

Des Ménétriers aux luthiers

Professionalisation de la facture du violon



De Saedeleer Jessica
info@jdesaedeleer.com
www.jdesaedeleer.com

Mémoire revu et corrigé, présenté en 2005
sous la direction de Malou Haine en vue de
l'obtention du titre de licencié en Histoire de
l'Art et Archéologie, spécialisation
Musicologie

I. Préliminaires

Dans la plupart des cas, nous avons tenu à conserver les citations dans leur langue originale. Que le lecteur nous excuse pour cet effort imposé car ce choix se justifie par un désir d'intégrité et une volonté de ne pas trahir une affirmation par une traduction qui bien souvent ne rend pas les mêmes nuances d'une langue à l'autre. L'orthographe originale est également conservée, à l'exception des « j » retranscrits en « i », ou des « u » retranscrits en « v » en ce qui concerne les documents du XVI^e siècle. Comme nous n'avons pas dépouillé personnellement toutes les archives que nous mentionnons, nous indiquons en note l'article ou l'ouvrage dans lequel la référence figure en précisant « cité dans » s'il s'agit d'une retranscription ou « cité d'après » si la source originale a seulement été résumée. Nous tenons également à différencier nos « illustrations » apparaissant dans le corps du texte de la liste des « représentations » détaillée en annexe.

Abréviations

A.N.F.	Archives Nationales de France
Anon.	Anonyme
A.S.C.	Archivio di Stato di Cremona
A.S.M.	Archivio di Stato di Modena
A.S.T.	Archivio di Stato di Torino
Av. J.C.	avant Jésus Christ
<i>ca</i>	<i>circa</i>
Cap.	Capitolo (chapitre)
f ^o	folio
<i>F-Pn</i>	France Paris Bibliothèque nationale
<i>Fragm.</i>	<i>Fragmentorum</i>
<i>Fragm.</i>	<i>Fragmentorum</i>
Ill.	illustration
ms.	manuscrit
<i>Not.</i>	Notarile [acte notarial]
pl.	planche
r ^o	recto
Repr.	représentation
s. l.	sans lieu
s. n.	sans nom
t. a.	traduction de l'auteur
v ^o	verso

Remerciements

Nous tenons à remercier Madame Malou Haine, directrice de ce mémoire, Madame Périer-d'Ieteren et Monsieur Demeuldre, professeurs assesseurs ; Merci également à Thomas De Mey, Aline Gäbele, François Brixy et Ophélie Martinage pour leurs précieux conseils, leurs relectures et leur soutien au cours de l'élaboration de ce travail ; Merci à Thomas Bertrand pour les réflexions enrichissantes ; Merci à Vincent Van Meenen et à Laura Zucchini qui ont éclairé certains passages de textes respectivement en latin et en allemand ; Merci à Frédéric De Keuleuneer et à Lucca Zendri pour la digitalisation des illustrations ; Merci à Sébastien et à Alix pour leur patience, et à nos parents qui soutiennent nos projets. De manière plus générale, merci au personnel de la bibliothèque royale de Bruxelles, du Musée des Instruments de Musique de Bruxelles, des bibliothèques de l'Université Libre de Bruxelles, de la bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles, de la bibliothèque de la Katholiek Universiteit van Leuven, de la bibliothèque de la faculté de musicologie de Crémone et des archives de Crémone.

Nous vous remercions tous pour avoir partagé une partie de votre savoir et de votre temps qui imprègnent ce travail que je partagerai moi-même volontiers, à l'écoute des critiques, avec ceux qui souhaitent le lire.

II. Introduction



à sainte Wilgefortis ... !

Instrument royal ou diabolique, depuis le XVII^e siècle le violon bénéficie d'une certaine admiration qui le mène parfois dans les méandres de la mystification. Alors que la musique baroque est empreinte du développement des potentialités et du répertoire imprimé de cet instrument, le XIX^e siècle en marque l'apogée à travers la virtuosité de Paganini, l'orchestration de Berlioz ou de Wagner, ou encore les quatuors de Beethoven et la musique de Brahms. Parallèlement à cette exacerbation musicale, la lutherie se démarque par un conservatisme dominant par rapport aux tendances d'innovation et d'invention en vogue au sein de la facture instrumentale du XIX^e siècle. C'est un véritable marché d'antiquaires qui se met en place et qui voit fleurir la spéculation sur les instruments anciens, en particulier ceux des maîtres italiens des XVII^e et XVIII^e siècles. Ce que l'on appelle aujourd'hui pompeusement « marketing » n'était pas inconnu de luthiers tels que Jean-Baptiste Vuillaume. Celui-ci participe d'ailleurs au commencement des histoires... et légendes du violon en publiant en 1856 et en collaborant à l'ouvrage de François-Joseph Fétis, *Antoine Stradivari, luthier célèbre connu sous le nom de Stradivarius précédé de recherches historiques et critiques sur l'origine et les transformations des instruments à archet et suivi d'analyses théoriques sur l'archet et sur François Tourte, auteur de ses derniers perfectionnements*¹. Une dizaine d'années plus tard, à Londres, une complémentarité similaire entre l'historien William Sandys et le luthier Simon Andrew Forster donne lieu à la publication de *The History of the Violin, and other instruments played on with the bow from the remotest times to the present. Also, an account of the principal makers, English and foreign, with numerous illustrations*². Bien que la *Storia del violino in Piemonte* traite principalement des interprètes piémontais du XVII^e siècle, Francesco Regli aborde les origines du violon sur un ton très nationaliste (l'ouvrage est d'ailleurs dédié à S. M. Vittorio Emanuele II)³. Ces ouvrages sont suivis, entre beaucoup d'autres, sérieux ou moins sérieux, par *The Instruments of the modern orchestra & early records of the precursors of the violin family with over 500 illustrations and plates* de Kathleen Schlesinger en 1910⁴, *Les Instruments du quatuor* de Marc

¹ F.-J. FÉTIS, *Antoine Stradivari, luthier célèbre*, Paris, 1856.

² W. SANDYS et S. A. FORSTER, *The History of the Violin*, London, 1864.

³ F. REGLI, *Storia del violino in Piemonte*, Torino, 1863, p. 15-16.

⁴ K. SCHLESINGER, *The Instruments of the modern orchestra*, London, 1910.

Pincherle en 1959⁵, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761* de David Boyden en 1965⁶, *Studien zur Frühgeschichte der Violine* de Brigitte Geiser en 1974⁷, sans compter les synthèses ou hypothèses ajoutées dans des ouvrages généraux d'histoire des instruments tels que *l'History of Musical Instruments* de Curt Sachs⁸ en 1940 ou encore la *Storia e letteratura degli strumenti musicali* de Rosario Profeta⁹. Les recherches les plus récentes sont dues à Peter Holman dans *Four and Twenty Fiddlers : the Violin at the English Court, 1540-1690*, en 1993¹⁰, et à Karel Moens dont les articles sont publiés en grande partie dans le périodique *Musica Antiqua* ainsi qu'au sein de divers ouvrages collectifs¹¹.

Les recherches (y compris de trop fréquentes inductions ou déductions douteuses !) s'effectuent sur différents niveaux. Par analogie aux inventions du XIX^e siècle, on recherche un « inventeur du violon » : qu'il s'agisse d'Andrea Amati, de Gasparo da Salò, de Zanetto Montichiari ou de l'« inventé¹² » Johann Kerlino, cette quête de l'inventeur, souvent mêlée d'élans nationalistes, est aujourd'hui abandonnée. On privilégie dès lors l'hypothèse d'un développement progressif et parallèle de la viole et du violon dans la lignée du rebec et de la vièle médiévale. Mais les filiations ont été poussées plus loin. Par exemple, dans le deuxième volume de son livre sur *The Instruments of the modern orchestra*, Kathleen Schlesinger entreprend une étude comparée des instruments à cordes pincées ou frottées de l'Antiquité à la Renaissance et elle conclut que la « cithara » est l'ancêtre direct du violon¹³. La question étymologique est également soulevée. Alors que Marc Pincherle est convaincu de ce que « tout le monde est d'accord sur ce que l'italien *violino* est un diminutif de *viola*, comme le français *violon* de *viole*¹⁴ », David Boyden écrit pourtant¹⁵:

« *Violon* must be derived from Italian sources, the root being *viol-* (i. e. from *viola*). The italian diminutive is *violin(o)* ; and the augmentative is *violon(e)*. In French, too, the suffix – *on* often has augmentative force [sic]. »

Les auteurs cherchent également à mettre en évidence la première mention écrite du violon, les uns dans les documents d'archives (comptes d'Emmanuel-Philibert de Savoie en

⁵ M. PINCHERLE, *Les Instruments du quatuor*, Paris, 1959.

⁶ D. BOYDEN, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*, London, 2/1990.

⁷ B. GEISER, *Studien zur Frühgeschichte der Violine*, Bern-Stuttgart, 1974.

⁸ C. SACHS, *History of Musical Instruments*, New York, 1940.

⁹ R. PROFETA, *Storia e letteratura degli strumenti musicali*, Firenze, 1942.

¹⁰ P. HOLMAN, *Four and Twenty Fiddlers*, Oxford, 1993, R/2002.

¹¹ Voir bibliographie, p. 116-120.

¹² K. MOENS, « Vuillaume et les premiers luthiers », in COLL., *Violons, Vuillaume*, Paris, 1998, p. 130-138.

¹³ K. SCHLESINGER, *The Instruments of the modern orchestra*, vol. 2 : *The precursors of the violin family : records, researches and studies*, London, 1910, p. 220-251.

¹⁴ M. PINCHERLE, *Les Instruments du quatuor*, Paris, 1959, p. 21.

¹⁵ D. BOYDEN, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*, London, 2/ 1990, p. 22.

1523), les autres dans la littérature (Clément Marot en 1537). Quoiqu'il en soit, leurs points de vue s'accordent pour conclure que l'histoire du violon est étroitement liée à celle des ménestriers. À côté des documents écrits, une panoplie de documents iconographiques sont à prendre en considération dans le cadre des origines du violon. En effet, même si de nombreux auteurs considèrent les œuvres de Gaudenzio Ferrari et de ses élèves comme des illustrations-clés dans l'histoire du violon, nous ne sommes personnellement pas si convaincue de la proximité réelle du terme *vyollon* utilisé dans les comptes de Savoie en 1523 et la représentation d'un violon dans *La Madonne des Oranges* à Vercelli. Si cette solution est possible, elle n'est certainement pas la seule envisageable. Par rapport à tout cela, les traités organologiques présentent souvent le grand avantage d'allier texte et image. Ce sont à nos yeux, les documents les plus « précis », mais nous verrons à quel point la terminologie peut être confuse !

En 1556, Philibert Jambe de Fer décrit le violon comme un instrument « fort contraire à la viole », « beaucoup plus rude en son » et dont « il se trouve peu de personne qui en use, si non ceux qui en vivent, par leur labeur¹⁶ ». Il établit une distinction nette de statut social entre les deux instruments et précise¹⁷ : « Nous appellons violes c'elles desquelles les gentilz hommes, marchantz et autres gens de vertuz passent leur temps. » Près d'un siècle plus tard, les conceptions esthétiques et sociales ont complètement évolué puisque Marin Mersenne déclare¹⁸ :

« Les beautez & les gentillesses que l'on pratique [sur le violon] sont en si grand nombre, que l'on le peut preferer à tous les autres instruments, car les coups de son archet sont parfois si ravissans, que l'on a point de plus grand mescontentement que d'en entendre la fin, particulièrement lors qu'ils sont meslez des tremblemens de la main gauche, qui contraignent les Auditeurs de confesser que le Violon est le Roy des instrumens. »

Quels changements sociologiques, esthétiques et acoustiques se sont produits dans le milieu musical de l'époque pour produire un tel retournement de situation ?

Particulièrement intéressée par l'aspect technique de la fabrication – suite à notre formation de musicologue et de luthier –, nous tenterons de synthétiser les hypothèses actuelles sur les différents types de facture et de le mettre en relation avec notre analyse iconographique. