-1772, p. 320. Ed. moderne : Courlay, Fuzeau, 2007, Méthode & Traités 11, Série I, France 1600-1800, vol. 1, p. 133.



Ill. 5. Corrette 1738, tenue italienne © photo, Léonard Holzer.

Ce commentaire, plutôt exceptionnel, présente clairement le quatrième doigt « sur le crin ». Un ange violoniste accompagnant un *Donneur présenté à la Vierge* peint en Italie par Guercino près d'un siècle et demi avant la définition livrée dans l'*Encyclopédie*, soit en 1616, semble faire écho à cette pratique française¹⁵.

Puis, le mode de jeu italien finit par être adopté en France comme l'illustre Labadens dans sa *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer du violon*, publiée à Paris en 1772¹⁶. Il apparaît dès lors que la distinction nationale n'est plus d'actualité et que la tenue italienne a pris le dessus durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, gommant ainsi les frontières.

Traité italiens

Les traités italiens du XVII^e siècle ne sont guère plus bavards que les ouvrages français. Ce n'est qu'au XVIII^e siècle que la question mérite des éclairages avisés. En 1751, dans son traité *The art of playing on the violin*¹⁷, Francesco Geminiani recommande de placer la main près du talon avec le pouce entre la baguette et les crins comme l'atteste la version française publiée un an plus tard : « On doit le tenir [l'archet] à une petite distance de la Noix, entre le pouce & les doigts, le crin étant tourné en dedans contre le dos, ou l'extérieur du pouce, dans cette position il doit être tenu libre & aisé sans raideur. »¹⁸ Cette disposition de la main est également

¹⁵ Giovanni Francesco Barbieri, dit Guercino, est actif à Rome et à Bologne. Ce tableau est conservé aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles.

¹⁶ Labadens, *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer du violon*, Paris, Aux adresses ordinaires, 1772, pl. 1, p. 15. Ed. moderne : *Méthodes & traités, France 1600-1800*, vol. 2, Courlay, Fuzeau, 2007, p. 31.

¹⁷ Francesco Geminiani, *The Art of Playing on the Violin, Opera IX*, Londres, [s. i.], 1751. Ed. moderne : *Méthodes & traités, Italie 1600-1800*, vol. 1, Courlay, Fuzeau, 2005, p. 251.

¹⁸ Francesco Geminiani, *L'art de jouer le violon*, Paris, [s. i.], 1752, p. 1. Ed. moderne : *Méthode & Traités 11, Série I, France 1600-1800*, vol. 1, Courlay, Fuzeau, 2007, p. 141.

suggérée par Pietro Signoretti dans sa *Méthode contenant les principes de la musique et du violon*, publiée en 1777 :

On tiendra l'Archet de la main droite, à la distance d'un petit travers de doigt de la Hausse où sera placé le pouce, sur lequel appuiera la baguette, qu'on penchera un peu vers la touche, sans que le crin touche au pouce ; on placera l'index sur la baguette entre la seconde & la troisième Phalange, à quelque distance du pouce ; le second doigt sera placé sur la troisième Phalange, de façon que le même tienne l'Archet uniment au pouce. Le troisième doigt sera placé sous toutes les Phalanges, le tenant légèrement sur la baguette ; le petit doigt enfin prendra la baguette de son extrémité avec la plus grande légèreté ; le troisième & le quatrième doigt ne servant qu'à la direction de l'Archet, pour qu'il ne vacille point dans la main. Quant à l'index, on le pressera plus ou moins que l'on voudra tirer du son, sur la baguette, & le second doigt doit serrer la baguette uniment au pouce, car ce sont ces deux qui tiennent l'Archet ferme sur la corde¹⁹.

Quelques décennies plus tard, vers 1784, Antonio Lolli conseille lui aussi une tenue de la main proche de la hausse : « L'archet doit être tenu légèrement entre les quatre doigts, et le pouce à un demi pouce de la hausse. »²⁰ En 1796, Francesco Galeazzi prend la peine d'expliquer les avantages et désavantages des différents emplacements de la main tout en affirmant que les deux tenues sont encore pratiquées. Le lecteur se laisse convaincre, il choisit la position basse de la main propre à l'école lombarde :

Règle III : Il convient de prendre l'archet non pas totalement du bout des doigts, mais avec les doigts étendus en situation naturelle, en observant que tout le nez reste à l'extérieur de la main du côté de l'auriculaire. Démonstration : Comme l'archet doit être équilibré, et contrebalancé, afin d'accomplir son jeu, il arrive que ceux qui le tiennent vers le milieu, donnent trop de contrepoids, et empêchent que l'archet puisse avoir de la force, ni ne peuvent, par conséquent, obtenir une grande puissance du Violon : ceux, au contraire, qui tiennent le nez immédiatement sous la main, introduisant le pouce dans la rainure, laissent tout le poids devant, et n'ont derrière eux aucun contrepoids qui forme l'équilibre, ce qui est souvent très gênant dans certains sauts d'archet, et dans certains jeux, où l'équilibre est nécessaire. Il sera donc préférable (comme il est coutume dans l'école Lombarde) de garder entre ces deux extrêmes une juste moyenne, en le tenant comme nous l'avons dit dans la règle²¹.

Parfois une tenue ferme avec les deux premiers doigts – laissant les trois autres doigts plus libres – s'avère utile. Giovanni Francesco Nicolai, élève de Tartini, décrit la technique suivante dans son ouvrage manuscrit, rédigé probablement au milieu du XVIII^e siècle et intitulé *Regole per arrivare a saper ben suonare il Violino [...] date in luce dal celebre Sigr. Giuseppe Tartini* :

L'archet doit être tenu avec force entre les deux premiers doigts, et les trois autres légèrement afin de faire sortir la voix [puissance] par le poignet, et plus on voudra renforcer la voix, plus il convien-

¹⁹ Pietro Signoretti, *Méthode contenant les principes de la musique et du violon*, La Haye, Williams 1777, seconde partie, p. 3. Ed. moderne : *Méthodes & traités 13, Série IV, Italie 1600-1800*, vol. 2, Courlay, Fuzeau, 2002.

²⁰ Antonio Lolli, *L'école du violon en quatuor*, Berlin, J. J. Hummel, vers 1784, p. 3. Ed. moderne : *Méthodes & traités 13, Série IV, Italie 1600-1800*, vol. 2, Courlay, Fuzeau, 2002.

²¹ « Regola III : Si dee prender l'Arco non totalmente colla punta delle dita, ma colle dita stese in situazione naturale, osservando che tutto il naso resti fuori della mano dalla parte del dito mignolo. Dimostrazione : Siccome l'arco per far bene il suo gioco deve esser bilanciato, e contrapesato, ne avviene, che coloro che lo tengono verso la méta, dano troppo contrapeso, ed impediscono, che l'arco possa aver forza, nè posson per conseguenza cavar gran voce dal Violino : quelli all'apposto che tengono il naso immediatamente sotto la mano, il pollice introducendo nel suo incavo, lasciano tutto il peso davanti, nè hanno al di dietro un contro peso che formi l'equilibrio, il che è spesso di grande impedimento in certi salti d'arco, ed in certi giochi, in cui l'equilibrio necessario si rende. Converterà dunque (come nelle scuola Lombarde si pratica) tenere fra questi due estremi un giusto mezzo, tenendolo come si è detto nella regola », in Francesco Galeazzi, *Elementi teorico-Pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*, Rome, M. Puccinelli, 1796, p. 95-96, traduction de l'auteur.

dra de serrer l'archet de plus en plus avec les doigts, et faire correspondre aussi l'autre main sur les cordes avec de plus en plus de pression²².

Nicolai ne parle pas de la distance qui sépare la main de la hausse, il se borne à une description de la position des doigts sur la baguette sans même se référer à l'emplacement du pouce. D'après Galeazzi, une tenue avec deux doigts est encore en vogue à la fin du XVIII^e siècle :

Il existe en effet des passages, notamment dans les contre archets, dans lesquels il suffit de tenir l'archet avec deux doigts, et si légèrement qu'il ne tombe pas des mains, et d'autres dans lesquels il suffit que l'archet défile par son propre poids, sans utiliser aucune force²³.

Ce mode de jeu est visible dans la fresque du peintre bolonais Guido Reni réalisé en 1609 à Rome pour l'oratorio de *Santa Silvoia al Celio*. L'ange violoniste tient l'archet avec le pouce et l'index, laissant les trois autres doigts en suspension (ill. 6). La tenue avec trois doigts (pouce, index, majeur) est également présente dans le corpus d'œuvres examinées et plus particulièrement dans le tableau de Marcantonio Franceschini (ill. 7) réalisé à Bologne en 1688²⁴ ou encore dans le duo violon et luth des *Musiciens* de Bernardo Strozzi peint vers 1630-1635 et dans lesquels l'annulaire et le petit doigt sont éloignés de la baguette²⁵.

Traité allemands

Le style léger et aéré de Reni, Franceschini et Strozzi est prescrit en 1677 par Johann Jacob Prinner, auteur cité en ouverture :

Pour mener l'archet de la main droite, il y a également des manières différentes. Car en Italie notamment, j'ai vu que la plupart tiennent l'archet seulement entre le pouce et le deuxième doigt, donc avec deux doigts seulement, sur le bois, au milieu de l'archet, donc pratiquement au point d'équilibre, et tirent l'archet ainsi²⁶.

Prinner devance d'un siècle la description faite par Galeazzi, ajoutant toutefois qu'en son temps, les Italiens favorisaient un emplacement de la main au milieu de la baguette. Le séjour de Prinner à Sienne en 1651 aura sans doute servi de terrain d'observation. Puis, l'auteur ajoute un complément d'un intérêt particulier pour notre sujet :

Cette façon et manière de faire n'est pas approuvée des véritables artistes, qui disent qu'on doit tenir l'archet plus près du talon, avec le pouce sur la mèche et les autres doigts sur le bois, pour pouvoir de temps en temps augmenter la tension de la mèche avec le pouce, et, par une pression du pouce, donner la force nécessaire pour avoir un coup d'archet long et soutenu ; afin de pouvoir aussi utiliser le poignet dans la vitesse des *Fuseln*²⁷ et ne pas se fatiguer en utilisant avec rage le bras entier²⁸.

²² « L'arco va tenuto con forza ne primi due dita, e gl'altri tre leggeri per cavar la voce di polso, e quanto più vorrà rinforzar la voce stringere vieppiù l'arco con le dita, e corrispondero anco con premere vieppiù sulle corde con l'altra mano », in Giovanni Francesco Nicolai, *Regole per arrivare a saper ben suonare il Violino, col vero fondamento di saper sicuramente tutto quello, che si fa ; buono ancora a tutti quelli, ch'esercitano la Musica siano Cantanti, o Suonatori date in luce dal celebre Sigr. Giuseppe Tartini*, manuscrit [s.d.], cité in Erwin Jacobi, « G. F. Nicolai Manuscript of Tartini's *Regole per ben suonare il Violino* », *Musical Quarterly*, 1961, n° 47, p. 207-223.

²³ « Vi sono anzi de passi, particolarmente nelle contrarcate, in cui basta tener l'arco con due dita, e così leggermente, che non cada delle mani, ed altri in cui basta che l'arco scorra per il suo proprio peso, senza impiegarvi forza alcuna », in Francesco Galeazzi, *op. cit.*, p. 97.

²⁴ Ce tableau fait partie de la collection Molinari-Pradella conservée à Castenaso/Bologne.

²⁵ Le tableau de Strozzi se trouve à Londres au Hampton Court Palace.

²⁶ Johann Jacob Prinner, *op. cit.*

²⁷ Le terme *Fuseln* désigne – dans la notation ancienne – des valeurs rapides correspondant aux croches. Sur les questions de notation, cf. Willi Appel, *La notation de la musique polyphonique 900-1600*, trad. de l'anglais par Jean-Philippe Navarre, Liège, Mardaga, 1998, p. 21.

²⁸ Johann Jacob Prinner, *op. cit.*



Ill. 6. Guido Reni, 1609, Rome, Oratorio di Santa Silvia al Celio, et détail
© photo, collection privée.



Ill. 7. Marcantonio Franceschini, 1688, Bologne, *L'estase de Magdalena*, et détail
© Castenaso/Bologne, coll. Molinari-Pradelli, 42,6 x 55,3 cm (photo, Carlo Vannini, Reggio Emilia).

Ses propos sont limpides : le « pouce sur la mèche » a l'avantage de « pouvoir de temps en temps augmenter la tension de la mèche ». Cette phrase constitue une preuve inéluctable de la subtilité et de l'avantage d'une telle tenue. Ainsi, rien ne nous empêche d'imaginer qu'à l'occasion de motifs monodiques, le violoniste exerce une pression importante sur les crins alors que dans les passages polyphoniques de trois ou quatre notes, il relâche la tension de manière à laisser la mèche plus souple, évitant ainsi de briser les accords. Lorsque Muffat emploie le verbe « serrer » dans sa préface, il semble faire écho à la description de Prinner rédigée une vingtaine d'années plus tôt.

L'usage du pouce pour varier la tension des crins semble disparaître des pratiques allemandes au cours du XVIII^e siècle. Léopold Mozart ne se soucie guère de donner de longues explications sur le sujet. En 1756, dans sa méthode intitulée *Versuch einer gründlichen Violinschule* – reprise dans une version française en 1770 – la disposition du pouce entre les crins et la baguette semble désormais admise : « L'Archet doit être tenu entre le pouce et la seconde phalange du premier doigt, de façon que le bout du petit doigt se trouve sur la partie de l'Archet qui tient à la Hausse. Le pouce seul doit soutenir tout le poids de l'archet, et aucun doigt ne doit être étendu dessus ; mais plié [...] »²⁹

Traité anglais

Pour parfaire cette fresque de la tenue de l'archet en Europe, il convient de se pencher sur un ouvrage anglais publié en 1674 par John Playford. Ce document atteste du goût anglais pour une tenue à la française et à l'allemande selon Muffat : « The *Bow* is held in the right hand, between the ends of the Thumb and the three first Fingers, the Thumb being staid upon the Hair at the Nut, and the three Fingers resting upon the Wood »³⁰. Le tableau 1 ci-après propose un résumé des tenues pratiquées en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles.

Cette mise en perspective des sources théoriques européennes donne raison à Muffat. Il apparaît clairement que la tenue d'archet italienne favorise un placement du pouce entre la baguette et les crins, ne faisant jamais allusion à la technique du pouce sous les crins. L'argument statistique joue également un rôle important : les documents du XVII^e et de la première moitié du XVIII^e siècle insistent tous sur une tenue avec le pouce sous les crins en France, Allemagne et Angleterre. Enfin, on constate que la tenue italienne est utilisée dans toute l'Europe dès le milieu du XVIII^e siècle.

● La tenue d'archet dans la peinture italienne

Pléthore de peintures italiennes présentent des violonistes en position de jeu³¹. L'angle et le cadrage choisis par les peintres adoptent de préférence une mise en scène de face ou de profil, dissimulant le pouce derrière la main. Lorsque la main droite est clairement visible, le pouce se situe généralement entre les crins et la baguette. Cependant, l'univers sonore délimité par la toile laisse apparaître plusieurs « exceptions », offrant de nouvelles résonances au mode de jeu italien, allant à l'encontre des informations récoltées dans les traités et méthodes. En guise d'exemples, huit témoignages iconographiques italiens ont été choisis pour leurs illustrations du pouce sous les crins. Trop singulière, cette tenue n'est certainement pas le fruit d'un hasard, ni le fait d'une inattention ou d'un choix du peintre. Ce détail pictural est sans doute le reflet

²⁹ Léopold Mozart, *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon*, trad. par Valentin Roeser, Paris, Le Menu, 1770, p. 2. Ed. moderne : *Méthode & Traités 11, Série I, France 1600-1800*, vol. 1, Courlay, Fuzeau, 2007, p. 234.

³⁰ John Playford, *An introduction to the skill of musick*, chapitre « A brief introduction to the playing on the treble-violin », Londres, W. Godbid, 1674, p. 114. Ed. moderne : New Jersey, Gregg Press Incorporated, 1966.

³¹ Nous souhaitons remercier ici très chaleureusement Camilla Murgia, historienne de l'art de l'Université de Lausanne pour son travail de relecture et ses précieuses remarques.

	Main proche hausse	Main loin hausse	Pouce sous crins	Pouce entre crins et baguette	Tenue avec 2 doigts
France 1711 Montéclair	✓ France		✓ France		
France 1738 Corrette	✓ France	✓ Italie	✓ France	✓ Italie	
France 1751-72 Encyclopédie		✓ France		✓ France	
France 1772 Labadens		✓ France		✓ France	
Italie 1751 Geminiani	✓ Italie			✓ Italie	
Italie 1777 Signoretti	✓ Italie			✓ Italie	
Italie 1784 Lolli	✓ Italie				
Italie 1796 Galeazzi	✓ Italie	✓ Italie			✓ Italie
Allemagne 1677 Prinner	✓ Allemagne	✓ Italie	✓ Allemagne		✓ Italie
Allemagne 1698 Muffat			✓ Allemagne ✓ France	✓ Italie	
Allemagne 1756 Mozart				✓ Allemagne	
Angleterre 1674 Playford	✓ Angleterre		✓ Angleterre		

 Tableau 1. Résumé des tenues d'archet à travers les sources théoriques des XVII^e et XVIII^e siècles.

d'une observation attentive de la pratique violonistique. Dès lors ces documents constituent des pièces importantes du puzzle (cf. tableau 2).

Dans la plupart des exemples, la disposition du pouce sous les crins accompagne une main posée près de la hausse (cf. tableau 3, six exemples). Deux exceptions séparées de près d'un siècle illustrent avec élégance une main éloignée du talon faisant écho à trois ouvrages théoriques d'auteurs allemand, français et italien (cf. tableau 1, Prinner 1677, Corrette 1738, Galeazzi 1796). L'archet convexe offre dans ce domaine des possibilités variées que l'archet moderne, mis au point à la fin du XVIII^e siècle, annule par sa concavité en diminuant la distance entre les crins et la baguette en son centre. Par ailleurs, la tenue au talon semble avoir des répercussions importantes sur l'emplacement de l'instrument. Sur les huit exemples, sept présentent un instrument posé soit sur la clavicule, soit contre le cou. Dans son ouvrage manuscrit rédigé en 1677, Prinner vante les mérites d'une telle tenue en évoquant non pas le jeu de l'archet mais plutôt la question des démanchés :

Si l'on veut cependant bien le maîtriser, ce violon, il faut le tenir sous le menton, afin que, le bras gauche étant courbé comme un cerceau, et la main creusée, le manche repose dans le creux du

pouce, en haut, au niveau des chevilles. Et il faut tenir le *Geigen* si fermement avec le menton, que l'on n'ait pas besoin de le tenir avec la main gauche, car il serait sinon impossible de se déplacer rapidement de haut en bas en touchant juste, sauf en tenant le *Geigen* avec la main droite, pour qu'il ne tombe pas, ce qui ferait rater un grand nombre de notes³².

	Peintre	Ville	Titre	Lieu de conservation
1609	Guido Reni (ill. 6)	Rome	<i>Concert des anges</i>	Rome, Oratorio de Santa Silvia al Celio
1613-15	Guido Reni	Bologne	<i>Anges musiciens</i>	Bologne, église San Domenico
1630-35	Bernardo Strozzi	Gênes et Venise	<i>Le concert</i>	Londres, Hampton Court Palace
1631-32	Pietro Novelli dit Il Monrealese	Palerme	<i>Duel musical d'Apol- lon et de Marsyas</i>	Caen, Musée des Beaux-Arts
1645	Bernardo Cavallino (ill. 8)	Naples	<i>Sainte Cécile</i>	Boston, Musée des Beaux-Arts
ca 1646	Carlo Francesco Nuvolone	Milan	<i>La famille du peintre</i>	Milan, Pinacothèque de Brera
1688	Marcantonio Franceschini (ill. 7)	Bologne	<i>L'extase de Magdalena</i>	Bologne, collection Molinari-Pradelli
Fin XVII ^e s./début XVIII ^e s.	Pasquale Rossi dit Pasqualino	Naples	<i>Leçon de violon</i>	Naples, collection de la Banque Sannitica

Tableau 2. Liste de huit tableaux italiens du XVII^e siècle, violonistes avec pouce sous les crins.

Concernant le nombre de doigts touchant l'archet, aucune pratique commune ou « école » ne semble se dessiner : deux doigts (pouce-index) chez Reni (1609), trois doigts (pouce-index-majeur) avec Reni (1613), Strozzi et Franceschini, quatre doigts sous le pinceau de Rossi et enfin toute la main avec Novelli, Cavallino et Nuvolone. Dans la perspective d'une pratique polyphonique, la tenue avec deux ou trois doigts permet d'exécuter des accords uniquement avec la moitié supérieure de l'archet (du milieu à la pointe). L'absence des quatrième et cinquième doigts sur la baguette provoque une instabilité au talon, sans contrepoids l'archet s'échappe facilement de la main. Pour faciliter le jeu des accords liés, l'archet se place idéalement loin du chevalet, plus près de la touche afin de diminuer les angles séparant les cordes et d'éviter ainsi un jeu trop arpégé.

Comme évoqué plus haut, la présence du pouce sous la mèche est très probablement le reflet d'une observation minutieuse de la part du peintre. Mais qu'en est-il des quatre autres doigts, leur position sur la baguette est-elle aussi « documentée », ou alors s'agit-il d'une « stylisation » du geste du musicien ? Dans le cas de Reni, tout porte à croire que ces détails ne sont pas le fruit d'une fantaisie. Son père, Daniele Reni, chanteur et instrumentiste à Bologne,

³² Johann Jacob Prinner, *op. cit.*

avait prévu une carrière de claveciniste pour son fils. Ce commentaire biographique tisse un lien fort entre Reni et la musique, accréditant les représentations musicales du peintre. Ainsi, les violonistes de 1609 (ill. 6) et de 1613 tiennent leur instrument et leur archet sans doute de façon « réaliste », à la manière des musiciens du début du XVII^e siècle. On note toutefois les variations de l'emplacement de la main : en 1609 loin de la hausse, en 1613 sur la hausse. Il n'y a donc pas une manière de prononcer le texte musical mais bien plusieurs façons de tenir son instrument et de scander sa phrase. En outre, le premier lieu d'activité de Reni, c'est-à-dire Bologne, est éminemment musical comme l'atteste la présence de plusieurs ensembles vocaux et instrumentaux tels que la *Capella Musicale* de San Petronio (fondée au XV^e siècle) ou encore le *Concerto Palatino* (créé au XIII^e siècle). Cette ville, surnommée aussi la *Dotta*, est à l'origine de la fresque de 1613. Mais c'est à Rome que Reni se trouve au moment de la réalisation de l'œuvre de 1609, une ville pas moins « sonore » sur le plan de la production musicale, véritable réservoir de modèles pour les ateliers des peintres. Reni baignait donc dans un environnement aux harmonies effervescentes comme le montre son œuvre constellée de musiciens. Un élément cependant vient bousculer le regard. Le chevalet du violon de 1609 se situe à proximité du cordier contrairement aux traditions qui le placent vers le milieu des ouïes. Serait-ce un effet de perspective destiné à corriger la distance qui sépare le spectateur de la fresque située en hauteur ?

Concernant Bernardo Strozzi, originaire de Gênes, son parcours est teinté de musique par l'intermédiaire de l'un de ses protecteurs vénitiens : Giulio Monteverdi, frère du célèbre compositeur Claudio. Bernardo est également en relation étroite avec le poète Giulio Strozzi et sa fille adoptive Barbara Strozzi, chanteuse et compositrice. Ce séjour dans la cité des Doges l'amène à peindre plusieurs scènes musicales parmi lesquelles *Le Concert* présentant un violoniste et un luthiste en train d'accorder leur instrument³³. Outre ce tableau, Strozzi convoque la musique à travers des portraits d'une violiste de gambe accompagnée d'un violon déposé sur la table, d'un luthiste en soliste en situation, lui aussi, de vérifier l'accord de son instrument, ou encore une sainte Cécile ornée d'un luth et d'un violon à ses côtés³⁴. La fréquence des sujets musicaux dans les tableaux de Strozzi suggère une précision agrémentée d'un certain réalisme.

Pietro Novelli appartient, lui, à la sphère palermitaine et ne semble pas avoir de connexion particulière avec l'univers musical. Ses voyages à Rome ainsi qu'à Naples correspondent à la création de son *Duel musical d'Apollon et de Marsyas* réalisé entre 1631 et 1632³⁵. L'arc et la lyre d'Apollon sont transformés ici en violon avec une tenue de l'instrument particulièrement basse, sur la poitrine. La tension soigneusement orchestrée par Novelli, entre le regard d'Apollon étiré à gauche et le violon déployé sur la droite, rappelle de manière très lointaine la posture du violoniste dans *Les noces de Cana* de Véronèse, œuvre peinte à Venise en 1562³⁶. Chez Novelli, l'archet est comme empoigné par le violoniste, les cinq doigts soutiennent la baguette évoquant peut-être certaines tenues « populaires »³⁷. Notons enfin que Novelli et Cavallino se trouvent à Naples durant les mêmes années, ils ne partagent pas pour autant une vision commune du jeu violonistique comme le confirment les différentes tenues de l'instrument présentées dans les tableaux respectifs.

³³ Cf. Bernardo Strozzi, *Le Concert* peint vers 1635 et conservé au Hampton Court Palace à Londres.

³⁴ Pour une discussion sur l'œuvre de Strozzi, cf. David Rosand et Ellen Rosand, « "Barbara di Santa Sofia" and "Il Prete Genovese" : on the identity of a Portrait by Bernardo Strozzi », *The Art Bulletin*, vol. 63, n° 2, 1981, p. 249-258.

³⁵ Ce tableau est conservé au musée des Beaux-Arts de Caen.

³⁶ Six musiciens, dont un violoniste, figurent au centre de l'immense toile de près de 66 m² réalisée par Véronèse sur commande des moines bénédictins de San Giorgio Maggiore à Venise. Cette œuvre est aujourd'hui conservée au Musée du Louvre à Paris.

³⁷ Sur les tenues d'archet et le jeu polyphonique dans le répertoire populaire, cf. Luc Charles-Dominique, *Les « bandes » de violons en Europe. Cinq siècles de transferts culturels. Des anciens ménestriers aux Tsiganes d'Europe centrale*, Turnhout (Belgique), Brepols, 2018, voir en particulier le chapitre « La tenue et le jeu de l'archet : une esthétique de l'énergie et de l'efficacité sonore », p. 507-520.



Ill. 8. Bernardo Cavallino, 1645, Naples, *Santa Cecilia*, et détail © Boston, Museum of Fine Arts.

Concernant Bernardo Cavallino (ill. 8), les informations biographiques sont peu généreuses. Son activité se déploie à Naples et aucun élément n'associe son parcours de peintre à la musique. Pourtant, la *Sainte Cécile* jouant du violon n'est pas le seul tableau contenant des références à la musique. Une sœur jumelle intitulée *L'Extase de sainte Cécile*³⁸ par exemple apparaît la même année avec, cependant, une mise en scène très différente se servant d'un violon « muet » déposé sur le sol. Dans le tableau qui nous occupe ici, Cavallino semble vouloir attirer l'attention du spectateur sur la position de la main droite et plus particulièrement sur le pouce. Ce dernier se situe clairement sous les crins et les quatre doigts reposent intégralement sur la baguette. Au XVII^e siècle, Naples respire la musique et les occasions ne manquent pas d'admirer et entendre des ensembles dans les édifices religieux et dans les conservatoires par exemple. Ce terreau fertile a sans doute porté ses fruits en devenant source d'inspiration tant pour Cavallino que pour son confrère Novelli.

La carrière de Carlo Francesco Nuvolone se déroule, elle, à Milan. Les éléments biographiques le concernant sont rares et la musique semble, encore une fois, absente des sources, excepté du portrait de famille peint vers 1646³⁹. Dans l'espace pictural soigneusement organisé autour du peintre, figurent quatre instrumentistes : un luthiste, une harpiste, un violoniste – tous trois en position de jeu – ainsi qu'une violiste de gambe tenant de sa main droite son instrument et de la main gauche un livre. La musique faisait donc partie de l'univers domestique du peintre, offrant un laboratoire d'observation idéal. La tenue d'archet résonne avec celle de Novelli et prend toutes les allures d'une figure de style ou d'un *topos* en écho à Véronèse. Par ailleurs, plusieurs fresques du XVI^e siècle mettent à l'honneur la musique et rythment les églises du Nord de l'Italie – comme par exemple les concerts sonores de Gaudenzio Ferrari réalisés à Saronno ou encore à Vercelli⁴⁰ – et servent sans doute de modèle ou de source d'inspiration aux peintres des générations futures.

Tout comme Reni, Marcantonio Franceschini (ill. 7) s'inscrit dans la lignée des peintres de l'école de Bologne. Bien que ces deux maîtres ne soient pas de la même génération, ils ornent tous deux leurs tableaux d'instruments de musique. Chez Franceschini, Magdalena tient dans sa main droite un archet avec le pouce sous les crins à la manière de Reni. S'agit-il d'une caractéristique des peintres bolonais sachant que, dès la fin du XVI^e siècle, le violon occupe une place de choix à Bologne comme le confirme la présence de Camillo Cortellini *detto il violino* et sa publication de 1584⁴¹ ?

Né à Vicence, Pasquale Rossi s'imprègne du style vénitien et des peintres de Parme avant de se rendre à Rome. Parmi ses thèmes de prédilection se trouve la musique. La récurrence du sujet laisse supposer une représentation des instruments proche d'une certaine réalité. *La leçon de violon* qui nous intéresse ici illustre un musicien tenant un archet particulièrement court dont la longueur des crins est encore raccourcie par une tenue de la main éloignée de la hausse. L'intégralité de la scène se joue dans la pénombre et les sons articulés semblent jaillir de l'instrument, plongeant le spectateur dans une attention toute particulière. On notera que ce tableau et l'instrument qui l'accompagne est contemporain du séjour de Corelli à Rome et de la publication de son *op.* 5, riche en passages polyphoniques.

Convité à participer au dialogue sacré (Reni 1609, 1613, Novelli, Franceschini) ou profane (Rossi, Strozzi, Cavallino, Nuvolone), seul (Rossi, Cavallino) ou accompagné (Reni 1609 et 1613, Strozzi, Nuvolone, Franceschini, Novelli), le violon figure dans chacune des toiles sous un air

³⁸ Le tableau de Bernardo Cavallino, *L'extase de sainte Cécile*, a été réalisé en 1645 et figure aujourd'hui dans la collection du Musée nationale de Capodimonte à Naples.

³⁹ Le portrait de famille de Nuvolone est conservé à la Pinacothèque de Brera à Milan.

⁴⁰ De nombreux musiciens ornent par exemple la coupole du Santuario della Beata Vergine dei Miracoli de Saronno ou figurent sur des tableaux comme le violoniste et le luthiste aux pieds de la *Madonna degli aranci*, tableau conservé dans l'église San Cristoforo de Vercelli.

⁴¹ Camillo Cortellini *detto il violino*, *Il secondo libro de' madrigali a cinque voci*, Bologne, Rossi, 1584.

singulier. Outre leur valeur artistique, ces tableaux attestent de la « popularité » de l'instrument, du Nord (Milan avec Nuvolone) au Sud (Palerme avec Novelli), soulignant par la même occasion une tradition du pouce sous les crins pratiquée dans toute la péninsule et durant tout le XVII^e siècle. Parmi ces sept peintres, seul Reni semble avoir pratiqué la musique. Son œuvre peut alors servir de « baromètre » et éventuellement de point de comparaison pour l'étude des postures ainsi que des détails organologiques.

Année	Peintre	Violon contre / sur			Tenue	
		cou	clavicule	poitrine	près hausse	loin hausse
1609	Guido Reni		✓			✓
1613-15	Guido Reni		✓		✓	
1630-35	Bernardo Strozzi	✓			✓	
1631-32	Pietro Novelli dit Il Monrealese			✓	✓	
1645	Bernardo Cavallino		✓		✓	
ca 1646	Carlo Francesco Nuvolone		✓		✓	
1688	Marcantonio Franceschini		✓		✓	
Fin XVII ^e s./début XVIII ^e s.	Pasquale Rossi dit Pasqualino	✓				✓

Tableau 3. Tenue d'archet du violoniste (pouce sous les crins) dans la peinture italienne du XVII^e siècle.

● Le violon polyphonique

La tenue italienne de l'archet avec le pouce sous les crins étant maintenant admise, il convient de s'interroger sur son potentiel technique et plus particulièrement sur l'influence qu'elle peut avoir sur la pratique de la polyphonie. Le jeu simultané sur plusieurs cordes est diffus en Europe au XVII^e siècle – particulièrement en Italie et en Allemagne – mais ne fait malheureusement pas l'objet de grandes descriptions dans les ouvrages théoriques. Par ailleurs, les contraintes techniques induites par la typographie à caractères mobiles écartent presque systématiquement la polyphonie des partitions du XVII^e siècle⁴². Ce moyen d'impression était le plus courant à l'époque mais ne permettait que difficilement de superposer deux notes sur la même portée, laissant une grande partie du répertoire polyphonique violonistique sous forme de manuscrit ou d'improvisations éphémères.

La description de Prinner rédigée en 1677 et citée plus haut semble tout à fait compatible avec le jeu lié des triples et quadruples cordes, grâce à la variation de pression du pouce sur les crins. Son observation s'accorde parfaitement avec le répertoire violonistique germanique. En effet, durant la seconde moitié du XVII^e siècle, à l'époque de Prinner, de nombreuses œuvres sont ornées de passages polyphoniques virtuoses comme en témoignent les compositions de Heinrich Ignaz Franz Biber, de Johann Heinrich Schmelzer ou encore de Johann Paul von Westhoff, pour n'en citer que quelques-uns. Rien ne s'oppose donc à l'hypothèse d'un jeu polyphonique lié favorisé par une tenue de l'archet avec le pouce sous les crins.

Dans le milieu culturel italien du XVII^e siècle, de nombreuses pièces contenant des passages en doubles et triples cordes – avec quelques exceptions d'accords de quatre sons – sont impri-

⁴² Pour des informations détaillées sur la typographie à caractères mobiles en Italie au XVII^e siècle, cf. Constance Frei, *op. cit.*, chapitre « La typographie », p. 23-67.

mées : Biagio Marini, Ottavio Maria Grandi ou encore Carlo Farina pour la première moitié du XVII^e siècle ; Marco Uccellini, Giovanni Maria Bononcini, Nicola Matteis, Giuseppe Colombi, Giuseppe Torelli, Tomaso Pegolotti, Arcangelo Corelli pour la seconde moitié du siècle. Est-ce à ce type de répertoire que les peintres italiens font allusion lorsqu'ils représentent une tenue avec le pouce sous les crins ?

Un document italien contourne cependant le problème. Ici, il n'est pas question d'assouplir la tension des crins pour jouer des triples et quadruples cordes mais au contraire, d'employer une technique astucieuse et acrobatique par *mimesis*. En 1629, dans son *Capriccio a modo di lira*, Biagio Marini conjugue passages monodiques et polyphoniques dans la même pièce (ill. 9). Dans le but d'imiter le jeu polyphonique et lié de la *lira da braccio* facilité par son chevalet plat, le compositeur demande au violoniste, non pas de relâcher la tension des crins, mais plutôt de déplacer et rapprocher la corde de Sol de sa voisine Ré : « Il faut que les deux cordes grosses soient proches. »⁴³ Cette idée ingénieuse consent de diminuer l'inclinaison des cordes et obtenir ainsi un jeu lié à l'imitation de la *lira*. Par ailleurs, du jeu polyphonique de la *lira da braccio* et de la *lira da gamba* provient l'un des premiers termes employés pour indiquer le legato, à savoir il *lireggiare* : « L'archetare ou le lireggiare sur ces instruments [*lira da braccio* et *lira da gamba*] est identique à celui des violes, la *Lira* aime l'archet long afin que l'on puisse mieux lier. »⁴⁴ L'emprunt ou le partage de pratiques entre les différents instruments pourrait également s'appliquer à la polyphonie. Dans ce scénario, le jeu polyphonique au violon pourrait être envisagé comme une imitation du style en accords de la viole de gambe – ou des gambistes pour reprendre les mots de Muffat cités en introduction – et des *lire*. Enfin, la sonorité pleine des doubles cordes séduit également les musiciens français comme l'atteste Mersenne : « Encore que l'on puisse quelques fois toucher deux cordes de Violon en même temps pour faire un accord. »⁴⁵

Les documents étudiés ne pointent pas toujours dans la même direction, ils dressent plutôt une cartographie d'une pratique en mouvement, d'une histoire en construction, comme le souligne l'historienne française Arlette Farge à qui nous empruntons ces mots de conclusion : « J'exprimais une sorte de révolte contre la manière que nous avons de constamment *lisser* le savoir, de rendre les événements si compréhensibles et linéaires que nous en perdons les incohérences constructives. Le passé est tout autant incohérent que notre présent. Bien sûr, il existe des logiques, mais aussi tant d'incohérences. »⁴⁶

⁴³ « Bisogna che le due corde grosse sijno vicine », in Biagio Marini, *Capriccio per sonare il violino con tre corde à modo di lira*, extrait du recueil de *Sonate op. 8*, Venise, Magni 1629, p. 40. Une démonstration de cette pratique est disponible dans le documentaire intitulé *Le violon 1600-1700* réalisé par Constance Frei avec Stefano Montanari au violon, Paris, Frémeaux, 2014.

⁴⁴ « L'archetare, ò lireggiare di questi instramenti [*lira da gamba* e *lira da braccio*] è il medesimo delle Viole, la *Lira* in se stessa ama l'arco longo, acciò si possa lireggiare meglio », in Francesco Rognoni, *Selva de vari passaggi*, Milan, Lomazzo, 1620. Ed. moderne : Bologne, Forni, 2001.

⁴⁵ Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, chapitre « Traité des instruments à cordes, livre quatrième des instruments à cordes, proposition IIII », vol. 3, Paris, Cramoisy, 1636, p. 184.

⁴⁶ Arlette Farge, *Quel bruit ferons-nous ?*, entretiens avec Jean-Christophe Marti, Paris, Les Prairies ordinaires, 2005, p. 210-211.

Capriccio Per Sonare il Violino con tre corde à modo di Lira. 40

Bisogna che le due corde grosse s'ino vicine.

The image shows a page of handwritten musical notation for a violin capriccio. The title is "Capriccio Per Sonare il Violino con tre corde à modo di Lira." followed by the number "40". A note in Italian reads "Bisogna che le due corde grosse s'ino vicine." The score consists of six systems of music, each with a treble clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as "p" (piano) and "f" (forte). The first system has a "C" time signature. The second system has a "3" time signature. The third system has a "3" time signature and a "f" marking. The fourth system has a "3" time signature and a "p" marking. The fifth system has a "3" time signature and a "p" marking. The sixth system has a "3" time signature and a "p" marking. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

[44]

