AKDP

DIE

GEIGENMACHER

DER

ALTEN ITALIENISCHEN SCHULE.

Eine Uebersicht aller bekannten italienischen Geigenmacher der alten Schule, Charakteristik ihrer Arbeiten, getreue Abbildung der von den Hervorragendsten unter ihnen gebrauchten Zettel in den Instrumenten, nebst einer vorausgehenden Abhandlung über den Ursprung der Geige &c.

Von

NICOLAUS LOUIS DIEHL,

Geigenmacher in Hamburg.

Dritte Auflage.

HAMBURG.

J. F. RICHTER.

1877.

H. G. Voigt's Buchdruckerei.

Vorrede zur dritten Auflage.

Dass so kurze Zeit nach dem Erscheinen von zwei Auflagen eine dritte nöthig wurde, liefert den Beweis, dass das Werkchen interessant genug befunden worden. Es drängt mich aber aus gewissen Gründen an dieser Stelle auszusprechen, dass jener Erfolg wohl besonders der neuen vor mir von Niemanden in der Weise ausgeführten Abhandlung über den Ursprung der Geige mit zuzuschreiben ist, sowie dass das Buch nicht nur die möglichst getreuen Abbildungen ächter Zettel der besten Geigenmacher enthält, sondern auch eine Uebersicht aller bekannten Geigenmacher der alten italienischen Schule, in welchen Jahren sie gearbeitet haben und Bemerkungen über ihre Leistungen etc., mit einer vorausgehenden kurzen Abhandlung über den Ursprung der Geige. Aeltere Werke, sowie das *Fetis*'sche Werk, betitelt: „**Stradivarius**", haben mir dabei zur Grundlage gedient.

Hamburg, 1876

Nicolaus Louis Diehl.

Ueber den Ursprung der Geige.

Die Geige oder Violine in ihrer jetzigen Gestalt und Bauart ist zuerst in der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts verfertigt worden. Man ist gewöhnlich der Ansicht, dass sie aus der Viole entstanden sei, dass man in Italien ein kleineres Instrument als letzteres gewünscht und construirt habe, welches man alsdann Violino (kleine Viole) genannt; daher im Französischen *Violon,* im Englischen *Violin* &c.

Diese Ansicht würde ihre Erfindung den Italienern zuschreiben; sie ist jedoch eine unrichtige, denn es existirte schon lange vorher ein mit der jetzigen Geige viel mehr identisches Instrument, als die meistens siebensaitige, grössere Viole. Dasselbe wurde in Deutschland „Geige“ und in Frankreich noch bis zum vierzehnten Jahrhundert „gigue“ (augenscheinlich die französische Wiedergabe des deutschen Wortes „Geige“), später „rebec“ genannt und hatte fast

immer die Grösse der jetzigen Geige, sowie nur drei oder vier Saiten. Nachdem es zuerst verschiedene Veränderungen erlebt, später auch die Form der neben ihm bestehenden Viole angenommen hatte, war dies Instrument schon im Anfange des sechszehnten Iahrhunderts in der, die eigentliche Geige characterisirenden Form und Einrichtung, vielleicht in nicht sehr vollendeter Manier hergestellt, bei uns aufgetreten, besonders aber, worauf Gewicht zu legen ist, in derselben Besaitung und Stimmung eingeführt gewesen. Mit mehr Recht ist daher zu behaupten, dass die Geige Erfindung der Deutschen und nicht aus der Viole entstanden ist. Die Italiener haben nur die Idee erfasst, die Construction des deutschen Vorbildes vervollkommnet und die Arbeit in jener bekannten mehr oder weniger ausgezeichneten Weise und in jenem Geschmack ausgeführt. Jedenfalls muss die erlebte Veränderung der Geige, wenn auch angenommen wird, dass sie von Italien zu uns herüber gekommen sei, keine wesentliche gewesen sein; denn die Deutschen haben den Ausdruck „Geige“ beibehalten, was besonders für jene Behauptung spricht. Die Italiener nannten auch die Geige „rebechino“ (von rebec), welcher Name auf französische Abstam-

mung schliessen, jedoch deshalb auf deutsche zurückführen lässt, weil „rebec“, wie oben erwähnt, die spätere Bezeichnung für „gigue“ in Frankreich war und beweist, dass die Italiener wohl ihren Ursprung kannten. Weil in Italien damals die Kunst am weitesten war und man in der Musik italienische Ausdrücke (wie jetzt noch) gebrauchte, so ist die Erfindung der Geige auch dorthin verlegt worden, wofür der Name „Violine“ ein nur scheinbarer Beweis ist. Ueberdies konnten Uneingeweitere zur Zeit, als die Geige noch in der Violinenform erschien, dieselbe für eine verkleinerte Viole halten, bis sich beide auch im Aussehen streng schieden. Dadurch ist aber über den Ursprung der Geige eine Meinungsverwirrung verbreitet, der entgegenzutreten bisher noch Niemand bemüht war.

Die Erfahrung nun, dass die Bauart der Geige einen lauteren, grösseren Ton, damals auch in Deutschland übliche italienische Instrumente von leiserem Ton, als: Violen, Gamben und ihre Abweichungen — den herrlichen Geigenton, — erzielte, brachte eine Art Umwälzung in der Musik hervor und leitete auf den Gedanken, um das Quartett in diesem Sinne zu Stande zu bringen, die Viole *(Viola da brazzo)*

in derselben Weise zur Bratsche, sowie die Gambe *(Viola da gamba)* zum Violoncell' umzugestalten (wovon die grösseren früher Bässe genannt wurden). Contrabässe *(Contrabasso da gamba)* wurden nur in der Besaitung verändert; dieselben haben auch noch meistens die Violenform, mit flachem Boden etc.

Die Construction der jetzigen Geige (in demselben Verhältniss die verwandten Instrumente) ist wirklich eine gelungene geistreiche zu nennen. Es reicht eine einfache Auseinandersetzung hin um sich davon zu überzeugen. Die Länge ihres Corpus misst ca. $14^7/_8$ Zoll, ihre grösste Breite ca. $8^6/_8$ Zoll und ihre kleinste ca. $4^6/_8$ Zoll. Die Höhe des Corpus ist nur $2^5/_8$ und seine Wände sind so dünn, dass das Gewicht nur ca. 15 Loth beträgt. Trotzdem übt die Maschine, so zerbrechlich im Aeussern, einen bewunderungswürdigen Widerstand gegen die unaufhörlichen Einwirkungen des Zugs der Saiten und des Drucks derselben aus; ersterer ist ca. 80 ℔ und letzterer ca. 25 ℔ auf dem schmalsten Theil der Decke. Ihre symetrische Figur, ihre graciösen und proportionirten Umrisse, ihre in der Mitte angebrachten Büge (Ausschnitte), die gewölbte Oberfläche der Decke und des Bodens, im Innern der Balken, die Stimme,

die vier dreieckigen in den Ecken der Büge, sowie die zwei unten und oben angebrachten Klötze sind in so grosser Harmonie verbunden, dass der Widerstand und die Elasticität im vollkommenen Gleichgewicht stehen. Die Büge des Instrumentes dienen nicht allein dazu, den Bogen frei und bequem über die vier Saiten führen zu können, sondern üben einen sehr grossen Einfluss auf die Kraft und Fülle des Tones aus, indem die oberen und unteren Theile des Instrumentes um so kräftigere Vibrationen entwickeln können, welche auf derselben Stelle sich ausscheiden, wo sie hervorgebracht werden.

Die Einrichtung der Geige entspricht nicht allein der Beförderung des Tones, sondern ist deshalb so, damit das Instrument dauerhaft sei, sich conservire und vor irgend unvorhergesehenen Einwirkungen geschützt sei. Es war z. B. nothwendig, sie öffnen zu können um Reparaturen daran vorzunehmen. Zu dem Zwecke hat man die sinnreiche Idee gehabt, den Rand der Decke und des Bodens ca. $1^1/_4$ Linie über die Zargen vorstehen zu lassen, wodurch dem zum Oeffnen dienenden Werkzeug ein besserer Stützpunkt gegeben und dem Zerbrechen vorgebeugt wird. Ausserdem sind die Ränder mit einer aus drei zusammen-

geleimten schwarzen und weissen Holzfasern bestehenden Einlage verziert, welche aber eigentlich den Dienst eines das Zerbrechen der Decke und des Bodens verhütenden Saumes verrichtet. Ebenfalls wäre die Meinung eine sehr unrichtige, dass die Gestalt des F-Loches, welches in der Geige, der Bratsche und dem Violoncello die Oeffnungen der älteren Instrumente vertritt, sowie, dass die Wahl der Stelle desselben willkürlich sei; vielmehr ist Alles so nothwendig und berechnet, dass man Nichts daran verändern kann, ohne Gefahr zu laufen, dem Ton zu schaden.

Der Hals der Geige verdient nicht weniger Lob, als die andern Theile derselben, die Einfachheit seiner Einrichtung und seiner markirten, in einem so eleganten Schnörkel auslaufenden Contouren wegen. Ebenso auch der Apparat, die Saiten zu befestigen und auszuspannen, welche alsdann, in Vibration gesetzt, den Ton des Instrumentes wecken. Alles kann nicht einfacher und besser sich gedacht werden.

Das Ahorn- und das Fichtenholz sind die wesentlichen Elemente der Geige. Diese Hölzer hat man in so verschiedenen Arten, so verschieden das Land ist, woher sie kommen. Das Ahorn, welches die alten italienischen Geigenmacher verwendeten, kam

aus Dalmatien, Croatien und selbst aus der Türkei. Man schickte es nach Venedig für Galeerenruder zubereitet, und man erzählt sich, dass die mit den Venetiern beständig in Streit und Krieg lebenden Türken stets dafür das geflammteste Holz auswählten, damit es leichter bräche. Aus diesen für die Ruderer bestimmten Hölzern wählten die italienischen Geigenmacher das, was ihnen für die Verarbeitung passend schien. Das Fichtenholz wurde an den nach Süden abfallenden Bergen der italienischen Schweiz und Tyrols gehauen.

Die Geigenmacher der alten italienischen Schule.

Schule der Brescianer.

Den italienischen Geigenmachern gebührt die Anerkennung, die Geige in der bestehenden Weise vervollkommnet und mehr oder weniger dies Instrument als Kunstwerk zuerst hingestellt zu haben. Daher kann auch eigentlich erst die Geschichte der Geigenmacherei bei ihnen beginnen, weil überdies von früheren (deutschen oder sonstigen) Machwerken zu wenig bekannt geworden ist.

Von **Gasparo di Salo** (deshalb di Salo genannt, weil er in der kleinen Stadt Salo, am Garda-See in der Lombardei, geboren ist) sieht man die ersten italienischen Geigen. Er arbeitete in Brescia von 1560 bis 1610, also ca. 50 Jahre.*)

Casper Dasalo **Fecit Breciæ A° 16 .**

Um dieselbe Zeit und etwas später tritt **Giovanni Paolo Maggini** auf. Er war in Brescia geboren und arbeitete daselbst von 1590 bis ungefähr 1640. Die Form seiner Instrumente ist im Allgemeinen gross und die Verhältnisse und Arbeit ähnlich denen von Gasparo di Salo. Die Wölbung ist ziemlich hoch und recht nahe vom Rande ausgehend. Die Zargen sind niedrig; die Decke ist von gutem Holz und ziemlich stark; der Boden, nach der sog. Schwarte genommen, weniger verhältnissmässig stark. Der Lack ist durchsichtig hell-braun und ziemlich dünn. Das Verhältniss der

*) Die meisten Geigenmacher pflegten nach dem Gebrauch der damaligen Zeit die Zettel in ihren Instrumenten lateinisch abzufassen, deshalb sind deren Namen in der Folge, soweit wie thunlich, danach, sowie bei den Berühmteren oder Bekannteren die Zettel selbst in möglichst genauer Copie wiedergegeben.

Grösse und der Wölbung zu der Stärke des Instrumentes bewirkt, dass die meisten einen grandiosen, ernsten und melancholischen (oftmals einen sogen. Bratschen-)Ton haben.

Gio. Paolo Maggini Bresciæ.

Ein Zeitgenosse von Giovanni Paolo Maggini war **Antonius Mariano** in Pesaro und arbeitete von 1570 bis gegen 1620; aber seine Instrumente, auf's Gerathewohl gemacht und ohne feststehende Principien, haben keinen Werth.

Wahrscheinlich aus derselben Familie arbeitete auch im siebenzehnten Jahrhundert **Petrus Sanctus Maggini**, dessen Contrabässe renommirt sind.

Diese drei Meister von Bedeutung bilden mit noch zwei andern aber untergeordneten: **Jacietta Budiani** und **Matteo Bente**, die Brescianer Schule. Zu bemerken ist noch, dass alle diese Geigenmacher vielfach doppelt eingelegt und besonders den Boden verziert eingelegt haben.

Schule der Cremoneser.

Die grosse Cremoneser Schule wurde von **Andreas Amati** gegründet, dem Haupt dieser in der Geigen-

macherei so berühmten Familie. Derselbe stammte aus einer alten Patrizier-Familie von Cremona, deren in den ceremoneser Annalen im Jahre von 1097 erwähnt ist. Das Datum seiner Geburt weiss man nicht, es ist aber ziemlich gewiss, dass er in den ersten zwanzig Jahren des sechszehnten Jahrhunderts geboren ist; denn die zwei ältesten bekannten Instrumente haben die Jahreszahl 1546 und 1551 inwendig. Wahrscheinlich hat Andreas in Brescia gelernt, ehe er sich in Cremona etablirte, obgleich seine Instrumente sich erheblich von denen der Brescianer Schule unterscheiden. Er hat daher wohl seine eigenen Studien und desshalb gewiss viele Instrumente von kleiner Form gemacht, weil der damalige Geschmack vorzugsweise nur einen sanften, weichen Ton verlangte; aber auch viele von mittlerer und grösserer Form, nach welchem Verhältniss sich die jedesmalige Beschaffenheit des nicht grossen aber seelenvollen Ton richtet. Die Wölbung ist in der Mitte sehr hoch, das Deckenholz gut und hinreichend stark, der Boden nach der sogen. Schwarte genommen und der Lack durchsichtig braun. Die Arbeit ist vollendet. Andreas Amati hat viele Instrumente verfertigt; aber mit der Zeit

ist eine grosse Anzahl ruinirt und vernichtet worden. Sein Todesjahr ist nicht bekannt, wahrscheinlich aber gegen 1580, denn die mit dem Namen Amati nach diesem Jahr bezeichneten Instrumente gehören **Hieronimus** und **Antonius** an. Letzterer, in Cremona gegen 1550 geboren, folgte seinem Vater und war eine Zeit lang Associé von Hieronimus, von dem er sich nachher trennte. — Anton hatte das Format seines Vaters angenommen, er verfertigte indess beträchtlich mehr kleine als grosse Geigen. Diejenigen, welche aus jener Zeit der Verbindung beider Brüder stammen, sind sehr geschätzt und sehr gesucht, wenn sie gut erhalten sind.

Antonius & Hieronimus Amati
Cremonen. Andræ filii 16 .

Die kleineren Geigen sind im Ton sanft und lieblich; schade dass der Ton, so schön er ist, nicht genug auswirft. Die E- und die A-Saite sind die besten, das D etwas dumpf und die G-Saite zu schwach. Die guten Instrumente der beiden Brüder sind ausserordentlich schön gemacht. Das Holz ist gut gewählt, der Boden, sowie die Zargen nach der

Schwarte genommen; die Decke ist fein spiegelig, die Wölbung spitz (in der Mitte sehr hoch und nicht nach dem Rand sanft ablaufend, sondern in eine ziemlich tiefe Hohlkehle) und die Schnecke sehr tief ausgestochen. Die mit dem ganzen Machwerk harmonirende Stärke des Bodens und der Decke giebt den Instrumenten den ihnen eigenen, sanften und ansprechenden Ton. Man vermuthet, dass Anton Amati im Jahre 1635 starb; so viel ist indess gewiss, dass sein Name in den darauf folgenden Instrumenten nicht mehr vorkommt.

Nachdem Hieronimus Amati lange Zeit mit seinem Bruder gearbeitet hatte, verheirathete er sich, was die Trennung der Brüder zur Folge hatte. Darauf hielt sich Hieronimus in seinen Arbeiten nicht genau an die Modelle des Andreas: es giebt nämlich von ihm einige grössere Geigen, als die von Anton und dem alten Amati. Hieronimus hat sich oft in Hinsicht der Arbeit seinem Bruder genähert, aber im Ganzen ist er ihm untergeordnet. Er starb 1638.

Hieronimus Amati
Fecit Cremonæ 16 .

Unter der Anzahl der Schüler von Anton und Hieronimus Amati bemerkt man **Gioacchino** oder **Giofredo Cappa**, in Cremona 1590 geboren. Er etablirte sich 1640 in Piemont und gründete dort die Geigenmacherschule von Saluzzio. Er verfertigte eine grosse Anzahl Geigen und bildete gute Schüler unter welchen **Aceno** und **Sepino**, deren Machwerke, ohne freilich einen Vergleich mit Amati's auszuhalten, früher sehr geschätzt waren. Violoncelli hat Cappa am besten gemacht.

Nicolaus Amati, Hierónimus' Sohn, in Wahrheit der berühmteste Künstler, wurde am 3. September 1596 geboren und starb am 12. August 1684, im Alter von 88 Jahren, nach den Kirchenregistern der Cathedrale von Cremona. Er änderte wenig an den von seiner Familie angenommenen Formen und Proportionen, aber er legte sich mehr auf vollkommene Arbeit, sowie er auch den Umrissen mehr Schwung gab; ausserdem hatte er einen dickeren, geschmeidigeren und besser aussehenden Lack. Die Verhältnisse der Wölbung und der Stärke seiner Instrumente sind mehr als in denen von Andreas, Anton und Hieronimus berechnet. Daher kommt es denn, dass sie neben jener Lieblichkeit, welche

sie auszeichnet, einen kräftigeren und brillanteren Ton haben. Einige Geigen, welche dieser ausgezeichnete Geigenmacher mit Vorliebe gemacht zu haben scheint, sind wahre Meisterstücke. Wegen ihrer vorzüglichen Arbeit und ihres klaren und kernigen Tones können die Instrumente als etwas Ausgezeichnetes in ihrer Art betrachtet werden.

Nicolaus Amati Cremonen. Hieronimi, filii Antonii nepos fecit Anno 16 .

Nicolaus hatte mit seiner Frau, Lucrezia Pagliári, zwei Söhne, von denen **Hieronimus** am 26. Febr. 1649, der andere Giov. Baptista, am 13. August 1657 geboren wurde. Letzterer wurde Prediger und starb gegen 1706. Hieronimus arbeitete im Atelier seines Vaters und folgte ihm. Er vergrösserte ein wenig die Form seiner Geigen, aber er verwendete weniger Sorgfalt in seinen Arbeiten, als die andern Mitglieder seiner Familie und war seinem Vater darin sehr untergeordnet. Ueberdies hat er wenig Geigen gemacht. Man kannte eine von ihm mit der Jahreszahl 1672. Dies ist eine seiner letzten

Arbeiten. Hieronimus war der letzte Künstler des Namens Amati.

Die Schüler Nicolaus Amati's sind Hieronimus, sein Sohn, **Andreas Guanerius**, **Paolo Grancino**, welcher letztere sich in Mailand niederliess und von 1665 bis 1690 arbeitete, sowie der berühmte **Antonio Stradiuari** oder **Antonius Stradivarius** von Cremona.

Man betrachtet auch gewöhnlich diejenigen Geigenmacher, deren chronologisches Verzeichniss folgt, als zur Schule der Amati gehörend, entweder deshalb, weil sie bei Hieronimus, dem Sohn Nicolaus' gearbeitet oder sich nach Schülern dieser Schule wieder gebildet haben und mit mehr oder minder Genauigkeit der Tradition gefolgt sind.

Schule der Amati.

Joseph Guarnerius, Sohn von Andreas, in Cremona . . . von 1680—1710.

Florinus Florentus in Bologna von 1685—1715.

Francescus Ruggeri, mit dem Beinamen Il Per, in Cremona von 1670—1720.

Francescus Ruggeri detto il per in Cremona dell Anno 16 .

Peter Guarnerius, Bruder von Joseph und zweiter Sohn von Andreas . . . . . von 1690—1720.

Giovanni Grancino, Sohn von Paolo in Mailand . . . . . von 1696—1720.

Giovanni Grancino Contrada largha di Milano al segno de la Corona 17 .

Giovanni Baptista Grancino, Bruder von Giovanni ebendaselbst , von 1690—1700.

Alexander Mezzadie in Ferrara von 1690—1720.

Dominicelli ebendaselbst . . . von 1695—1715.

Vincent Ruggerie in Cremona von 1700—1730.

Giovanni Baptista Ruggerie in Brescia . . . . . von 1700—1725.

Gio. Bap. Rogerius Bon. Nicolai Amati de Cremona alumnus Bresciæ fecit Anno Domini 17 .

Peter Jacob Ruggerie ebendas. von 1700—1720.

Gaetano Pasta ebendaselbst. . von 1710—

Domenico Pasta ebendaselbst von 1710—

Francescus Grancino, Sohn von Giovanni, Enkel von Paolo in Mailand . . . . . von 1710—1746

Peter Guarnerius, Sohn von Joseph und Enkel von Andreas in Cremona . . . . . von 1725—1740.

Peter Guarnerius fecit Cremonæ anno 17 .

Sanctus Seraphin in Venedig von 1730—1745.

Sanctus Seraphin Utinensis Fecit Venetijs Anno 17 .

Die Arbeiten von Gasparo di Salo, Maggini und der Amatis haben die gegenwärtige Form und Construction der Geige erst festgestellt. Sie entstand im sechszehnten Jahrhundert und wurde mit einem Male zu einer Vollkommenheit gebracht, welche nicht minder erstaunlich ist, als Alles, was dieses an Wunder so reiche Jahrhundert hervorgebracht hat. Wenn man die Geige mit einer jener Violen vergleicht, deren Gebrauch sich noch bis um die Mitte

des vergangenen Jahrhunderts bewahrt hat, wird man erstaunen, dass neben diesem unvollkommenen Instrumente in so rascher Folge ein so vollkommenes sich herangebildet, an dem man vergeblich in letzterer Zeit zu verändern versucht hat und welchem man ohne Schaden weder etwas hinzufügen, noch entnehmen kann.

Noch einmal zusammengefasst, haben die Instrumente von Gasparo di Salo und Maggini einen grossen, dicken und durchdringenden, obgleich etwas stumpfen und tiefen Ton, die von Nicolaus, des geschicktesten der Amati, einen reinen, weichen, metalligen (Silber-) Ton. Darauf war die Aufgabe zu lösen, einen Ton zu schaffen, der alle Eigenschaften verbände: die Lieblichkeit mit der Kraft und die Klarheit mit der Fülle. Da erschien ein Mann, welcher im beständigen Fortschreiten das vollständige Geheimniss zu dieser Vollkommenheit erfand, und dieser Mann war **Stradivarius.** Seine Arbeiten beweisen, dass die Principien, welche die Frucht seiner Studien gewesen sind und welche er in seinen besseren Werken anwendete, die besten sind.

Antonio Stradivari, in Cremona geboren, stammte aus einer sehr alten Patrizier- und Senatorsfamile dieser

Stadt. Ein in dem Staatsarchiv daselbst aufbewahrtes Verzeichniss alter Familien weis't eine Reihe Mitglieder dieser Familie nach, welche von 1127—1474 die höchsten Würden bekleidet haben. Im Jahre 1127 war Ottolinus Stradivarius Senator patriae; 1168 hatte Egidius Stradivarius denselben Titel.

Die Familie Stradiuari wurde bald Stradivarius, bald Stradivera und selbst Stradiverta genannt.

So grosse Mühe man sich auch gegeben hat, so ist es doch nicht möglich gewesen, genau aufzufinden, in welchem Jahr Stradivarius geboren ist. Vermuthlich sind durch Aufhebnng mehrerer Kirchen in Cremona deren Archive vernichtet. Zum Glück existirt ein anderer Nachweis darüber. Man hat nämlich eine Geige von Stradivarius gefunden, welche einen von ihm selbst geschriebenen Zettel hatte; auf demselben war sein Name, Alter (82 Jahr) und die Jahreszahl 1726 vermerkt. Demnach war Stradivarius im Jahre 1644 geboren.

Als Schüler von Nicolaus Amati verfertigte er von 1667 an, im Alter von 23 Jahren, einige dem Format seines Lehrers indess genau nachgebildete Geigen, in welchen er auch den Namen Nicolaus setzte. Im Jahre 1670 fing er erst an,

seinen eigenen Namen zu gebrauchen. Von hier an bis 1690, also in 20 Jahren, arbeitete er wenig. Man sollte glauben, dass dieser Künstler in dieser Zeit mehr sich mit Versuchen und Forschungen beschäftig hätte, als mit Verkaufs-Arbeit. Diese Geigen von Stradivarius sind sehr wenig von denen Nicolaus Amati's verschieden, der Boden ist nach der Schwarte genommen, das Format, die Wölbung und der Lack ebenso.

Im Jahre 1660 tritt eine sehr grosse Veränderung in der Arbeit des Anton Stradivarius ein. Um diese Zeit fängt er an, seine Violinen grösser zu bauen, denselben eine schönere Wölbung zu geben, Decke und Boden in der Ausarbeitung dicker zu lassen, sowie sie etwas lebhafter (röther) zu lackiren. Kurz, die Violinen haben ein anderes Ansehen, als die früheren bekommen, welchen man noch die Schule Nicolaus Amati's ansieht, daher die gegenwärtigen Instrumentenmacher sie gewöhnlich mit dem Namen *„amatisirte Stradivari“* bezeichnen.

Im Jahre 1700 hat der Künstler sein 56stes Jahr erreicht; sein Talent hat sich ganz entfaltet, und von da an bis 1725 sind alle seine Instrumente

wahre Meisterstücke. Er macht keine Versuche mehr, sondern ist jetzt sicher in seiner Arbeit, welche er bis in die kleinsten Details kostbar vollendet ausführt. Sein Format hat ganz die wünschenswerthe Grösse und ist mit einem Geschmack und einer Reinheit gezeichnet, die seit anderthalb Jahrhundert die Bewunderung der Kenner erregt hat. Das Holz, mit der grössten Sorgfalt und Sachkenntniss ausgewählt, besitzt alle guten Bedingungen zur Bildung eines guten Tons. Der Boden, sowie die Zargen, nimmt er jetzt nicht mehr nach der Schwarte, sondern nach dem Spiegel. Die Wölbung seiner Instrumente, ohne sehr hoch zu sein, verläuft sich (nach dem Rande zu) in eine ziemlich flache Hohlkehle, wodurch dem Holze mehr, wie bei der den Amati's eigenen spitzen Wölbung mit breiter und tiefer Hohlkehle, die nöthige Befähigung zum Schwingen gelassen wird. Die mit Meisterhand geschnittenen F-Löcher wurden das Modell aller seiner Nachfolger. Die Schnecke ist in der Form etwas plumper und nicht so tief, aber ausserordentlich schön gestochen. Der feurige Farbenton des Lacks, welcher fein und geschmeidig ist, datirt sich aus dieser Zeit.

Das Innere des Instruments ist nicht minder vollkommen gearbeitet. Die Ausarbeitung zeichnet sich durch eine grosse Genauigkeit aus, welche nur durch lange Studien erreicht werden kann. Die Decke, der Boden und alle Theile, welche das Instrument ausmachen, stehen im innigen harmonischen Zusammenhange. Wahrscheinlich haben auch wiederholte Versuche und anhaltende Beobachtungen Stradivarius dazu gebracht, zu den Klötzen und Leisten in den von ihm in seiner Glanzperiode verfertigten Geigen das Weidenholz zu wählen, dessen specifische Leichtigkeit alle anderen Hölzer übertrifft. Mit einem Worte, Alles ist in diesen bewunderungswürdigen Instrumenten berechnet, nur ist der Balken zu schwach und zwar in Folge der seit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts nach und nach höher gewordenen Orchesterstimmung, welche auch einen vermehrten Zug und Druck der Saiten auf die Decke mit sich brachte. Daher ist es nöthig geworden, alle alten Geigen und Violoncelli mit stärkeren Balken zu versehen.

Um die Zeit, als Stradivarius mit der erwähnten Vollkommenheit und Sicherheit arbeitete, hat er sich manchmal auf Anregung von Künstlern oder Lieb-

habern von seiner bestimmten Form und Bauart entfernt und Geigen gebaut, welche etwas länger waren. Ihr Aeusseres hat nicht so viel Schwung, jedoch dieselbe angewendete Sorgfalt ist nicht zu verkennen, sowie, dass alle Verhältnisse des übrigen Baues zu jener Veränderung in der Grösse proportionirt sind, damit dieselbe Vibration bliebe. Dadurch haben diese Instrumente, ebenso wie die anderen von diesem Künstler gebauten, dieselbe edle Kraft und Fülle, eine Auszeichnung, welche überall den grossen Ruf von Stradivarius hervorgerufen hat.

Antonius Stradivarius Cremonsis
Faciebat Anno 1724. (A†S)

Seine Instrumente, welche von 1725—1730 verfertigt sind, haben noch einen schönen Ton, obgleich manchmal dieselbe Vollkommenheit in der Arbeit nicht mehr vorherrscht. Solche haben etwas spitzere Wölbung (mit etwas mehr Hohlkehle), daher weniger klaren Ton. Von da ab verliert stufenweise die Arbeit an Gediegenheit. Der Lack wird brauner und selbst scheint Stradivarius nicht mehr so viel zu arbeiten, denn

man trifft verhältnissmässig weniger Instrumente aus dieser Periode, als aus früherer an.

Im Jahre 1730 und selbst ein wenig vorher verschwindet seine Meisterschaft fast gänzlich; ein geübtes Auge erkennt, dass die Instrumente von einer weniger geschickten Hand gemacht sind. Er selbst bezeichnet mehrere davon, als einfach unter seiner Leitung gemacht, mit: *sub disciplina Stradivarï.* In andern erkennt man die Hand Carlo Bergonzi's und seiner Söhne, Homobono und Francesko.

Nach dem Tode dieses berühmten Meisters fanden sich viele nicht rein (nach Stradivarius' Art) gearbeitete Instrumente vor; dieselben wurden von seinen Söhnen verkauft. Die meisten haben seine Etiquette: daher entstand die Ungewissheit und die Confusion hinsichtlich der Machwerke seiner letzten Zeit.

Stradivarius hat nur eine kleine Anzahl Bratschen gemacht, alle aber von grossem Format — die Qualität des Tones ist ausgezeichnet durchdringend und nobel — Violoncelli dagegen mehr, bei welchem man dieselbe Abstufung der vollkommenen Arbeit bemerkt. Dieselben sind von zwei Formen, die eine gross, welcher man früher den Namen „Bass" gab, die andere kleiner, welche das eigentliche Violoncello ist.

Die Violoncelli von Stradivarius haben ein hervorragendes Uebergewicht gegen alle Instrumente derselben Art; ihrem mächtigen und brillanten Ton kommt Nichts gleich. Diese Eigenschaft rührt eines Theils von der Wahl des Holzes, andern Theils von der Stärkevertheilung her und von dem genauen Verhältnisse, in welchem alle Theile des Instrumentes zu einander stehen.

Stradivarius hat eine bedeutende Anzahl von Instrumenten gemacht, was sich auch durch sein hohes Alter und durch die Beharrlichkeit zum Arbeiten bis zu seinen letzten Tagen erklären lässt (im Alter von 92 Jahren hat er noch eine Geige angefertigt). Er hatte sich viel erworben, denn die Einwohner von Cremona pflegten zu sagen: *Reich wie Stradivari.* Für seine Instrumente erhielt er 4 Louisd'or. Unter diesen Bedingungen und in der Zeit, in der er lebte, konnte er sich wohl einige Reichthümer erwerben.

Der Meister Stradivari theilte seine Erfahrungen seinen unmittelbaren Schülern mit, an deren Spitze der geniale **Joseph Guarnerius** steht; ferner **Carlo Bergonzi**, welcher am genauesten seinen Lehrer imitirte und von dem man vortreffliche Instrumente hat. Von **Francescus Stradivarius** kennt man

auch gute Geigen, welche von 1725—1740 seinen Namen tragen; ausserdem andere, welche, in Verbindung mit seinem Bruder **Homobonus** gemacht, die Inschrift haben: *Sotto la disciplina di Ant. Stradivarius, Cremona.* Homobonus beschäftigte sich vorzugsweise mit Reparatur von Instrumenten. Er starb am 5. oder 6. Juni 1742 und sein Bruder Francescus am 10. Mai 1743.

Die andern unmittelbaren Schüler von Stradivarius sind: **Michel Angelo Bergonzi** in Cremona; **Laurentius Guadagnini**, ebenfalls in Cremona; **Francescus Gobetti** in Venedig und **Alexander Gagliano** in Neapel. Sie sind nach ihren Arbeiten in chronologischer Folge eingetheilt:

Francescus Gobettus in Venedig von 1690—1720.

Francescus Gobettus Venetiis fecit anno 17 .

Alexander Gaglianus in Neapel . von 1695—1725.

Alexander Gaglianus Alimnus Antoni Stradivarius fecit Neapoli anno 17 .

Laurentius Guadagnini in Cremona von 1695—1725.

Laurentius Guadagnini
fecit Cremonæ 17 .

Homobonus Stradivarius, sub disciplina A. Stradivari. . . . . von 1700—1725.
Francescus Stradivarius, sub disciplina A. Stradivari. . . . . von 1700—1725.
Homob. Stradivarius in Cremona von 1725—1740.
Franc. Stradivarius in Cremona von 1725—1730.
Carlo Bergonzi in Cremona . . von 1726—1750.

Anno 17 . Carlo Bergonzi
fecit in Cremona

Unter den Geigenmachern zweiten und dritten Ranges sind einige Eleven der Schule Amati's, andere durch die unmittelbaren Schüler von Stradivarius gebildet. Man kann sie in folgender chronologischer Ordnung eintheilen:

Sanco Santino in Mailand . . . von 1634—
Pietro Vimercati in Venedig . . von 1660—

Giov. Baptista Sanoni in Mailand von 1660—
Pietro della Costa in Treviso . von 1660—1680.
Gregorio Montade in Cremona . von 1670—
Michel Angelo Garani in Bologna von 1685—1715.
David Teckler in Rom . . . . . von 1690—1735.
Carlo Giuseppe Testore in Mailand von 1690—1700.
Carlo Antonio Testore in Mailand von 1700—1730.

Carlo Antonio Testore figlio maggiore del fu Carlo Guiseppe in Contrado largo al segno dell'Aquila Milano

Paolo Antonio Testore in Mailand von 1710—1745
Nicolo Gagliano in Neapel. . . von 1700—1740
Gennaro Gagliano in Neapel. . von 1700—1750
Spiritus Sursano in Curco . . . von 1714—1720
Thomas Balestrierie in Mantua von 1720—1750

Thomas Balestrierie Cremonensis Fecit Mantuæ anno 17 .

Carolus & Joh. Tononis in Rom von 1740—
Ferdinando Gagliano, Sohn von Nicolaus, in Neapel . . . . . von 1740—1780
Francescus Milano in Mailand . von 1742—

Joannes Baptista Guadagnini in Piacenza . . . . . von 1755—1785

Joannes Baptista Guadagnini Plecentinus fecit Mediolani 17 .

Pietro Anselmo in Florenz . . von 1750—

Joannes Florenus Guidantus in Bononia . . . . . von 1760—

Joannes Florenus Quindantus fecit Bononiæ anno 17 .

Carlo Landolfi in Mailand . . von 1750—1760

Giovanni Baptista Gabicelis in Florenz . . . . . von 1740—

Alessandro Zanti in Mantua . . von 1770—

Laurentius Storioni in Cremona von 1780—1795

Laurentius Storioni fecit Cremonæ 17 .

Camilus di Camile in Mantua von 1715—

Dominicus Montaguana in Venedig 1715—

Dominicus Montaguana sub Signum Cremonæ Venite 17 .

Matth. u. Francescus Gofriller in Rom von 1730—

Die Familie Guarneri von Cremona hat auch mehrere ausgezeichnete Geigenmacher geliefert, Alle aber sind von Joseph übertroffen, welcher durch die Vorzüglichkeit seiner Instrumente am meisten berühmt geworden ist. Das Haupt dieser Familie, **Andreas Guarnerius**, wurde in Cremona in der ersten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts geboren und war einer der ersten Schüler Nicolaus Amati. Er arbeitete ungefähr von 1650 — 1695. Seine Instrumente empfehlen sich durch gutes Machwerk, nach Art der Amati's, obgleich sie sich in ihren Details unterscheiden und erkennen lassen. Der Ton ist schön, aber ziemlich schwach. Man zählt sie im Handel unter die Instrumente zweiten Ranges.

Andreas Guarnerius Cremonæ sub titulo sancte Theresiæ 17 .

Man betrachtet gewöhnlich **Joseph Guarnerius** als den ältesten Sohn von Andreas und Schüler seines Vaters. Wenn auch Letzteres der Fall ist, so hat er doch nicht dessen Modelle gewählt. Seine ersten Arbeiten nähern sich Stradivarius, seinem Zeitgenossen, aber später imitirte er die Manier seines Cousins, Namens Joseph, wie er. Ueberdies variirte er in seiner Form und in den Details der Arbeit; trotzdem haben seine Instrumente Werth und sind geschätzt.

Joseph Guarnerius filius Andræ fecit Cremonæ sub Titulo St. Theresiæ 16.

Peter Guarnerius, zweiter Sohn von Andreas und Bruder des Vorhergegangenen, hat von 1690 bis 1725 gearbeitet. Seine ersten Arbeiten datiren sich von Cremona, später aber etablirte er sich in Mantua, wo er eine grosse Anzahl Instrumente verfertigte, welche technisch ganz gut gebaut sind, aber den Vorwurf verdienen, zu hoch gewölbt und deshalb von kleinerem Ton zu sein.

Es existirte noch ausserdem ein anderer **Peter Guarnerius**, Sohn von Joseph und Enkel von

Andreas. Man hat von ihm Geigen und Bässe (Violoncelli), in Cremona von 1725 bis 1740 gemacht. In diesen 15 Jahren hat er wenig geschaffen. Seine Instrumente ähneln denen seines Vaters, dessen Schüler er war; aber sie sind weniger gut gearbeitet.

Joseph Antonius Guarnerius, gewöhnlich in Italien *Guiseppa del Jesu* genannt, weil viele seiner Instrumente auf dem Zettel das Zeichen IHS haben, war der grösste und berühmteste Künstler dieser Familie. Man hat bis zu diesem Augenblick über ihn keine bestimmten Nachrichten, vielmehr sind nur mehr oder weniger romanhafte Gerüchte über sein Leben verbreitet. Er selbst bezeichnet sich durch die Inschrift ɹǝuıǝs Instrumente;

Joseph Guarnerius Andræ Nepos Cremonæ 17 . IHS

als den Neffen von Andreas und man hat jetzt herausgefunden, dass er, der Sohn von Giovanni-Baptista Guarnerius und Angela Maria Locadella in Cremona, am 8. Juni 1763 geboren ist. Sein Vater war der Bruder von Andreas und scheint

es ausser Zweifel, das derselbe der Geigenmacherei fremd war, denn man kennt kein Instrument mit seinem Namen bezeichnet. Auch waren gewiss die Beziehungen zu seiner Familie nicht sehr intim, denn sein Sohn hat weder bei Joseph noch bei Peter Guarnerius gelernt, sondern bei Antonius Stradivarius.

Joseph Guarnerius *del Jesu* hat in Cremona 1725 bis 1745 gearbeitet.. Seine ersten Versuche machen sich durch kein characteristisches Zeichen von Originalität bemerkbar, es sei denn durch eine gewisse Gleichgültigkeit in der Wahl des Holzes, durch die Verschiedenheit seiner Formen und durch den Lack. Einige Jahre später findet man Instrumente, welche mit Sorgfalt gearbeitet sind; die ausgezeichnete Qualität des Holzes zum Boden und zu den Zargen ist nach dem Spiegel genommen; das Holz zur Decke ist von der besten Wahl; der Lack ist von der schönsten Farbe und kann mit dem von Stradivarius rivalisiren. Die aus dieser Zeit herrührenden Instrumente sind von kleinem Format, ihre Umrisse sind glücklich gezeichnet, und die Wölbung, nicht sehr hoch, verläuft sich in eine flachgestochene Hohlkehle. Nur einer einzigen Kritik

kann man diese Instrumente unterwerfen, nämlich der, dass die Stärke besonders in der Mitte des Bodens zu gross ist, was der Elasticität und der Vibrations-Fähigkeit schadet. Der originelle Character macht sich darin trotzt der Verschiedenheit in den Formen, denen sich der Künstler noch immer überlässt, bemerkbar. In der dritten Epoche seines Lebens befleissigt sich Joseph Guarnerius noch einer erstaunlicheren Verschiedenheit der Formen seiner Instrumente. Eben in dieser Zeit sind einige bewunderungswürdige Exemplare von grossem Format, von einem vortrefflichen nach dem Spiegel genommenen Holze und unter den bestmöglichsten Dispositionen, was Wölbung- und Stärkevertheilung betrifft, gemacht. Ein schöner Lack, ebenso merkwürdig durch die Feinheit und Elasticität als durch sein Colorit, ziert diese ausgezeichneten Instrumente, deren Verdienst dem der schönsten Machwerke von Stradivarius gleicht kommt, nachdem die für die jetzigen Anforderungen nothwendigen Veränderungen daran vorgenommen sind. — Plötzlich, unmittelbar nach dieser berühmten Epoche, zeigt sich Guarnerius so untergeordnet in seinen Instrumenten, dass man sie nicht von ihm gemacht halten würde, wenn in

gewissen Details seine Originalität nicht zu verkennen wäre, welche er sich bis zuletzt bewahrt hat. Holzarmuth, Mangel an Fleiss und schönem Lack begegnet dem Auge des Kenners bei einer Menge Geigen dieses grossen Talents. Die Schuld dieser so beklagenswerthen Veränderung trägt aber das unglückliche Ende des Künstlers, über das uns die freilich widersprechende Tradition belehrt. Joseph Guarnerius *del Jesu* soll kein regelmässiges Leben geführt, den Wein geliebt haben, vergnügungssüchtig, faul und nachlässig gewesen sein, und seine Frau, aus Tyrol gebürtig, soll nicht glücklich mit ihm gelebt haben, obwohl sie ihm oft bei seinen Arbeiten geholfen hat. Ueberdies soll er mehrere Jahre wegen einer bis jetzt unbekannten Ursache im Gefängniss gesessen haben und im Jahre 1745 gestorben sein. Andere Traditionen fügen hinzu, das die Tochter des Kerkermeisters ihm das nöthige Holz und einige erbärmliche Werkzeuge, sowie Lack verschafft und seine in dieser unglücklichen Zeit gemachten Instrumente zu niedern Preisen verkauft hätte, um ihm in seinem Elend einige Unterstützung zu verschaffen.

Einige italienische Geigenmacher haben die Manier von Joseph Guarnerius nachgeahmt, hauptsächlich Paolo Antonio Testore in Mailand, Carlo Fernando Landolfi ebendaselbst, und Laurentius Storioni in Cremona; aber ihre Machwerke sind nur unter die Instrumente dritten Ranges zu rechnen.

Hiermit schliesst die Geschichte der Cremoneser Geigenmacherei, welche, in Cremona während zweier Jahrhunderte so glänzend ausgeübt worden, der Stadt ihre historische Berühmtheit gegeben hat. Jetzt bietet sich daselbst Nichts dar, was an den alten Glanz der Kunst erinnert, selbst die Bevölkerung hat sich, mit Ausnahme einiger hochstehenden Leute, nicht einmal die Erinnerung an die Amati's und an Stradivarius und Guarnerius bewahrt.

Noch ist **Jacob Stainer** zu erwähnen, weil er eine Zeitlang in Cremona gelebt hat. Er war in Absom bei Innspruck geboren und arbeitete bei Nicolaus Amati. Die Geschichte dieses Künstlers ist dunkel und hat einen romanhaften Anstrich; man kann aber sagen, dass er ein grosser Meister war. Sein Ruhm wurde aber dadurch verdunkelt, dass Tyroler und sonstige Geigenmacher häufig seinen

Namen in ihre mittelmässigen Instrumente gesetzt haben und diese für die seinigen gelten.

Die meisten der im Handel vorkommenden Instrumente haben diesen Ursprung; die wahren, von Stainer selbst gearbeiteten aber haben grösseren Werth und werden in drei Epochen eingetheilt. Zur ersten gehören die von Cremona datirenden Geigen, welche einen von Stainer selbst geschriebenen Zettel haben. Man erkennt sie an ihren characteristischen Zeichen; sie sind aber sehr selten. Das Format ist klein, die F-Löcher sind enge und die Schnecke ist etwas gedehnter als die der Amati's. Das Holz hat enge Jahre und der Lack ist ähnlich dem von Nicolaus Amati. — Ueber die zweite Epoche von Stainer wird sehr widersprechend berichtet. Alles, was man über dieselbe sagen kann, ist, dass er in Absom von 1650—1667 gelebt und gearbeitet, sowie, dass sein Bruder, welcher Mönch war, ihm bei der Arbeit geholfen hat. Später soll Stainer in ein Kloster

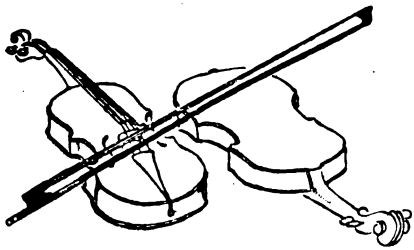
Jacobus Stainer im Absom prope Oenipontum 16 .

gegangen sein, um dort den Rest seiner Tage zuzu-

bringen. Da soll er, um seinen Ruhm zu vervollständigen, 12 Geigen von der kostbarsten Arbeit gemacht und dieselben an die damaligen 12 Reichskurfürsten geschickt haben. Diese Instrumente werden dann der dritten Epoche angehörend bezeichnet.

Inhalts-Verzeichniss.

THE ROMANCE OF THE BOW



The Romance of the Bow.

EVERY violinist, 'cellist and viola player knows how difficult it is to develop the technique of the bow. They know that the problem of the right hand is more serious than that of the left, but perhaps few suspect that the difficulties of the right hand would not be what they are, if the bow in itself were free from faults of construction. Should we be able to improve the bow, technique and tone would not only be easier to attain, but also of a higher quality.

The object of this little work is to introduce to instrumentalists a valuable improvement in the bow, which not only greatly lessens its inherent defects, but also facilitates its use.

It will be well to explain to those interested, the importance and meaning of this valuable invention. Before doing so, however, we shall bring before the reader some plain facts regarding the historical development of the bow—facts which can neither be disputed nor denied. These will serve to make clear why the technique of the bow presents such diffi-

culties, what the achievements in its development amount to, and what is still necessary to perfect it for the production of tone.

The bow working as it does by friction, is really the most wonderful instrument for tone production. It originated, or came into being, in the East, over 1,000 years ago, and first took the form of an archer's bow, when it was used in the most primitive form of playing (see Fig. 1).

Fig. 1

Fig. 2.

The qualities of this primitive bow were of the poorest description, and it retained its original shape for many centuries.

When brought to Europe its possibilities attracted the attention of the leading musicians and instrument makers, and they at once saw the need for improvements.

It is no exaggeration to say that the development of the wonderful bow instruments of the past, to say nothing of the delightful family we now possess, was stimulated by the bow, rather than was the bow by them.

One of the capital faults of the primitive bow was the great distance between the hair and the stick. (This reaches its maximum in the middle of the bow). (See Fig. 1). To lessen this distance was the guiding principle in the development of the bow.

The improvement in the bow began by straightening the lower part of the stick. When this was done, the hair could no longer be attached directly to the stick, as seen in Fig. 1. The difficulty was overcome by fixing something like a bridge to which the hair could be fastened (see Fig. 2). This marked the first step in the development of the bow.

Next the upper part of the stick was straightened; not, however, to its full extent. Here again, a similar difficulty of attaching the hair to the stick arose, which necessitated the making use of a head (see Fig. 3).

A further improvement was introduced by straightening the stick entirely (see Fig. 4).

The approach of the stick to the hair is complete in Fig. 5, which is an illustration of the present bow.

Fig. 3.

Fig. 4.

Fig. 5.

The stick is now bent in the opposite direction, being convex instead of concave as in the primitive bow. The minimum distance between hair and stick is now to be found about the middle.

The stages of improvement in the bow should be divided roughly into two phases—Figs. 2 and 3, representing the first phase, and Figs. 4 and 5 the second.

The importance of the first phase lies in the improvement of the shape of the stick, and the addition of the head and nut. Here improvement ceases. With regard to the qualities necessary for technique and tone no fundamental improvement whatever was made. In the second phase (Figs. 4 and 5) an improvement bearing on the qualities of tone and technique was effected.

It may be asked, "What was this improvement?"

It consists of a certain kind of elasticity in the stick imparted to the hair when pressed on the strings.

In this respect the second phase (see Figs. 4 and 5) differs very considerably from the first phase (see Figs. 2 and 3).

The stick, as will readily be seen, is something more than merely a means of bridging the hair.

If pressure is put on any part of the hair with bows represented by Figs. 1, 2 and 3, the upper end of the stick is pulled towards the nut. This lessens the distance between the head and nut, and correspondingly diminishes the tension of the hair. The hair bends inwards at the point of pressure. (It is impor-

tant to note that no matter at what point the pressure is exercised the effect is the same).

In the second phase (see Figs. 4 and 5), the action of the stick changes and becomes of a complex nature. But this is not so marked in Fig. 4 as in the present bow (Fig. 5). We shall, therefore, confine our remarks and criticism to Fig. 5.

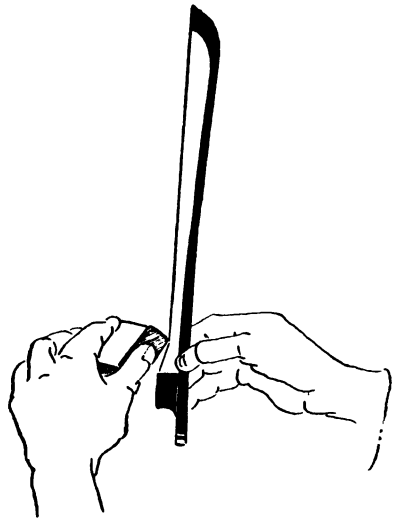


Fig. 6.

In the modern bow (Fig. 5), in exercising pressure on the hair at the lower end, say one inch from the nut, the action of the stick is similar to that in the bows Figs. 2 and 3 (see Fig. 6), that is, the head of the stick is pulled inwards towards the nut.

This is the action which takes place at the start of

the down-stroke of the bow on the instrument.

The hair is indented at the point of pressure (see Fig. 7). If the pressure is sufficiently strong the indenture of the hair is great enough to reach the stick (see Fig. 8). and the approach of the head towards the nut reaches its maximum.

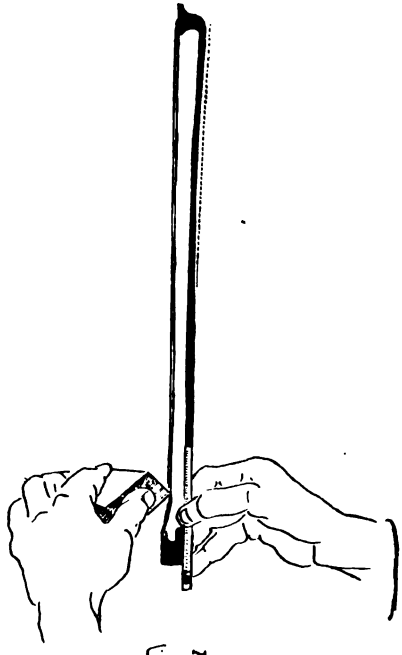


Fig. 7.

If we now make the bow travel from the nut end to the middle, the stick will gradually relax until it regains its normal condition, and becomes neutral about this point. (In the middle the hair bends

slightly inwards, due to its own elasticity, and approaches the stick, which itself remains quiescent).

Now mark the change! As soon as the stroke has passed the middle of the bow the stick again becomes alive and begins to bend backwards (see Fig. 9), and not forwards as at the beginning of the stroke.

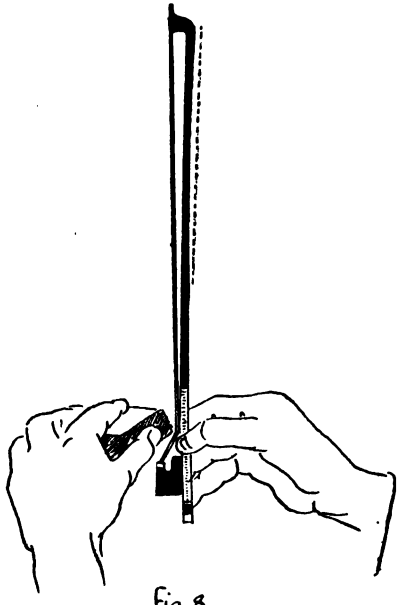


Fig. 8.

The distance between the head of the bow and the nut now increases through the bending back of the stick, the hair becomes more tense, and increases in tension and tightness according to the degree of pressure exercised. This action of the stick is exactly the reverse of that which happened during the stroke before the centre was reached.

With these explanations it is now clearly seen that the elasticity of the bow during the stroke is subject to three different changes: 1st, from the nut to the

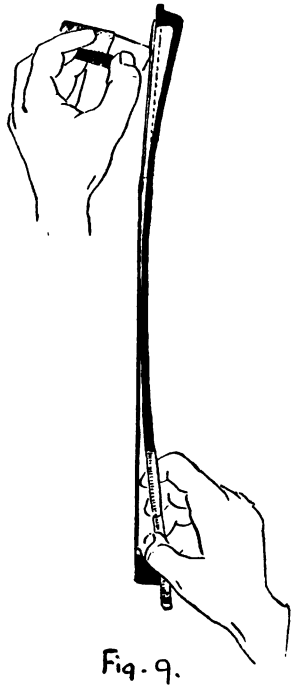


Fig. 9.

middle, 2nd, at the middle or neutral point, and 3rd, from the middle to the head. When it is further considered that during each of these stages there is a variety of changes in elasticity, the complex nature of a simple down or up stroke of the bow must be clearly realised.

But these changes of elasticity in the stick form only a part of our problem. They must be considered in connection with the gripping of the stick at the one end by the thumb and fingers. This constitutes a further difficulty, as the stick during the stroke is continually changing in the nature of its elasticity, owing to the variation in the bend of the stick. These changes render the holding of the bow much more difficult than it would otherwise be.

The stick swinging backwards and forwards alternately, the steady command of the bow by the thumb and fingers is thereby disturbed.

This sensitive control is peculiar to the bow, being different in this respect from all other artistic appliances, such as the chisel in the hands of the sculptor, or the brush in those of the painter.

The problem, therefore, is to give greater evenness of elasticity to the bow, and to bring it under full control of the fingers and thumb. We must distribute the elasticity of the bow more equally, and thereby lessen the agitation of the stick.

This object can be attained by a simple and ingenious contrivance connected with the nut of the bow, invented by Professor Ostrovsky.

As may be understood with a little reflection, the nut plays a most important part in the construction of the bow. It serves as a means of attachment for holding, spreading, and stretching the hair, and as

such, marks a great advance in the primitive method of merely fastening the hair to the end of the stick. But further than this, by Professor Ostrovsky's invention, the Nut is now made to contribute to the quality of the tone and technique of the bow.

To appreciate this, the new Nut has only to be tried, when its merits at once become apparent. With it, when the hair is placed on the string on the down stroke, all roughness, scratching and harshness disappear, and a greater smoothness and better tone is produced. Further, the effect is not confined to the nut end of the stroke only. The elasticity of the bow being distributed more equally throughout, the contact at any point between the hair and the string is of finer nature, and a corresponding improvement in tone and technique of the bow is the result, not to mention the greater facility and ease afforded to the player.

The present solid nut does not yield to pressure. It has, therefore, no effect in the elasticity of the stick.

When it is remembered how extremely essential it is to aid elasticity, one does not easily realise why the nut should have been allowed to remain a passive, unyielding block from its origin to the present time.

The invention has turned the dead and solid block into a live and flexible nut, supplying sensitiveness

and feeling into the hair while it is being drawn across the strings. It thus in consequence has enhanced the value of bow instruments and the bow itself.

In short, a problem has been solved. The bow now will no longer be an elusive and difficult instrument to manipulate and control, and violinists, violists, and 'cellists will find it respond much more easily to their artistic demands and aspirations.

The foregoing observations deal only with the aspects of quality of tone. The new method of hairing and re-hairing the bow by the player himself is dealt with in a separate publication. This should be read by those interested.

Published by

THE
OSTROVSKY
HARMONIC
SYNDICATE
71, Linden Gardens,
Bayswater, London,
W.2.

Albert CARESSA

Le Violon

Ses Origines
Sa Construction

KK

DANS les traces laissées par les civilisations qui se sont succédé dans la profondeur des siècles, on s'est efforcé de déterminer l'origine des instruments de musique en usage dans l'Occident, parmi lesquels celui qui fait l'objet de la conférence qu'on m'a fait l'honneur de me demander, le violon, a été proclamé roi.

A partir du XVIIe siècle, dans de nombreux ouvrages remplis d'études patientes, de documents, d'images de toutes sortes, de descriptions minutieuses, ouvrages parus en Angleterre, en Allemagne et en France, on a cherché de quels ancêtres il pouvait descendre.

Les principaux auteurs français qui s'en sont occupé sont les suivants :

Le Père Mersenne, avec ses *Etudes sur l'Harmonie*, vers 1630 ;

Jean Rousseau, avec ses *Etudes sur la Viole*, en 1687 ;

L'Essai sur la Musique, essai sans nom d'auteur, paru en 1780 ;

L'Encyclopédie, publiée en 1784 ;

La Chélonomie, de l'abbé Sibire, inspirée par N. Lupot, en 1806 ;

La Dissertation sur les Instruments de Musique du Moyen Age, par Bottée de Toumon, en 1844 ;

Fétis, avec son *Stradivari* précédé de recherches historiques et critiques sur l'origine et la transformation des Instruments à archets, publié en 1856 ;

Antoine Vidal, avec *Les Instruments à Archets*, publié en 1876, certainement un des ouvrages français les plus complets sur la matière ;

La Notice Historique, d'Auguste Tolbecque, en 1898 ;

Les Ancêtres du Violon, par Laurent Grillet, en 1901 ;

L'Encyclopédie de la Musique, publication récente due à Albert Lavignac ;

Et le dernier en date *Le Violon*, par Arthur Pougin ; toutefois, cet ouvrage ne s'occupe que très succinctement des origines de l'instrument.

De tout cet ensemble, on peut conclure avec Fétis et Vidal « Rien en Occident qui ne vienne d'Orient. » Les divers peuples qui se succédaient, qui se formaient, adaptaient les instruments à l'interprétation de leur sens musical ; de là des créations, des transformations tellement lointaines et nombreuses qu'il devient impossible de s'y reconnaître. On ne peut procéder que par déductions fragiles et incertaines sur les premiers instruments à cordes d'abord, sur l'emploi de l'archet pour certains d'entre eux ensuite.

Antoine Vidal l'a fort bien expliqué dans son chapitre premier du Tome I de son ouvrage, que je vais vous citer dans ses parties essentielles :

« Malgré les recherches faites jusqu'à ce jour, bien des points restent inexpliqués dans l'histoire des instruments à archets. La cause en est surtout à la rareté et à l'obscurité des documents que nous possédons et qui offrent des difficultés sérieuses dans une étude de ce genre.

« Jusqu'au milieu du XVIe siècle, en effet, les seuls guides que nous rencontrons sont : les miniatures des manuscrits, les sculptures des monuments du temps, les extraits de certaines poésies, et quelques ouvrages rares et incomplets qui traitent de la matière.

« Dans l'espace de plusieurs siècles, aucuns détails suivis sur ces instruments ; nous savons seulement que l'usage en était très recherché par les poètes chanteurs du XIe au XIVe siècle.

« L'histoire des instruments à archets peut se diviser en trois périodes :

« La première commençant aux temps les plus reculés pour aller jusqu'au VI' siècle ;

« La seconde, du VIe au XVIe siècle ;

« La troisième, du XVIe siècle jusqu'à nos jours. »

Et bien que l'ouvrage de Vidal date déjà d'un demi-siècle, nous pouvons ajouter *jusqu'à ce jour*, car malgré les découvertes immenses, fabuleuses, faites pendant ces cinquante années écoulées, bouleversant presque tous les métiers, celui de faiseur de violon est resté comme main-d'œuvre ce qu'il était en 1600 !

Comment parler de la première période si ce n'est d'après les ouvrages qui existent ? Qu'il s'agisse des Hébreux, des Egyptiens, des Perses, des Grecs, des Romains, pas un spécimen n'existe des instruments dont ils se servaient ; il paraît en être de même en Asie, immense pays resté longtemps mystérieux et dont les instruments d'un passé lointain nous sont peu connus.

Seule une des plus vieilles, sinon la plus vieille civilisation du monde, l'Inde, se sert

Anciens Instruments d'Orient

encore du Ravanastron qui, d'après la légende remonterait à Ravana, roi de Ceylan, quelques 5.000 ans avant Jésus-Christ ! Faut-il voir dans lui l'ancêtre du violon ? Peut-être ! Il est, de tout ce que nous connaissons, le plus ancien en date où l'archet entre en jeu.

Dans sa forme, restée ce qu'elle était autrefois, rien ne peut faire prévoir le violon des siècles futurs, mais tout de même, ce petit cy-

lindre creux avec un manche, nous montre déjà des cordes et un archet.

Voici comment Fétis décrit le Ravanastron :

« Cylindre en bois de sycomore creusé de « part en part ; long de 11 cm., d'un dia- « mètre de 5 cm. ; sur un de ses côtés est « tendue une peau de serpent qui est la table « d'harmonie ; le petit cylindre est traversé « de part en part, au tiers de sa longueur, « sous la peau tendue, par une tige qui sert « de manche, longue de 55 cm., arrondie « dans sa partie inférieure, plate dans le haut « où elle est incurvée en arrière ; la tête de « ce manche supporte deux chevilles placées « comme elles l'étaient dans les anciennes « guitares, en arrière et perpendiculairement « au manche ; elles ont 10 cm. ; elles sont « taillées en hexagones vers la tête, arrondies « à l'extrémité fixée dans les trous, elles ser- « vent à tendre deux cordes en boyau qui « viennent se fixer à une lanière en peau de « serpent attachée au bout inférieur de la tige « débordant de l'autre côté du petit cylindre ; « un petit chevalet, long de 13 mm., taillé « en biseau dans le haut, plat dans la partie « qui repose sur la table, évidé rectangulaire- « ment dans cette partie, de manière à former « deux pieds séparés. » (Là, encore, l'idée première du chevalet nous apparaît.)

« L'archet est formé d'un bambou mince, « tendu par une mèche de crins ; le son en est « doux et sourd. »

Tous les auteurs donnent du ravanastron la même description, la même image ; il est à supposer que devant le caractère sacré que revêtent aux yeux des Hindous les animaux, et leurs superstitions religieuses à ne pas se servir de ce qui provient de leurs dépouilles mortelles, les cordes devaient être végétales, avant l'invention des cordes en soie ; la table

d'harmonie en peau de serpent surprend un peu !

En suivant Fétis, nous voyons que du Ravanastron sont venus le Rouana et l'Omerti avec quelques progrès ; le premier ayant comme table d'harmonie une planche de sapin, le second ayant comme corps principal, non plus un cylindre en bois creux, mais une noix de coco, sciée au tiers de sa hauteur, dont les parois sont amincies à 2 mm.; avec ouvertures elliptiques et table d'harmonie en bois satiné de 1 mm. d'épaisseur ; tous deux sont montés de deux cordes, comme le Ranavastron.

Et Fétis, après avoir continué par une description minutieuse de l'Omerti, ajoute « si nous comparons l'omerti à l'instrument arabe appelé « kemangch à gouz » de Keman (archet) et de guiahgch, se prononce guiah (lien), c'est-à-dire lien de l'archet ou instrument à archet, nous reconnaîtrons immédiatement que l'instrument de l'Inde a fourni le modèle de celui de l'Arabie : l'expression *à gouz* signifie vieille ; d'où il suit que Kemangch à gouz répond à vieil instrument à archet, ou instrument à archet primitif.

Les lexiques traduisent le mot arabe Kemangch par viole : Villoteau dans sa description historique des instruments de musique orientaux, et plus particulièrement de l'Egypte, fait observer que Kemangch à gouz est persan ; la Perse touche à l'Inde par l'Est et c'est à travers la Perse que les instruments ont dû arriver en Arabie et en Egypte. Il reste sur l'Egypte un document des plus curieux, celui d'un instrument de musique à deux cordes, ressemblant à une mandoline, creusé dans l'un des deux obélisques transportés à Rome sous le règne d'Auguste ; ces deux monuments avaient été placés, l'un dans le Grand Cirque, l'autre dans le Champ de Mars ; celui du Grand Cir-

que fut abattu et cassé en trois morceaux lors du sac de Rome par le Connétable de Bourbon en 1527 et c'est sur l'un des trois morceaux qu'on voit l'image de l'instrument en question. Ces obélisques auraient été érigés à Héliopolis pas Sésostris, quatorze cents ans avant Jésus-Christ.

L'Arabie se servait, aux débuts de l'Islamisme, vers la fin du VIe siècle de l'ère chrétienne, du Rebab, instrument formé de 4 éclisses — on appelle éclisses les contours de l'instrument — sur lesquelles deux parchemins tendus formaient le fond et la table ; l'ensemble présentant une boîte presque carrée traversée par un manche cylindrique terminé lui-même par une tige de fer, qu'on appuyait par terre; on jouait le rebab comme le kemangch à gouz qui avait disparu, à la façon du violoncelle.

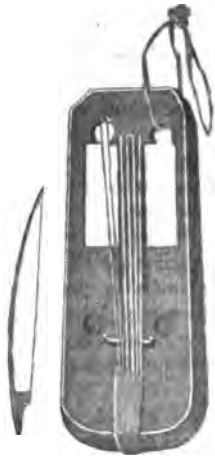
Au VIIIe siècle, lors de l'invasion et de la conquête de l'Espagne par les Maures le rebab fit son apparition en Occident, et il resta longtemps en usage dans la Péninsule Ibérique. Certains auteurs voient en lui l'ancêtre du violon.

On a prétendu aussi que l'archet avait été apporté en Occident par les Croisés à leur retour de Palestine.

On a en vain cherché chez les Grecs et les Romains l'*instrument à archet :* ces deux grands peuples civilisateurs et conquérants l'ont ignoré; ils se servaient d'instruments à cordes ; tels la lyre et la harpe qu'on pinçait ou qu'on frappait avec le plectrum, d'instruments à vent, d'instruments à percussion, mais sur aucun monument, sur aucune médaille, dans aucun écrit, on ne trouve trace chez eux d'instruments à archets.

C'est vers le VIe siècle qu'on trouve ces derniers en Occident, dans les pays gaéli-

ques, avec les crouths ; d'abord, le crouth à trois cordes, appelé crouth trithant, de forme ovale allongée légèrement resserrée après avoir dépassé le plan du chevalet ; un manuscrit du XIe siècle, de l' Abbaye Saint-Martial de Limoges, en donne une image, et Fétis cite l'Abbaye de Melross, bâtie en Ecosse au XIVe siècle, où il en existerait un, sculpté parmi les ornements extérieurs.



Le crouth à six cordes

Saint Fortunat, évêque de Poitiers, au VIe siècle, parle du crouth dans les vers suivants traduits du latin :

« Le Romain t'applaudit sur la lyre, le Grec te chante avec la cithare, le Barbare avec la harpe et le *crouth* breton. »

Après le crouth trithant vint le crouth à six cordes qui rappelle la lyre par sa forme ; il fut beaucoup plus longtemps en usage que son prédécesseur et Vidal cite un joueur de crouth en Angleterre à la fin du XVIIIe siècle, le dernier, sans aucun doute.

Malgré tout, on n'a pas pu déterminer ce qui avait donné aux Gallois leur idée du crouth; venait-elle de la lyre ou du rebab ? ou bien venait-elle simplement du fond des races dont les Gallois descendaient ? Nous savons à présent que les Gaéliques étaient un rameau des Celtes, poussé au pays de Galles et que les

Celtes ou Gaulois descendaient eux-mêmes de tribus venant de l'Orient et qui, après avoir franchi l'Hellespont (les Dardanelles actuelles), puis les grandes plaines que nous appelons Bulgarie, Roumanie, Hongrie, et les grands fleuves, se dispersèrent au Nord, au Centre et vers l'Ouest d'une Europe alors inconnue.

Dans le Nord, chez les Russes, nous trouvons le goudock dont les paysans se servent encore. C'est une sorte de violon à trois cordes ; là aussi l'Orient est proche, et il faut bien en revenir à l'axiome favori de Fétis : *Rien dans l'Occident qui ne vienne de l'Orient.*

Si je me suis étendu sur toute la première partie de l'origine des instruments à archets, c'est pour vous démontrer combien elle est, à ses débuts, noyée dans des brouillards impossibles à percer.

La deuxième partie part du VIe siècle, parcourt le Moyen Age et nous amène à cette féerique Renaissance qui restera comme une des plus éblouissantes éclosions d'art que le monde ait connues.

Les rubèbes, les rebecs allaient remplacer les crouths, puis vinrent les gigues et les vielles. Tolbecque nous dit que la plus ancienne reproduction d'un instrument à archet à mettre à l'épaule a été trouvée dans un manuscrit du XIe siècle par l'abbé Gerbert, et il la décrit ainsi :

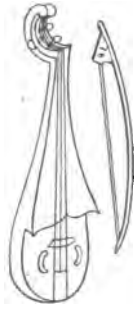
« La forme de cet instrument, qui est à une seule corde supportée par un chevalet, est à peu près celle de nos mandolines modernes ; la table est percée de deux ouïes demi-circulaires qui se regardent ; le manche est le prolongement du corps qui affecte la forme d'une poire et la touche est en saillie sur la table de façon à permettre un certain angle à la corde et à rendre malgré cela son appui possible sur la surface de la touche. Cette forme

a été adoptée pour une série d'instruments qui constitue la famille des rebecs et des gigues. »

Ces dernières étaient appelées par les Allemands « geigen ohne bünde », gigues sans ceintures ou éclisses ; il y en avait de plusieurs tailles : dessus, alto, ténor et basse, première apparition du quatuor.

Grâce à Tolbecque, musicien de grand talent qui s'était épris de lutherie, il existe, faites par lui, des reconstitutions de crouths, rebecs, gigues, vielles, violes, etc., seuls représentants d'époques disparues qui resteront des documents uniques. L'iconographie monumentale nous vient aussi en aide pour la reproduction des instruments de musique, et nos vieilles églises restent en cela la plus sûre et la meilleure des documentations.

Les portails de Notre-Dame de la Coudre à Parthenay, de l'Abbaye de Moissac du XIIe siècle, la partie de la Cathédrale de Chartres datant des XIIIe et XIVe siècles, nous montrent des personnages tenant ou jouant le rebec ou la vieille.



GEIGE

Geige ou rebec allemand

Le rebec, de sonorité sèche, servait de proverbe, on disait « sec comme un rebec » ; il ne servait surtout vers la fin de sa carrière qu'aux musiciens de bas étage ; il existe, dans la Bibliothèque des Chartes, une ordonnance du lieutenant civil de Paris, rendue le 27 mars 1628, dans laquelle il est dit : « Faisant défense à tous musiciens de jouer dans les cabarets et mauvais lieux des dessus, basses, ou autres parties du violon, *airs seulement du rebec.* »

Le Musée du Conservatoire de Paris pos-

sède une reproduction de rebec, faite et offerte par J.-B. Vuillaume.

La vielle à archet, qu'il ne faut pas confondre avec la vielle à roue actionnée par une manivelle et dont les musiciens ambulants se servaient encore il y a une cinquantaine d'années, est de tous les instruments à archets celui qui a laissé un caractère accusé : les églises, les missels, les manuscrits, nous la montrent sous des formes diverses qui, peu à peu, en se transformant, deviendront des violes; il serait trop long de les suivre dans tous leurs changements ; la plus grande fantaisie s'est donnée libre cours dans les modèles, avec des contours festonnés, échancrés ou arrondis, des grandeurs différentes ; les vernis sont chauds, magnifiquement dorés sous la patine du temps ; chaque artiste n'a suivi comme règle que son inspiration propre.

La musique, en s'harmonisant, faisait accomplir les progrès nécessaires à son interprétation.

En Allemagne, en France, on fabriquait beaucoup, mais c'est à l'Italie qu'on doit ce qui s'est fait de plus beau, de plus artistique ; ses violes étaient rehaussées d'incrustations de nacre, d'écaille, d'ivoire, de métaux précieux, des arabesques gracieuses couraient sur les fonds, sur les tables, sur les touches. Le corps de l'instrument s'ornait souvent de sculptures, se décorait de peintures, de rosaces fines comme de la dentelle, jolies comme des fleurs. Les manches se terminaient par des têtes de dieux païens, de personnages célèbres de l'époque, d'animaux de toutes sortes, ou par des volutes légères et gracieuses ; d'autres étaient ajourées. Les XVe, XVIe et XVIIe siècles nous ont légué des violes, des luths, des archiluths, des cisthres, des théorbes, etc., d'une finesse, d'une habileté de travail incomparables, où l'art le plus délicat s'allie à une exé-

cation méticuleuse, patiente, permise à une époque où le temps ne comptait pas.

Tous ces instruments décoratifs par excellence ont servi aux grands peintres de la Renaissance, et nous pouvons, en particulier, voir dan des tableaux fameux des violes très belles, dont l'exécution recherchée et parfaite a été traitée d'après les originaux :

La viole que tient l'Orphée au Parnasse, par Raphaël au Vatican ;

Celle de l'Ange Musicien, par Fra Bartoloméo, à la Galerie Pitti de Florence ;

Violes

Celle de la Sainte-Cécile, du Dominiquin au Louvre, et dans les *Noces de Cana,* au Louvre également, Paul Véronèse nous montre des musiciens avec tout un quatuor de violes.

Nous touchons à la troisième et dernière période : au moment où la transformation définitive va se faire, où le violon va sortir de la chrysalide des violes pour devenir le bril-

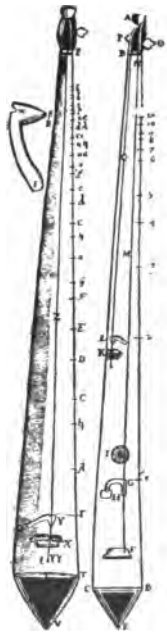
lant instrument, le chanteur sans rival que nous connaissons.

La musique avait fait partout d'immenses progrès, en Italie plus que partout ailleurs, et les luthiers conseillés par les compositeurs et les exécutants, avaient ramené le nombre des cordes de 7 à 6, 5 et 4, sauf pour la basse, qui est restée un peu plus longtemps à 6 cordes.

Le quatuor de cette époque, tel que Vidal le donne, était formé du soprano ou par-dessus de viole, du ténor, de l'alto, tous trois dénommés « viola da braccio » (viole des bras) et de la basse « viola da gamba (viole des jambes) le violone faisait l'office de la future contrebasse.

En passant, donnons un souvenir à la trompette marine, instrument à corde et à archet : composé d'un fond, d'une table et d'éclisses affectant la forme d'un triangle dont le sommet servait de manche ; il avait une longueur variant entre 1 m. 75 et un peu plus de 2 mètres ; il était monté d'une seule corde en boyau ; la particularité de cet instrument venait du son bizarre qu'il produisait sous l'archet frottant vigoureusement son unique corde ; le chevalet était placé dans le bas, avec un pied fixe pour soutenir la corde, l'autre pied n'adhérant pas était terminé par une matière dure rapportée ; corne ou ivoire ; sur la table, à l'endroit où le pied en question aurait dû s'appuyer, était rapportée aussi une partie dure, du verre souvent. En jouant, la corde mettait en mouvement, par ses vibrations, le pied mobile du chevalet qui, en frappant sur la partie dure de la table, produsiait une sonorité que les amateurs de l'époque comparaient au bruit de la trompette marine dont elle a pris le nom ; on peut en voir une au Musée du Conservatoire, ayant dans l'intérieur des cordes vibrantes ou cordes sympathiques. Cet

instrument étrange, dont Molière a fait l'instrument préféré de M. Jourdain dans le *Bourgeois Gentilhomme*, tenait l'emploi d'accompagnement dans les parties graves ; il n'a pas duré longtemps.



Trompette marine

Jusqu'au XVIe siècle, on ne possède rien, ni écrit, ni estampe qui nous parle ou nous rappelle les faiseurs d'instruments ; si quelques-uns parmi eux ont pu échapper à l'oubli, c'est grâce aux étiquettes en papier, collées dans leurs œuvres sur lesquelles ils imprimaient ou écrivaient leur nom, la ville et la date de fabrication, ce qui se fait encore à présent.

Pourtant, la corporation des luthiers devait être assez importante pour fournir les bardes, les jongleurs et les ménestrels. A propos de jongleurs, nous leur devons l'origine de l'expression « Payer en monnaie de singe ». Elle vient de ce que pour passer le « Petit Pont » reliant l'Ile Notre-Dame à la rue Saint-Jacques, il fallait, au XIIIe siècle, acquitter un droit de péage servant à l'entretien du pont ; certaines classes, dont celle des jongleurs, en étaient exonérées, mais à la condition, disait l'ordonnance spéciale les concernant, « qu'ils feront danser leurs singes devant le receveur du péage, avec leurs chansons ou leurs instruments, et ce pour prouver leur métier de jongleurs ».

Jusqu'au XVIe siècle, personne ne s'était

occupé des luthiers ; aussi nous ignorons tout sur leur travail et leurs noms nous sont inconnus ; à cela rien d'étonnant quand on voit que l'Italie a longtemps traité avec indifférence la gloire que lui ont donnée les Amati, Stradivarius, Guarnerius et tant d'autres !

Dans Crémone même, la plus illustre en lutherie des cités italiennes, celle dont il suffit de citer le nom pour qu'on parle de luthier ou de violon, il y a deux rues portant les noms d'Amati et Guarneri, et une petite borne dans un square rappelant l'emplacement d'une chapelle disparue, où Stradivarius fut enterré ; quelques souvenirs pris dans sa maison transformée au siècle dernier et gardés au musée de la Ville, et c'est tout !

Désormais, l'importance prise par la musique, et par elle, les faiseurs d'instruments, allait mettre à l'abri de l'oubli ces derniers, en même temps que les compositeurs et les exécutants. Pour les luthiers, une longue chronologie d'artistes va s'établir. Les violons les plus anciens, dont il existe des exemplaires d'une authenticité certaine, sont ceux d'André Amati de Crémone, de Gasparo Bertolotti qui mettra simplement sur ses étiquettes Gasparo da Salo (faisant suivre seulement son prénom du nom de sa ville natale, Salo, sur le lac de Garde), de Jean-Paul Maggini de Brescia, des frères Antoine et Jérôme Amati, fils d'André, de Médard à Nancy et de Stainer, à Absam, dans le Tyrol.

André Amati, né en 1535, mourut en 1611. Le nom d'Amati allait pendant deux siècles rayonner d'un éclat tel que nous verrons une pléiade nombreuse de luthiers, les Rageri, Ruggeri et Guarnerius surtout, se dire leurs élèves, et parmi eux surgir le plus célèbre de tous, celui dont les plus ignorants en matière d'instruments connaissent le nom : Antoine *Stradivarius*.

Y a-t-il eu des violons faits avant André Amati ? c'est possible, mais nous n'en avons aucune preuve ; on en voit figurer en France, en 1550, dans les fêtes offertes par la ville de Rouen au roi Henri II et à sa femme, la reine Catherine de Médicis, car la relation donnant la description de ces fêtes parle de « neuf muses vêtues de satin blanc, assises à la droite d'Apollon, lesquelles rendaient ensemble de leurs violons d'excellentes voix ». A quelles réductions de violes donnait-on alors en France le nom de violons ? et n'avaient-ils pas été apportés par les pages, les musiciens qui avaient suivi de Florence à Paris l'Italienne Catherine de Médicis, devenue reine de France ?

Charles IX, sans doute conseillé par sa mère, fit venir André Amati à la Cour, pour lui commander des violons, vers 1570, et dès lors nous trouverons dans les comptes des rois de France des détails sur les sommes payées pour l'achat de ces instruments et nous apprendrons, grâce à eux, que, sous Charles IX, en 1572, un violon de Crémone se payait 50 livres tournois.

Les instruments de Gasparo da Salo, contemporain d'André Amati, n'ont pas dû être connus de son temps, en dehors du rayonnement de sa petite ville ; de même pour Jean-Paul Maggini de Brescia, né 25 ans après André Amati ; la renommée pour ces deux luthiers ne devait venir que beaucoup plus tard.

Les trois noms d'André Amati, Bertolotti dit Gasparo da Salo, et Maggini, restent inséparables dans la création de la forme du violon, malgré la différence de leurs œuvres.

André Amati avait appris son métier à ses deux fils, Antoine et Jérôme ; les instruments des deux frères sont d'un travail soigné et comptent parmi les belles œuvres recherchées dans les maîtres italiens ; mais tandis que les

altos et les violoncelles étaient d'un modèle tellement grand qu'on les a presque tous recoupés, les violons sont plutôt petits.

Jérôme mourut en 1630 et Antoine en 1640. Jérôme laissait dans son fils Nicolas un successeur dont la célébrité plane sur toute la famille ; rien de ce qu'il a fait qui ne soit d'un travail élégant, impeccable, et rien n'est plus agréable à examiner, à étudier, à regarder qu'un violon de ce maître ; le vernis est d'une couleur dorée, ambrée, quelquefois rouge clair, d'une transparence qui laisse apercevoir les veines, le grain, les fibres de bois employés, leur donnant des tons de moire et de velours ; il eut une longue carrière : né le 3 décembre 1596, il s'éteignait à Crémone, dont il n'avait jamais sans doute franchi l'enceinte, le 12 avril 1684 ; âgé de plus de 87 ans. Son fils Jérôme, dont on connaît très peu d'instruments, achevait en mourant, le 21 février 1740, les deux siècles pendant lesquels le nom d'Amati avait été au premier rang avec son arrière-grand-père André, ses grand-père et grand-oncle Jérôme et Antoine, et surtout son père Nicolas.

La célébrité des violons italiens se répandait rapidement, et on venait de toutes parts apprendre la lutherie chez les maîtres réputés, principalement des Flandres, des Pays-Bas, du Tyrol et de France. Dans les Français, Nicolas Médard paraît avoir été le premier à construire d'après les modèles d'André Amati dont il était l'élève. Albert Jacquot, dans son ouvrage *La Lutherie Lorraine et Française*, écrit que Médard fut appelé par André Amati à Paris pour l'aider à construire les violons commandés par Charles IX. Puis vinrent les Pierray, Bocquay, au début du XVIIIe siècle, dont le travail se ressent des leçons reçues en Italie.

On a cru aussi que Jacobius Stainer, le

chef de l'école allemande, était l'élève des frères Antoine et Jérôme Amati, mais rien ne le prouve ; ses instruments très rares sont fort beaux ; le travail net, élégant, fin et soigné, est d'un bel artiste, et ses vernis jaune or un peu bruns sont splendides ; on ne retrouve pas dans les violons qu'on connaît de ce maître les voûtes, le dessin de la volute, la coupe des f, ni le modèle des Amati.

De Crémone, un nom se répandait partout où on jouait du violon, c'était celui de Stradivarius, nom qui n'a fait que grandir depuis sa mort et que le monde entier connaît maintenant.

On ne sait rien sur sa naissance, ni sur son apprentissage chez Nicolas Amati ; à quel âge il y entra et le temps qu'il y resta ? Vers 1640. une épidémie de peste avait éloigné de Crémone, où elle sévissait, de nombreux habitants ; parmi eux devaient se trouver les parents de Stradivarius ; malgré les recherches faites sur les registres d'état-civil des églises et des paroisses des environs de Crémone, on n'a pas pu découvrir la déclaration de naissance d'Antoine. Heureusement, dans les violons de la fin de sa vie, il eut la coquetterie d'inscrire sur les étiquettes, après le millésime de l'année, son âge. Dans celui qu'on suppose être le dernier, et qu'on a baptisé pour cette raison « Le Chant du Cygne », daté de 1737, au-dessous de l'étiquette habituelle, une autre toute petite a été apposée, portant la mention « d'anni 93 », écrite de la main du vieux maître ; Crémone, sur ses registres d'état-civil, n'avait pas la date de sa naissance, mais elle avait celle de sa mort, le 18 décembre 1737, et grâce à l'indication donnée par Stradivarius lui-même, qu'il avait 93 ans en 1737, on a pu déterminer l'année de sa naissance : 1644.

Par un autre de ses violons, daté de 1666,

nous savons qu'à l'âge de 22 ans, il travaillait déjà seul, mais peut-être aidait-il encore son vieux maître, car dans les dernières œuvres de Nicolas Amati, on reconnaît à maints détails la main de l'élève devenu collaborateur.

Toute la vie de Stradivarius a été consacrée, sans défaillance, à parfaire les instruments qu'il créait, véritables merveilles comme harmonie de formes ; tout y est étudié scrupulement, la courbe des voûtes, la grandeur des modèles, le choix des bois, les dimensions, les mesures, l'ouverture des f, la sculpture des volutes ; dans le travail s'affirme une main d'une sûreté parfaite qui n'hésite pas, qui dessine et taille franchement, nettement ; le souci de l'élégance sobre des lignes, du fini dans les détails se révèle partout. Les vernis sont tantôt dorés, tantôt rouge clair ou rouge foncé, mais toujours d'une pâte fine et transparente, donnant à ses œuvres des tons chauds, veloutés, qui forcent l'admiration même des profanes. C'est un scrupuleux, un grand artiste au goût sûr, un observateur, un chercheur qui a voulu et qui a su donner au violon définitivement toutes ses qualités de beauté et de sonorité.

On a classé ses œuvres en trois périodes :

La première, appelée amatisée, où il ne s'est pas libéré encore de l'empreinte de son maître, va de 1666 à 1705 ; dans cette période se trouvent les violons dits « longuets », où il a essayé si, en donnant plus de largeur au modèle, et en l'allongeant un peu, on obtiendrait plus de sonorité, essais qu'il abandonna vers 1700, pour revenir au modèle amatisé, mais déjà plus robuste.

La deuxième période, dénommée « la grande époque », va de 1705 à 1725, soit entre 61 et 81 ans ; il atteint l'apogée de son art en 1715 ; les œuvres datées de 1710 à 1720

sont parmi les plus belles, les plus célèbres, les plus recherchées.

La troisième période va de 1725 à sa mort en 1737 ; avec l'âge, la main s'était alourdie et, vers la fin, on peut relever quelques légères irrégularités, bien permises à 90 ans passés.

Le grand maître connut la célébrité de son vivant : il eut à exécuter des commandes pour les Cours de Pologne, d'Espagne, du duc de Toscane, et dans Crémone, on disait « riche comme Stradivarius ». Il est devenu le plus riche de gloire de tous les luthiers. Il n'a jamais dû penser à l'abus qu'on ferait de son nom et au nombre incalculable de copies, le plus souvent laides et vulgaires, qu'on affublerait d'étiquettes contrefaisant la sienne ; on nous apporte tous les jours des contrefaçons dans lesquelles on lit le nom magique, pauvres instruments sans valeur qu'on déclare avoir toujours eu dans la famille, venus d'héritages, trouvés dans des greniers, ramenés d'Italie, etc., autant de désillusions que d'histoires !

Après Amati et contemporains de Stradivarius vinrent les Guarnerius. Nous trouvons chez eux le seul rival qu'on oppose à Stradivarius, celui qui a pu se hausser jusqu'à lui : Joseph Guarnerius, qu'il ne faut pas confondre avec son père Joseph, fils d'André ; on le connaît surtout sous le surnom de del Gesù ; ce surnom lui vient du monogramme du Christ qu'il mettait sur ses étiquettes ; né en 1687 à Crémone, il mourut vers 1742 ; sa carrière fut plutôt courte. Artiste indépendant au possible, son travail est à l'opposé de celui de Sradivarius ; il a imprimé à ses violons un cachet original et bien personnel. Les voûtes sont plus plates, les f sont plus pointues, les volutes, les contours sont différents et les formats sont plus petits que ceux de Stradivarius. Ses vernis sont généralement resplendissants,

avec des ors et des rouges superbes : Pugnani, mais surtout Paganini, furent les premiers à révéler les qualités brillantes, chaudes, puissantes, de Guarnerius, et, après eux, nombre de grands virtuoses ont consacré leur jugement.

Il a couru, sur Joseph Guarnerius del Gesù, toutes sortes de légendes ; sa vie ne devait pas être des plus régulières ; il fut même emprisonné sans qu'on sache pour quel délit : rixe, ivrognerie, dettes, quoi ? on l'ignore.

Stradivarius a laissé une œuvre importante d'instruments : violons, altos et violoncelles ; Guarnerius, qui a passé pour un paresseux, n'a laissé qu'un petit nombre de violons seulement.

Il y a, en dehors de Joseph dit del Gesù, quatre autres Guarnerius ; le premier de tous, André, élève d'Amati ; André eut deux fils : Joseph, qu'on désigne toujours Joseph fils d'André, et qui fut le maître de son fils devenu si célèbre ; le deuxième fils d'André, Pierre, qui, après avoir travaillé quelque temps à Crémone, alla s'établir à Mantoue, et enfin le deuxième fils de Joseph, Pierre, qui alla s'établir à Venise.

Dans de nombreuses villes, la lutherie, en Italie, occupait une place importante, et la liste de ses maîtres serait trop longue à énumérer ; avec ceux dont je viens de vous entretenir, les plus connus sont : Carlo Bergonzi, Domenico Montagnana, Goffriler, Cappa, Gobetti, Sanctus-Séraphin, Tecchler, Tononi, les Guadagnini, les Landolfi, les Grancino, Balestrieri, Storioni, les Testore, les Gagliano, Gabrielli, Carcassi, Gragnani, Calcanius, Castello, pour le XVIIIe siècle, les Ceruti, Pressenda et Rocca pour le XIXe.

Le XVIIIe siècle a vu l'art de la lutherie, suivant l'exemple de l'Italie, se développer principalement en Allemagne, en Autriche, en

Angleterre, dans les Flandres et en Espagne. En France, dans deux villes surtout, Mirecourt, notre Crémone française, et Paris, les luthiers devenaient nombreux, et, à la fin de ce même siècle, enlevaient à l'Italie décadente sa suprématie.

Les Pierray, Bocquay, Salomon, Benoist-Fleury, Guersan, Castagnéri, Saint-Paul, Boivin, Socquet, Renault et Chatelain, Renaudin, représentant les principaux, avaient, de 1700 à 1800, prouvé que les Français possédaient une école habile ; toutefois, jusque-là, leur facture était restée un peu mièvre ; leurs vernis secs ne donnaient pas à leurs instruments la richesse et l'éclat de ceux de leurs confrères italiens.

Avant de quitter le XVIIIe *siècle*, n'oublions pas un petit instrument, « la pochette », reproduction minuscule d'un violon, et, comme lui, monté de 4 cordes, mais ayant le plus souvent une forme allongée, fuselée, qui prend alors le nom de pochette gondole, ou pochette bateau. Son manche est disproportionné comme longueur par rapport à son corps. Elle servait aux maîtres à danser pour accompagner leurs leçons ; ses proportions réduites permettaient de l'emporter dans une poche, d'où son nom de pochette ; les Italiens, les Allemands, les Français en ont fait de ravissantes avec de tout petits archets.

Le Musée Instrumental du Conservatoire National de Musique en possède plusieurs ; et puisque je parle de ce Musée, un des plus riches en toutes sortes d'instruments, vous pourrez y voir plusieurs très beaux Stradivarius et Guarnerius del Gesù, entourés d'œuvres de presque tous les maîtres que je vous ai nommés, ainsi que de ceux qui vont suivre.

A partir de 1800, la lutherie française prend une impulsion nouvelle avec Nicolas

Lupot, Aldric, François Nicolas Fourier et Pique ; leurs modèles suivent de près ceux des meilleurs maîtres d'Italie ; leurs instruments aux vernis de belle pâte rouge, onctueuse, donnent bien l'impression qu'on obtiendra avec eux les qualités puissantes de sonorité qui manquaient à leurs prédécesseurs.

Nicolas Lupot, s'élevant rapidement au-dessus de ses contemporains, a mérité le surnom de « Stradivarius français », que la postérité lui a décerné.

Dès lors, c'est une série ininterrompue de beaux artistes avec les Gand, les Chanot, les Bernardel, les Silvestre, dont les maisons, atteignant plus d'un siècle d'existence à l'heure actuelle, gardent fidèlement les traditions reçues ; avec les Lété, Claude Pirot, Vuillaume, Thibout, Gaillard, Miremont, Derazey, Nicolas, etc. Dans la famille des Vuillaume, Jean-Baptiste restera parmi les luthiers français un des plus réputés. Vers sa maturité, très épris des œuvres italiennes, il s'est appliqué à copier les auteurs les plus célèbres d'aussi près que possible, en quoi il a admirablement réussi ! Ses imitations de Maggini, de Stradivarius, de Guarnerius, peuvent, sans en souffrir, supporter la comparaison avec des originaux, tant par leur facture que par leur vernis. C'est certainement lui qui a laissé le plus grand nombre d'instruments, ayant travaillé inlassablement pendant un demi-siècle, aidé par des collaborateurs qui s'établirent à leur tour.

Les noms les plus répandus ne doivent pas faire oublier ceux qui, en apportant à la lutherie française leur savoir, leur expérience, concourent au maintien de sa brillante réputation ; la liste serait longue des luthiers de nos villes de province, ou de ceux n'ayant jamais pu se résigner à quitter Mirecourt, cette délicieuse petite ville au pied des Vosges, où

les femmes sont dentellières et les hommes luthiers depuis toujours.

C'est à Mirecourt que se trouvent les plus importantes maisons d'instruments à cordes et de leurs accessoires. C'est là qu'en grande partie Paris et la province recrutent, après un apprentissage solide et pratique, les ouvriers dont l'habileté artistique et consciencieuse est reconnue universellement par les artistes et les amateurs ; exerçant leur métier avec les mêmes outils dont se servaient leurs ancêtres : la gouge, le rabot, le canif et le compas, ils ont aussi hérité d'eux l'amour patient, attentif et soigneux de leur art.

Les progrès de la mécanique et de l'électricité venant en aide, ou se substituant au travail manuel, ne les ont pas encore touchés. Il reste à souhaiter que nos ateliers, comme au temps des artisans de jadis, continuent à garder leur poésie tranquille.

Passons maintenant à la construction du violon.

On emploie, comme bois : de l'érable, du sapin ou épicéa commun, du saule ou du tilleul, du houx ou du charme, de l'ébène et du palissandre.

Le fond, les éclisses, le manche, et le chevalet sont en érable ;

La table, la barre d'harmonie et l'âme sont en sapin ;

Les tasseaux et les contre-éclisses sont en saule ou en tilleul ;

Le filet blanc entre les deux noirs est en houx ou en charme ;

Les filets noirs, les sillets, la touche, le bouton et le cordier sont en ébène ;

Les chevilles sont en palissandre.

Voyons de combien de pièces un violon est composé :

D'un fond qui peut être en une ou deux pièces ;

De 6 éclisses, de 12 contre-éclisses, de 6 tasseaux ;

D'une table, presque toujours de 2 pièces ;

D'une barre d'harmonie, de filets divisés en 36 parties, d'une âme, de 9 taquets à la table, si le fond est d'une pièce, et de 9 en plus si le fond est en 2 pièces ;

D'un manche, de 4 chevilles, d'une touche, de deux sillets, d'un bouton, d'un cordier, de l'attache du cordier, du chevalet, des 4 cordes.

On arrive à un total de 90 à 100 pièces, selon que le fond est en un ou deux morceaux.

En dehors des dénominations que je vous ai données, on se sert encore des désignations suivantes pour certaines parties de l'instrument :

Le manche comporte une poignée, un cheviller, une volute, une mortaise, des boutons, des arêtes, des coulisses, un cul de poule ;

Sur la table, nous avons les f ;

Dans les éclisses, les échancrures deviennent des C ;

Les coins du fond et de la table ;

Les onglets, qui désignent les pointes en flèche dessinées par les arrêts des filets aux coins du fond et de la table.

Le choix des bois demande de l'expérience et la plus grande attention ; on n'est jamais trop difficile à cet égard, car c'est de ce choix que la solidité de l'instrument, et en grande partie ses qualités de sonorité, dépendront, dans la très longue existence à laquelle il est destiné.

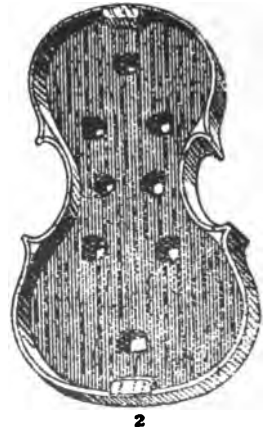
Il est indispensable qu'ils aient été coupés et fendus depuis au moins une dizaine d'années, pour être certains qu'ils sont tout à fait secs ; et qu'on n'ait pas à redouter qu'ils jouent, qu'ils se fendent ou qu'ils gercent ; ils

doivent être nets, sans nœuds, sans taches, le sapin bien de fil, régulier.

Le sapin et l'érable nous viennent de Bohême et de Tchécoslovaquie ; on en trouvait autrefois en Savoie, en Suisse, dans le Tyrol, mais ces pays, par les coupes qui ont été faites, sont épuisés, et il faudra de nombreuses années avant que les arbres nouveaux atteignent la taille voulue pour les dimensions dont nous avons besoin.

Le sapin, pour avoir les qualités de vibration

1
Fond chantourné et dégrossi à la gouge



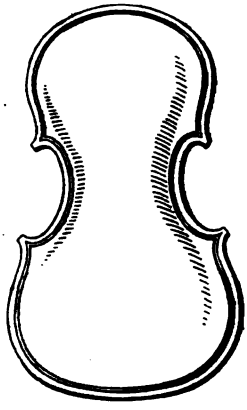
2
Eclisses montées sur le moule avec leurs tasseaux

qu'on recherche en lui, doit posséder une quantité moyenne de résine ; celui des Vosges et du Jura n'en a pas assez ; celui des pays du Nord, Prusse, Norvège et Suède, le pitchpin, en a trop. Le meilleur est celui qui, poussé lentement dans des climats tempérés, a atteint un âge avancé. Nous éprouvons des difficultés de plus en plus grandes à nous en procurer, qui remplissent ces conditions.

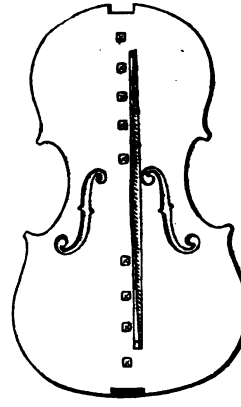
En lutherie, on a choisi l'érable, en raison

de ses qualités spéciales, il est résistant avec souplesse, il a de l'élasticité ; ses veines, ses chatoiements ressortent sous le vernis, lui donnent un aspect décoratif agréable à l'œil et contribuent pour une grande part à l'ensemble de la beauté d'un instrument.

Autrefois, quand les communications étaient lentes et difficiles, et qu'on avait le plus grand mal à se procurer du bois, les Italiens



3
Fond fileté

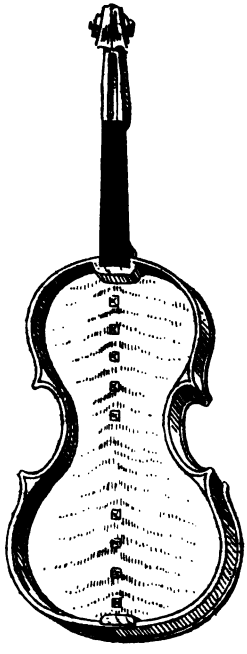


4
Vue intérieure d'une table terminée avec sa barre et ses taque s

ont utilisé, pour les fonds et les éclisses, principalement pour les violoncelles, du peuplier, du hêtre, du châtaignier et du noyer ; quelques têtes ont été faites avec du poirier.

Les bois sont achetés, débités, prêts à être travaillés ; le luthier commence par ployer les éclisses, il les monte sur un moule, il les colle sur les tasseaux du haut, du bas et des coins préparés à cet effet ; sur le fond et la table, à l'état brut, il trace le modèle du violon ;

il le chantourne, ce qui signifie découper le modèle ; il sculpte à grands coups de gouge les voûtes dans la masse, il les termine au rabot ; il achève les contours pour préparer les entailles destinées à recevoir les filets ; le filetage fini, il amène le fond et la table aux épaisseurs déterminées qu'il vérifie au moyen d'un compas spécial appelé compas d'épaisseur ; il taille les f de la table, il ajuste à cette dernière la barre d'harmonie qu'il colle dans le sens de la longueur des fibres et à fleur du trou supérieur de l'f gauche; il colle 9 petits taquets pour maintenir le joint de la table et il en fait autant au fond quand il est en 2 pièces. Il revient aux éclisse montées sur le moule, il les met de hauteur et il les renforce par des contre-éclisses qui les ceinturent intérieurement et parallèlement en haut et en bas, pour donner plus de surface au collage du fond et de la table sur les éclisses.



5
Violon prêt à être tablé

Les éclisses étant achevées, il colle solidement le fond sur elles ; il procède ensuite à l'enlèvement du moule, il donne aux coins, aux tasseaux et aux contre-éclisses leur finissage complet, et ceci fait, il table le violon ; il fait le manche et il l'enclave entre les deux

éclisses dans le tasseau supérieur ; il polit au papier de verre méticuleusement pour qu'il ne reste ni coups, ni rayures, ni bosses.

Le violon se trouve alors fini en blanc ; il n'y a plus qu'à le vernir ; chaque luthier a pour son vernis une recette particulière.

Il y a deux manières de vernir, à l'alcool ou à l'huile : à l'alcool, elle a l'avantage de coûter moins cher et de sécher rapidement ; elle est employée surtout pour les fabrications courantes et à bon marché ; à l'huile, elle est très longue à sécher, elle ne peut être appliquée que pendant la belle saison et à l'air ; on met en moyenne douze couches de vernis ; chaque couche, quand le temps est beau, demande quatre à cinq jours pour sécher. On laisse reposer les instruments pendant deux mois et ils sont alors prêts à monter.

Cette question des vernis est une des plus délicates ; les Italiens en ont employé qui, avec l'usure et la patine du temps, sont devenus très beaux, très chauds, très transparents. On a cherché longtemps le secret de leur composition, on a essayé de les analyser ; on a parlé de vieux parchemins révélateurs de recettes. Les raisons qui empêchent de les retrouver me paraissent plus simples : Les matières nécessaires à la composition du vernis ne sont plus fabriquées ni fournies dans l'état d'autrefois, leurs qualités ont donc changé ; le climat de l'Italie est particulièrement propice au séchage ; il exerce une influence sur la coloration ; nous savons que le climat et la lumière jouent un rôle des plus importants, les instruments même anciens ayant séjourné dans les colonies aux températures humides et chaudes reviennent décolorés, avec des reflets violacés presque noirs ; et, enfin, la patine du temps que rien ne remplace.

Si les copies faites par J.-B. Vuillaume donnent si parfaitement l'impression des vernis

anciens, c'est d'abord grâce à l'emploi qu'il a fait du séchage artificiel, obtenu avec des bois mis dans un four chauffé à une température étudiée. Les bois ainsi préparés, une fois travaillés, gardaient sous le vernis un ton bis, chaud, du plus heureux effet, qu'ils n'atteignent à l'état naturel qu'après avoir été exposés à l'air depuis de nombreuses années. Ses vernis sont légers, transparents, et d'une belle coloration.

Il faut reconnaître que ces instruments, grâce à ces procédés, surtout quand le bois n'a pas été trop chauffé, mais est resté bien doré, sont vraiment beaux ; on a dit qu'ils se fatiguaient à l'usage et, dans la suite, malgré quelques nouveaux essais tentés avec des courants électriques, on est sagement revenu à l'emploi du bois naturel et aux vernis pleins à l'huile, laissant au temps le soin de faire son œuvre de patine, de polissage et de maturité.

Revenons au montage du violon.

Le luthier met en place le bouton, dans l'éclisse du bas, il ajuste l'âme, il colle la touche, les sillets du haut et du bas, il ajuste les chevilles, il prépare le chevalet, il met le cordier, et enfin, les 4 cordes étant montées, on va entendre la voix du nouveau-né.

Cette construction, qui apparaît toute simple, a demandé des études approfondies pour arriver à obtenir la puissance et le charme, l'égalité et l'éclat d'une sonorité à laquelle nulle autre ne peut égaler ; et tout cela avec une table d'harmonie en sapin, bois particulièrement sensible aux vibrations ; et un fond de bois élastique, qu'il a fallu réduire à des épaisseurs exactes, dans leurs diverses parties.

L'abbé Sibire, dans sa *Chelonomie*, ouvrage paru en 1806, fait un éloge descriptif du violon, où se devine son inspirateur et ami Nicolas Lupot :

« Quelle noble simplicité dans sa construction, mais en même temps quelle singulière complication dans ses détails : Une table d'harmonie composée d'un bois tendre, poreux, plus sensible que tout autre aux ébranlements ; cette table résineuse, réduite à une épaisseur déterminée mathématiquement, percée à distances égales vers les extrémités de sa largeur, dans la partie du centre, formant dans ses contours des sinuosités gracieuses et parfaitement raisonnées pour le son, élevée graduellement en forme de voûte plus aiguë ou plus plate, selon les idées ou le goût de l'artiste ou la qualité qu'il veut obtenir ; ensuite un fond d'un autre bois vulgairement appelé repoussoir, et qui, sans être le plus compact des bois, est reconnu pour le plus sonore et le plus brillant ; ce même fond pratiqué sur d'autres épaisseurs différemment gradué dans la longueur et dans la largeur, dans le centre et dans les flancs ; ces deux tables parallèles portées sur des éclisses de même bois que le fond, lesquelles embrassent et ferment la circonférence ou plutôt l'ellipse du violon ; puis une âme qui soutient l'un par l'autre ces bois hétérogènes, sur lesquels est distribué en portions inégales le fardeau des cordes ; une barre qui n'est que suspendue et sert néanmoins de contrepoids à l'âme pour le maintien de l'équilibre ; un filet jeté avec grâce, qui semble n'être là que pour l'élégance et qui contribue à la solidité en formant un rempart contre les chocs et les fentes ; des cordes d'intestins d'animaux, portées sur un chevalet évidé, qui domine le centre, tenues dans leur tension par un bouton auquel on attache un cordier, et des chevilles ; cordes montées assez haut pour charger l'instrument d'un poids de 64 livres ; instrument qui, dans sa structure légère, n'en conserve pas moins sa forme

native et traverse les siècles sans altération. »

On ne saurait mieux dire !

Et il faut vraiment rendre hommage à ces maîtres au génie patient qui ont nom Amati, Stradivarius et Guarnerius, pour l'avoir établi de telle sorte que rien ne semble jamais pouvoir y être changé.

Quelques mots sur l'archet :

Qu'était-il à ses débuts ? Un ou plusieurs liens attachés aux deux extrémités d'une tige flexible tendue en arc ; il a subi des transformations importantes qui suivirent, comme pour le violon, les progrès de la musique ; au commencement du XVIIIe siècle, on créa le bouton à vis qui permit de régler la tension des crins ; les baguettes rondes ou cannelées étaient droites, la tête était longue, la pointe en était relevée ; la hausse faite de bois divers, palissandre, poirier, ne comportait qu'une mortaise dans laquelle on calait les crins et une rainure pour les maintenir.

C'est à des Français du nom de Tourte que revient l'honneur d'avoir perfectionné l'archet au point où il est.

Le premier Tourte, archetier à Paris vers 1740, commença à donner aux baguettes plus de flexibilité, plus de tension. Deux de ses fils continuèrent dans la voie tracée, mais c'est le cadet, François Tourte, dit le Jeune, qui fit de l'archet ce que Stradivarius avait fait du violon, en l'amenant à l'état définitif que nous connaissons.

Les archets sont faits en bois dur, du Fernambouc ou du Bahia, venant de l'Amérique du Sud.

Les archetiers français sont restés les meilleurs : les Tourte, François Lupot. Eury, Pecccate, Henry, Pajeot, F.-N. Voirin,

Lamy, etc., sont recherchés par les amateurs et les artistes du monde entier ; leurs élèves ou leurs successeurs leur font honneur, et, là encore, nous ne craignons aucune concurrence étrangère quand on veut un archet irréprochable.

Si construire un violon est un art délicat et difficile, combien est plus délicat et difficile l'art d'en jouer. Notre école française, fidèle interprète de l'élégance, de la sensibilité, de l'envolée de notre race, attire à elle les élèves de tous les pays.

Aussi, nous pouvons être fiers de l'école du violon dont la réputation est admirablement défendue par les violonistes et les luthiers de France, ajoutant leur rayon de gloire à ceux de notre cher pays.

Albert CARESSA,
Président de la Chambre syndicale
de Facteurs d'Instruments de Musique.

(*Conférence faite au Conservatoire des Arts et Métiers le 22 février* 1925.)

Office Général
de la Musique.

15, Rue de Madrid VIIIe.
Paris