

MUSÉES DE GENÈVE

314

SEPTEMBRE 1991



CHITARRONE

Restauration du chitarrone IM82 du Musée d'instruments anciens de musique

1. Options de base d'une restauration

La restauration d'un instrument ancien de musique est tout d'abord une aventure et une histoire d'amour.

Une aventure, car un examen préalable extérieur de l'instrument, même minutieux, ne peut donner qu'une idée très approximative de l'ampleur et de la nature des travaux à effectuer. C'est tout au long de l'avancement du travail en fonction des découvertes successives, de la réaction des diverses pièces et des colles, de la flexibilité du bois, qu'il s'agit de trouver chaque fois la solution adaptée, d'innover, d'inventer même des moyens inédits pour parvenir au résultat final en respectant au mieux les options initiales.

Une histoire d'amour aussi, car une telle restauration était un long cheminement, presque un dialogue entre l'instrument et le luthier. Un dialogue constamment redimensionné par les innombrables et divers compromis à trouver tout au long de cette aventure.

Un instrument ancien de musique, tel celui qui nous occupe, vieux de quatre siècles, est en fait beaucoup plus que seulement un instrument de musique. Il est en premier lieu un témoignage esthétique de son époque. Il est aussi la manifestation de l'adresse, des techniques, des outils de son constructeur, de même que la preuve de la nature et de la qualité des divers matériaux utilisés initialement.

Alors qu'attend-on d'une telle restauration? Le premier but poursuivi est bien, sans aucun doute, de restituer à l'instrument de musique son rôle initial; il doit donc redevenir jouable, et l'interprète possible des musiques de son époque, dans leur qualité sonore, leur timbre, leur puissance, leur tessiture. Nous voyons donc que le restaurateur d'un instrument déterminé est ainsi tenu de s'intéresser, avant le début du travail de restauration, aux modes musicaux de l'époque, aux attributions dévolues à ce genre d'instrument, et sa place dans son environnement musical, instrumental et choral.

La restauration a également pour but de restituer un témoin aussi fidèle que possible de son époque, présentant un strict minimum de pièces ou parties de pièces changées et remplacées par du neuf. Il est de plus indispensable de recourir autant que possible aux moyens et possibilités de l'époque: usinage et façonnage à la main, ou avec des outils manuels simples, assemblages avec des colles traditionnelles. Tout usinage mécanique moderne apparaît ainsi à proscrire.

Toutes ces contingences ont pour conséquence directe que le temps consacré à un tel travail ne peut pas être considéré avec un regard moderne: c'est en premier le résultat qui est important, ainsi que l'esprit dans lequel il a été atteint; le temps devient alors un des nombreux «outils» et moyens pour l'atteindre.

2. Historique et description

Le mot chitarrone apparaît la première fois au sein de la «Camerata Fiorentina». C'est à Jacopo Peri que reviendrait cette inauguration; il est cité s'accompagnant lui-même de cet instrument au cours des Fêtes de Florence, en 1589. Le terme domine jusqu'en 1640, (plus de 60 recueils pour chant le mentionne jusqu'à cette date) puis ce nom disparaît pour laisser la place au mot tiorba, au moment où l'instrument se répand dans toute l'Europe.



2. L'accord du Théorbe «pratiqué à Rome» que donne Mersenne est identique à celui du Théorbe romain ou Chitarone de Praetorius, à cela près que Mersenne l'indique un ton plus haut.

grand jeu de six cordes. Cet instrument, désigné par le nom de chitarrone, se trouve au C. Claudio Musikhistoriske Samling, de Copenhague, sous le n° 106.²

A la fin de la Renaissance, en Italie, les préoccupations musicales sont entièrement orientées vers la voix, les perfectionnements de sa technique et la recherche d'un style nouveau. C'est un phénomène général auquel participent les innombrables académies qui regroupent alors dans ce pays l'essentiel du monde intellectuel. La plus célèbre de celles-ci, la «Camerata Fiorentina», sous l'impulsion de virtuoses du chant comme Giulio Caccini et Jacopo Peri, va marquer profondément cette évolution, dont les résultats sont bien connus: abandon de la polyphonie, naissance d'un style récitatif libéré des rigueurs de la mesure (*sprezzatura*), mise en valeur de l'expression du texte (*parlar cantando*), abandon de l'ornementation systématique au profit d'agréments expressifs (*affetti*), apparition du mélodrame, naissance aussi de la basse chiffrée; ils trouveront leur achèvement dans la «*Seconda pratica* de Claudio Monteverdi».

Ces préoccupations, dont l'ambition naïve était de retrouver la véritable musique antique, vont entraîner la transformation de l'instrument de prédilection des chanteurs: le luth. Celui-ci va paraître trop sec, sa sonorité trop brève et trop aiguë pour accompagner une musique qui se veut dorénavant scénique, spectaculaire, et pour représenter pleinement son symbole: le *kythara* des poètes grecs. C'est probablement de ce mot que vient le nom du nouvel instrument: le chitarrone.¹

Dans le discours qui accompagne son «*Intavolatura di Liuto e di Chitarrone*, (Libro primo, Bologne, Moscatelli, 1623), Alessandro Piccinini donne de nombreuses précisions sur l'évolution des instruments: ...on fabriquaient de très grands luths, qui, à Bologne, étaient fort appréciés pour jouer en concert, avec les autres luths plus petits... La qualité de ces grands luths apparaissait d'autant mieux qu'on les tenait accordés très haut, si bien que la première corde ne pouvant monter à la hauteur convenable, on la remplaçait par une autre corde plus grosse, accordée une octave plus bas... Quelque temps après, le bel cantare commença à fleurir, il parut à certains «*Virtuosi*» que ces grands luths, à l'harmonie si douce, conviendraient parfaitement bien pour accompagner un chanteur. Mais on les trouvait d'un diapason trop grave pour cet usage, on se vit donc contraint de les monter de cordes plus fines, accordées à un ton convenable à la voix. Comme la seconde corde, de même que la première, ne pouvait plus alors monter assez haut, elle fut pareillement accordée à son octave grave. De la sorte, on obtint ainsi le résultat attendu, et ce fut là l'origine du théorbe, ou plutôt du chitarrone.

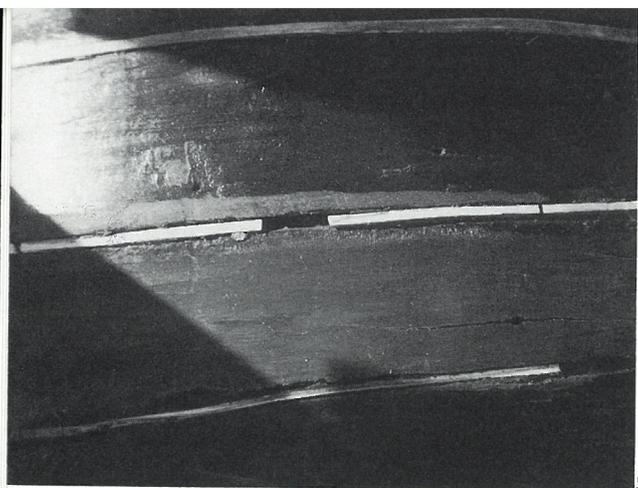
Peu de temps avant que je fisse pratiquer l'extension des cordes contrebasses du luth, était venu à Ferrare le Signor Giulio Caccini, dit le Romain, homme très excellent dans l'art de bien chanter, lequel avait été mandé par son Altesse Sérénissime. Cet artiste avait un chitarrone d'ivoire accomodé de la façon que je viens de dire, dont il se servait pour s'accompagner. Et, si ce n'est pour soutenir le chant, personne alors ne jouait au chitarrone...³

Les principales caractéristiques de l'instrument peuvent donc être ainsi définies: un luth basse à diapason long (75 à 80 cm), accordé à la hauteur d'un luth ténor (en la), mais avec les deux premières cordes baissées d'un octave, la chantrelle réelle se trouvant ainsi sur la troisième corde. L'accord des six cordes principales s'établit donc ainsi: a, e, b', g, d, A. L'adjonction de bourdons graves sur un deuxième chevillier, et l'allongement de celui-ci dans une proportion qui finira par donner à l'instrument un développement considérable (jusqu'à deux mètres), ne se feront que progressivement, au cours de la fin du XVI^e siècle, et du début du XVII^e siècle,

Le chitarrone de Kapsberger a douze ordres en 1604 et dix-neuf en 1640 (accord chromatique des basses). Un autre trait important de cette évolution en est le montage à cordes simples, toujours pour les basses, et le plus fréquemment pour le petit jeu; ce point est témoigné par l'iconographie, très riche au sujet des différentes formes de luth (Kapsberger: *Poematia et Carmina*, 1624 – Castaldi: *Capricci a due stromenti*, 1622 – Praetorius: *Theatrum Instrumentorum*, 1620 – ainsi que de nombreux tableaux.)¹

Dans la littérature de l'époque, nous trouvons également une description encore plus minutieuse et plus précise de l'instrument dont A. Piccinini nous a appris l'origine. C'est Praetorius qui nous apportera les précisions cherchées, étant un écrivain bien plus amateur de détails techniques que ne l'est Mersenne, par exemple. Dans son «*Syntagma Musicum, De Organographia, Cap. XXV*», nous pouvons lire:

Le théorbe est un grand luth basse qui n'est pas très différent du luth ordinaire, déjà décrit, si ce n'est qu'il a plus de cordes (en fait 14 ou 16 rangs) et qu'en outre du manche ordinaire sur lequel sont placées les liens (ce qu'on appelle comme il a été dit, la Touche), il en possède encore un autre plus long. A cause de la largeur et de la grandeur des marches de la touche, on ne peut y pratiquer ni coloratures, ni diminutions: il doit se toucher droitement et simplement. Il s'ensuit qu'employé seul, il est très convenable pour accompagner le chant d'un Discant ou d'un Ténor, tout comme cela se fait sur la Viola Bastarda. Il est aussi d'un excellent usage et fort agréable à entendre, touché avec d'autres instruments en un concert complet, ou encore avec la Basse, ou bien à la place de



cette même basse. Il y en a de deux sortes. Les uns ont des cordes de boyau, les autres, de laiton ou d'acier. Avec de semblables cordes de métal, certains montent aussi le luth ordinaire. En ce cas, la 4^e et la 5^e corde (les deux cordes les plus aiguës) sont accordées une octave plus bas qu'elles ne le seraient régulièrement, c'est-à-dire au diapason qu'elles ont sur le théorbe. Et cela parce que aussi bien que sur le théorbe à cause de la longueur de l'instrument, les cordes de métal ne peuvent être traitées différemment et supporter d'être montées à la hauteur qu'il faudrait.

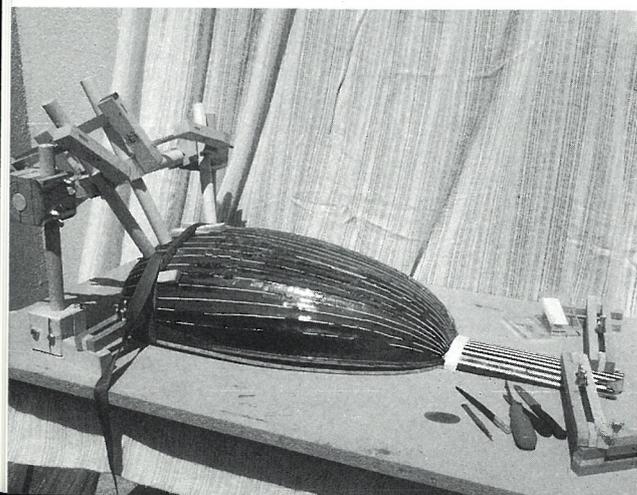
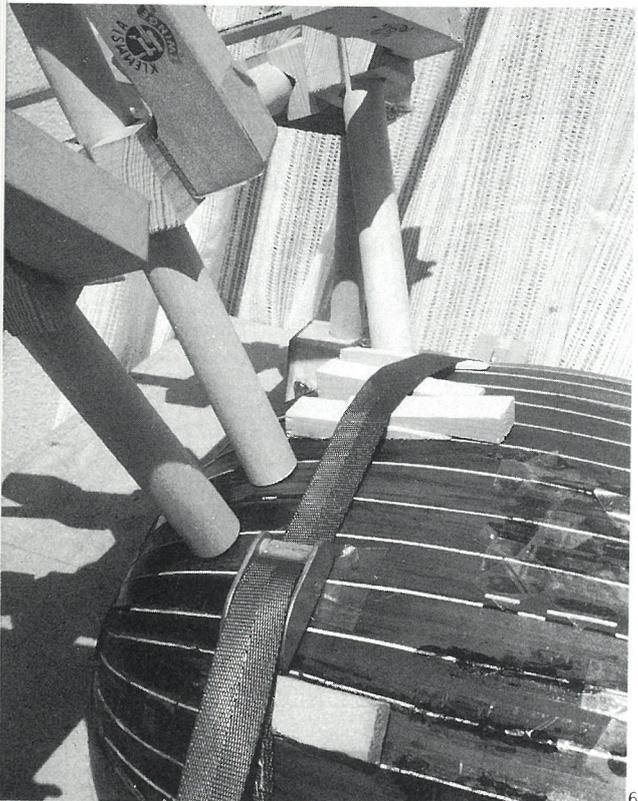
Les théorbes que l'on fait à Rome (lesquels sont appelés chitaroni) ont un manche très long, de telle sorte qu'avec le corps, l'instrument atteint jusqu'à six pieds et demi et deux pouces (soit 2220 mm). Et le corps n'est pas si grand, si large et si incommode à tenir et à manier que celui des théorbes que l'on fabrique à Padoue, qui n'ont cependant que cinq pieds.

Les théorbes à la Romaine (ou Chitarrones) n'ont sur le manche où sont les touches que six cordes ou chœurs; ceux de Padoue en ont huit. Les uns et les autres ont, adaptées au second très long manche, huit autres cordes en dehors de la touche. Mais chaque année maintenant, on imagine des dispositions nouvelles. Aussi n'est-il pas nécessaire de rien ajouter de plus.⁴

De plus, Praetorius avait donné l'étendue et l'accord de ces deux variétés de théorbe. La première est celle du théorbe romain, ou chitarone, avec six cordes seulement sur la touche, la seconde celle du théorbe padouan, avec huit cordes.

On sait que l'expérience démontre que le son d'une corde tendue est d'autant plus beau que cette corde approche davantage de son point de rupture. Donc pratiquement, pour obtenir un timbre caractérisé, il faut une tension énergique. Rien n'était plus aisé pour les cordes aiguës du luth. Au contraire, pour les basses, cette tension n'eût été possible qu'avec des cordes d'un diamètre très fort. Mais on ne peut à volonté augmenter le diamètre qui doit toujours demeurer dans un certain rapport avec la longueur pour que le son produit soit artistiquement utilisable.

La longueur des cordes d'un violoncelle excède certainement celle des cordes d'un luth, et la corde (non filée) la plus grave de ce violoncelle ne



5. Filets d'ivoire entre les côtes d'ébène. Etat avant restauration.

6. Posage à doigts presseurs pour le collage des côtes exactement à niveau.

7. Vue d'ensemble du posage de collage à doigts presseurs.

donne que le ré¹, tandis qu'il fallait au luth, descendre jusqu'à l'ut¹. Aussi, quoique les contemporains n'en aient rien dit, nous pouvons affirmer que ces basses du luth, forcément très peu tendues, ne pouvaient donner qu'un son maigre et sans portée. Et c'est évidemment pour dissimuler en partie ce défaut, qu'on imagina de bonne heure d'employer des cordes doubles, l'une à l'octave de l'autre, pour ces basses. Artifice analogue à celui d'un organiste qui ajoute le prestant de 4 pieds à un bourdon de huit un peu sourd, pour donner l'illusion d'un timbre plus robuste et plus plein.

Grâce à son second manche, le chitarrone s'enrichissait de basses de longueur presque double de celles du luth. Certainement, ces grosses cordes devaient avoir, avec une sonorité volumineuse, une durée de vibration considérable. A côté de ce registre sonore et vigoureux, il ne fallait pas que les cordes du médium, restées fixées au premier manche, parussent trop faibles. On augmenta donc sensiblement le volume de l'instrument. Les théorbes sont toujours d'un module beaucoup plus fort que les luths. Cela apparaît clairement dans les figures gravées du livre de Praetorius, figures exactement mesurées et dessinées à l'échelle (voir la figure 1).

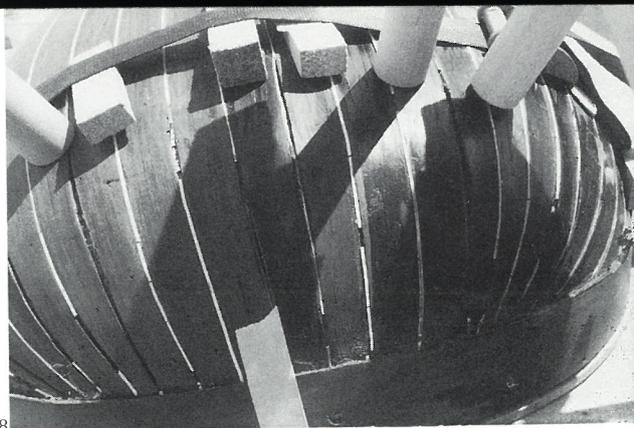
Nous en savons maintenant suffisamment pour entreprendre la restauration tout en conservant et restituant les éléments essentiels et caractéristiques de sa construction, son accordage et son jeu.

3. Travaux de restauration

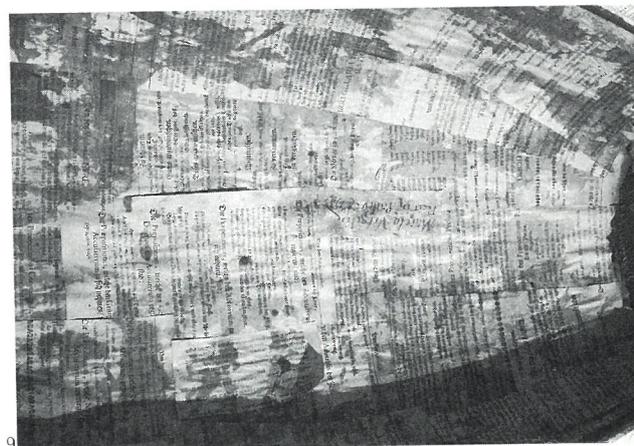
Le déblage fut bien sûr l'une des premières opérations effectuées. Celle-ci révéla l'existence de deux surprises distinctes. D'une part, l'étiquette et signature du constructeur: MARCLO VILGILIN. FECIT IN PADOVA 1593.

Ce chitarrone, ou théorbe romain (par ses six chœurs de jeu) a donc été construit à Padoue! D'autre part, l'intérieur de l'instrument est entièrement tapissé de vieilles pages de grammaire allemand, français, italien.

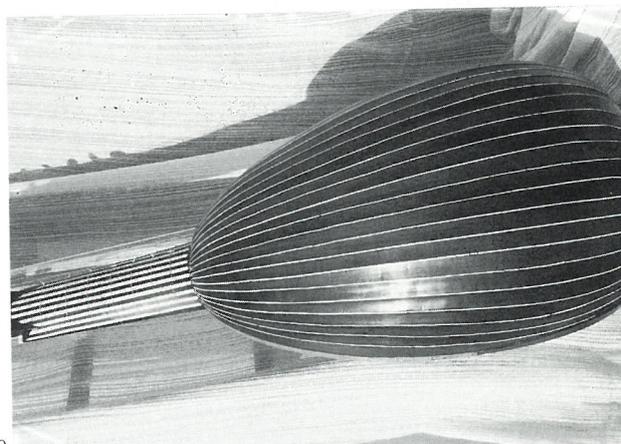
Ces feuillets d'un vieux livre ont dû être collés lors d'une première restauration de l'instrument, effectuée au moins 150 ans après sa construction. En effet, ces imprimés ont pu être datés avec précision, sur la base de détails typographiques, comme étant postérieurs à 1732. Ces renseigne-



8



9



10



11

8. Côtes et filets d'ivoire en cours de séchage.

9. Intérieur de l'instrument du XVIII^e, avant restauration.

10. Coque après restauration.

11. Tête de l'instrument, du XVIII^e, avant restauration.

ments ont été très aimablement fournis par M. le professeur Karl-Ernst Geith, de l'Université de Genève.

Le collage intérieur de ces feuillets avait pour but de renforcer par l'intérieur l'assemblage des côtes entre elles, car cet assemblage est quelque peu affaibli à l'extérieur du bulbe par la présence de minces filets d'ivoire, insérés à mi-bois. Toutes ces pièces ont été assemblées à la colle forte (colle d'os ou colle de peau, plus résistante). Avec le temps, ce genre de colle devient très dure et cassante. Elle se fendille d'abord, puis se casse et s'effrite sous de faibles chocs, surtout aux endroits où les surfaces d'assemblage sont très faibles, comme les joints entre les différentes côtes.

Le moyen classique pour réparer de tels défauts, relativement fréquents sur d'anciens instruments, passe par la réalisation d'une forme creuse, ou coque, dans laquelle on vient appuyer par l'intérieur chacune des côtes, de les coller ensemble, puis de renforcer les joints à l'intérieur en les recouvrant d'une bande de papier, de parchemin ou de tissu, collée à cheval sur le joint.

Mais trois raisons au moins nous ont fait abandonner le principe de cette méthode.

1. Cette manière de faire aurait obligatoirement conduit à la destruction totale des feuillets imprimés, collés à l'intérieur du bulbe. Ceux-ci ne pouvaient être enlevés que par tout petits morceaux, soit à sec, soit en les humectant. Quoiqu'ils ne soient pas contemporains de la construction de l'instrument, ils représentent quand même à nos yeux un témoignage intéressant du XVIII^e siècle, utile à conserver.

2. Les côtes ne sont pas régulières en largeur et ne sont de ce fait pas distribuées selon une géométrie reproductible (bien visible sur la figure 6). De plus, du fait du décollage ou de la cassure de plus de la moitié des joints, la courbure dans le sens longitudinal variait de plusieurs millimètres entre deux côtes contiguës, parfois en plus, parfois en moins sur les mêmes côtes.

3. Il a bien fallu constater que ce décalage des côtes entre elles avait certainement déjà existé lors de la première restauration, et que le luthier qui avait effectué celle-ci, avait simplement compensé les déjoints subsistant après collage, par grattage ou limage des parties trop proéminentes. Cela a bien sûr conduit à des amincissements importants et irréguliers des nervures d'ébène, qui devaient avoir eu lors de la construction une épaisseur de 2,8 à 3 mm. A de nombreux endroits, l'épaisseur restante de plusieurs côtes n'était plus que de 0,7 à 0,8 mm. Ces grosses différences d'épaisseur, donc de rigidité, ont engendré de notables variations de courbure, donc de position d'une côte à l'autre. Au moment du recollage des côtes entre elles, il était indispensable de pouvoir régler avec précision la surface extérieure de toutes les pièces

entre elles, au risque sinon de faire des trous lors du ponçage final!

Toutes ces raisons expliquent la nécessité de trouver une solution originale, qui respectait les contingences particulières imposées par l'état de l'instrument. Cette solution devait permettre de positionner exactement en hauteur et en largeur les côtes entre elles, deux par deux, en pouvant vérifier exactement de l'extérieur la précision de ce positionnement. Et pour éviter la destruction du renfort papier intérieur, le collage devait aussi pouvoir être effectué par l'extérieur.

L'outillage, ainsi défini par les buts à atteindre et les conditions à respecter, a donc été réalisé tel que montré sur les figures 6, 7 et 8. Il consistait en un plateau de base, appelé chantier, sur lequel était boulonné un portique en bois avec une traverse ronde. Sur celle-ci étaient fixés par des serre-joints en bois (plus légers) des sortes de doigts-presseurs qu'il suffisait de disposer au bon endroit pour obtenir le positionnement convenable des côtes de la coque, puis de coller dans l'interstice, en introduisant simultanément le filet en ivoire aux nombreux endroits où il était tombé. On peut également remarquer sur la figure 6 qu'un moyen complémentaire, sous la forme d'une sangle à bagages et de coins en bois, a été utilisé, combiné aux doigts-presseurs.

Il n'est peut-être pas inutile de préciser que cette méthode permettait de coller seulement un joint à la fois, sur une longueur de 10 à 15 cm au mieux. Lorsqu'on sait que la coque est composée de 24 côtes, d'une longueur moyenne de 80 cm, il est facile de comprendre que le recollage de l'ensemble des pièces du globe a nécessité environ 200 séances de collage... et autant de jours de séchage au minimum!

La figure 9 montre l'intérieur de la coque du chitarrone, tapissé de pages de grammaire, conservées en très bon état grâce au recollage exclusivement par l'extérieur.

La table de l'instrument présentait un certain nombre de fentes longitudinales, faciles à réparer au moyen de méthodes classiques. Une faible fente peut être recollée par rapprochement des deux lèvres au moyen d'un outil approprié. Si la fente est trop importante, ou si son tracé ne vient pas jusqu'au bord de la pièce, il est nécessaire alors de tailler un insert, très légèrement cône, et de l'introduire avec la colle, après avoir bien sûr préparé les deux lèvres de la fente, dans une forme et une pente correspondantes.

Malheureusement, la rosace avait particulièrement souffert de l'humidité, car un tiers environ de sa surface est tombée en petits morceaux au moindre toucher. Un travail délicat, de patience et de minutie, a permis de la reconstituer entièrement en remplaçant les parties absentes, cassées ou pourries, par quelques morceaux de bois contemporain, prélevés dans d'anciennes plan-

ches de démolition, de fibres et de qualité semblables. Le collage, la retouche et la mise en teinte ont permis de restituer la rosace d'origine dans son dessin, sans que l'on puisse s'apercevoir d'une quelconque différence, pour qui n'est pas averti de l'incident.

La figure 10 montre la coque seule de l'instrument après restauration. Les côtes sont redevenues régulières dans leur forme et leur courbure. La solidité initiale de la coque est ainsi retrouvée, et permet de rendre l'instrument parfaitement jouable.

Comme il ne restait sur le chitarrone avant restauration que deux chevilles en presque bon état, il a donc fallu refaire, par tournage à la main, au chablon fixe, un jeu complet de 19 chevilles. Cette manière de faire donne des chevilles semblables, mais pas identiques, comme celles fabriquées actuellement sur un tour à commande numérique... Là aussi, la recherche de l'aspect initial, par utilisation de méthodes existant déjà à cette époque, a pu se concrétiser dans

ce détail. Le chevillier supérieur (celui du grand jeu) a été entièrement reconstruit d'après des gravures et des documents iconographiques de l'époque, car il avait été remplacé, vraisemblablement lors de la première restauration, par une tête de faune typique du XVIII^e siècle, figure 11, mais constituant un anachronisme flagrant.

Il ne restait plus qu'à équiper ce chitarrone de frettes et de cordes en boyau de mouton pour terminer ainsi, à la satisfaction de M^{me} Elisa-Isolde Clerc, conservatrice du Musée d'instruments anciens de musique, cette belle aventure riche en surprises et en péripéties, et cette belle histoire d'amour avec l'instrument et aussi avec toute l'époque de sa construction.

Fred Stauffer

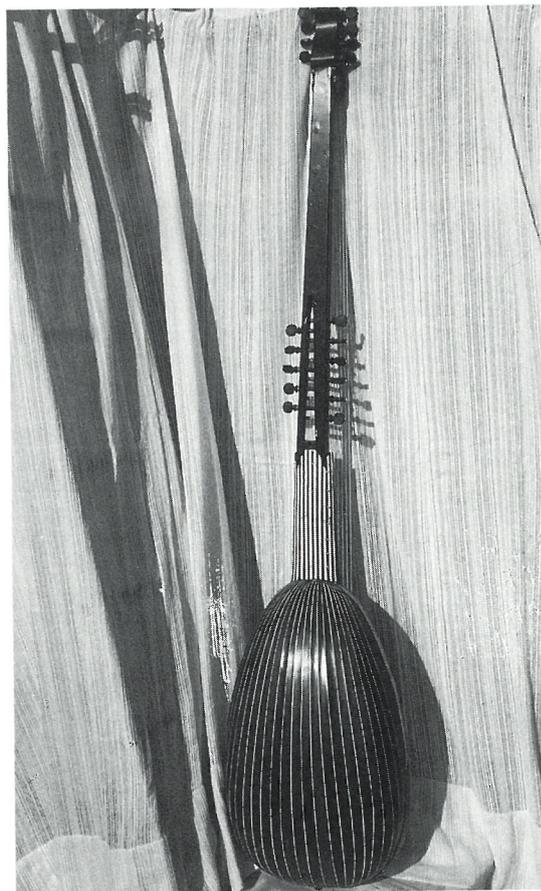
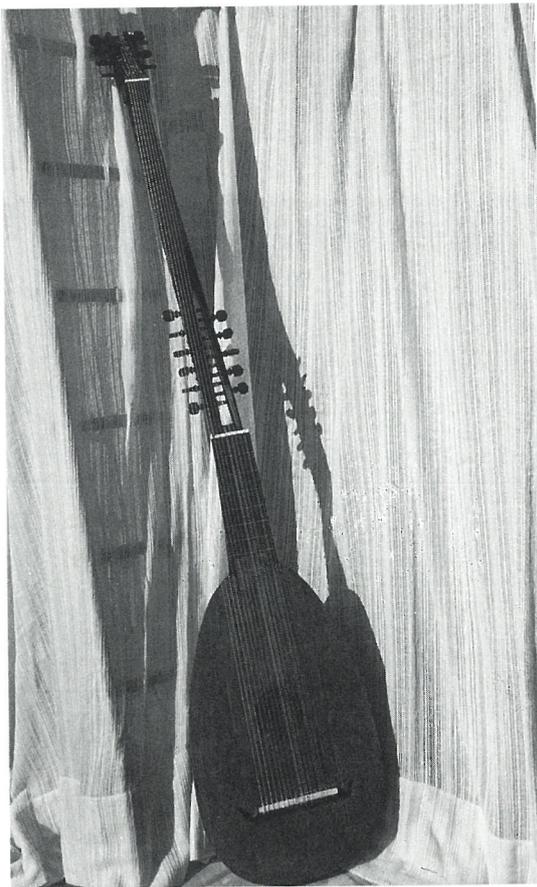
Références

¹ Le chitarrone et ses deux principaux virtuoses: Alessandro Piccinini (1566-ca 1638); Giovanni Girolamo Kapsberger (ca 1580-1651) de M. Guy Robert, *Les Cahiers de la Guitare*.

² Laute, Théorbe, Chitarrone, von Ernst Pohlmann, p. 381.

³ Le théorbe comme instrument d'accompagnement. Henri Quittard, Edit. La Flûte de Pan, 1989, pp. 9-10.

⁴ Idem, p. 11.



12. Chitarrone de Marco Vilglin, Fecit in Pavoda 1583. Cette signature marquée à l'intérieur du globe de l'instrument, a été découverte lors de la restauration et mise en état de jeu effectuées par M. Fred Stauffer, luthier d'art.