III. 9. Biagio Marini, 1629, Venise, *Capriccio a modo di lira* op. 8.

● Références bibliographiques

- ABLITZER Frédéric, DAUCHEZ Nicolas, DALMONT Jean-Pierre et POIDEVIN Nelly, *Mécanique de l'archet de violon : lien entre évolution et répertoire musical*, 5^e Congrès Interdisciplinaire de Musicologie, oct. 2009, Paris.
- APPEL Willi, *La notation de la musique polyphonique 900-1600*, trad. de l'anglais par Jean-Philippe Navarre, Liège, Mardaga, 1998.
- CHARLES-DOMINIQUE Luc, *Les « bandes » de violons en Europe. Cinq siècles de transferts culturels. Des anciens ménétriers aux Tsiganes d'Europe centrale*, Turnhout, Brepols, 2018.
- Collectif : *The Cambridge companion to the violin*, éd. par Robin Stowell, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- CORRETTE Michel, *L'école d'Orphée, méthode pour apprendre facilement à jouer du violon*, Paris, Le Clerc, 1738. Ed. moderne : Méthodes & traités 11, série I, France 1600-1800, vol. 1, Courlay, Fuzeau, 2007.
- CORTELLINI Camillo detto il violino, *Il secondo libro de' madrigali a cinque voci*, Bologne, Rossi, 1584.
- DIDEROT et d'ALEMBERT, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Le Breton, 1751-1772.
- FARGE Arlette, *Quel bruit ferons-nous ?*, entretiens avec Jean-Christophe Marti, Paris, Les Prairies ordinaires, 2005.
- FREI Constance, *Arco sonoro. Articulation et ornementation : les différentes pratiques d'exécution pour violon en Italie au XVII^e siècle*, Lucca, LIM, 2011.
– *Le violon 1600-1700*, documentaire avec Stefano Montanari au violon, Paris, Frémeaux, 2014.
- GALEAZZI Francesco, *Elementi teorico-Pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*, Rome, M. Puccinelli, 1796.
- GANASSI Silvestro, *Regola Rubertina*, Venise, [s. i.], 1542. Ed. moderne : trad. par Jean-Philippe Navarre, Liège, Mardaga, 2004.
- GEMINIANI Francesco, *The Art of Playing on the Violin, Opera IX*, Londres, [s. i.], 1751. Ed. moderne : Méthodes & traités, Italie 1600-1800, vol. 1, Courlay, Fuzeau, 2005.
– *L'art de jouer le violon*, Paris, [s. i.], 1752. Ed. moderne : Méthode & Traités 11, Série I, France 1600-1800, vol. 1, Courlay, Fuzeau, 2007.
- GÉTREAU Florence, « Les archets français aux XVII^e et XVIII^e siècles : quelques repères iconographiques », *Musique-Image-Instruments*, n° 4/2, 1999.
– *Voir la musique*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2017.
- JACOBI Erwin, « G. F. Nicolai Manuscript of Tartini's *Regole per ben suonare il Violino* », *Musical Quarterly*, 1961, n° 47, p. 207-223.
- LABADENS, *Nouvelle méthode pour apprendre à jouer du violon*, Paris, Aux adresses ordinaires, 1772. Ed. moderne : Méthodes & traités, France 1600-1800, vol. 2, Courlay, Fuzeau, 2007.
- LOLLI Antonio, *L'école du violon en quatuor*, Berlin, J. J. Hummel, ca. 1784. Ed. moderne : Méthodes & traités 13, Série IV, Italie 1600-1800, vol. 2, Courlay, Fuzeau, 2002.

- MACINANTI Andrea, « *Fabricato alla guisa del corpo humano* ». *L'organo come metafora antropomorfa*, Varese, Zecchini, 2019.
- MARINI Biagio, *Capriccio per sonare il violino con tre corde à modo di lira* in *Sonate op. 8*, Venise, Magni, 1629.
- MERSENNE Marin, *Harmonie Universelle*, chapitre « *Traité des instruments à cordes, livre quatrième des instruments à cordes, proposition III* », vol. 3, Paris, Cramoisy, 1636.
- MONTÉCLAIR Michel Pignolet de, *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon*, Paris, l'auteur et Foucault, 1711. Ed. moderne : *Méthodes & traités 11, série I, France 1600-1800*, vol. 1, Courlay, Fuzeau, 2007.
- MOZART Léopold, *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon*, trad. par Valentin Roeser, Paris, Le Menu, 1770. Ed. moderne : *Méthode & Traités 11, Série I, France 1600-1800*, vol. 1, Courlay, Fuzeau, 2007.
- MUFFAT Georg, *Florilegium secundum*, Passau, 1698. Ed. moderne : *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Vienne, Artaria & C.°, [s. d.].
- NICOLAI Giovanni Francesco, *Regole per arrivare a saper ben suonare il Violino, col vero fondamento di saper sicuramente tutto quello, che si fa ; buono ancora a tutti quelli, ch'esercitano la Musica siano Cantanti, o Suonatori date in luce dal celebre Sigr. Giuseppe Tartini*, manuscrit.
- PLAYFORD John, *An introduction to the skill of musick*, chapitre « *A brief introduction to the playing on the treble-violin* », Londres, W. Godbid, 1674. Ed. moderne : New Jersey, Gregg Press Incorporated, 1966.
- PRINNER Johann Jacob, *Musicalischer Schlissl*, autographe, 1677, chapitre XIII. Ed. moderne : trad. française de Fabien Roussel, 2016, disponible sur <https://imslp.org/> (consulté le 8 janvier 2020).
- ROGNONI Francesco, *Selva de vari passaggi*, Milan, Lomazzo, 1620. Ed. moderne : Bologne, Forni, 2001.
- ROSAND David et ROSAND Ellen, « *“Barbara di Santa Sofia” and “Il Prete Genovese” : on the identity of a Portrait by Bernardo Strozzi* », *The Art Bulletin*, vol. 63, n° 2, 1981, p. 249-258.
- SIGNORETTI Pietro, *Méthode contenant les principes de la musique et du violon*, La Haye, Williams, 1777. Ed. moderne : *Méthodes & traités 13, Série IV, Italie 1600-1800*, vol. 2, Courlay, Fuzeau, 2002.
- VASARI Giorgio, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino à tempi nostri*, Florence, Torrentino, 1550. Ed. moderne : Turin, Einaudi, 1991, 2 vol.

● Présentation de l'auteure

Professeure assistante en musicologie à la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne (Suisse) et violoniste, Constance Frei enseigne la musicologie également au Collège des Humanités de l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL) ainsi qu'à la Haute École de Musique de cette même ville. Auteure de nombreux articles (typographie, édition, transcription, danse, musique de chambre, répertoire violonistique, entre autres), d'éditions critiques (G. Fres-

cobaldi, B. Marini, G. B. Fontana), d'un volumineux ouvrage sur l'*Histoire des différentes pratiques d'exécution pour violon en Italie au XVII^e siècle* (Lucca, LIM, 658 pages) et d'un documentaire de trois heures intitulé *Le violon en Italie 1600-1700* (Paris, Frémeaux), elle prépare actuellement un livre sur l'histoire de la typographie musicale à Bologne au XVII^e siècle. Le prix de la Fondation Pierre & Louisa Meylan lui a été décerné en 2015 pour l'ensemble de son parcours.

www.constancefrei.net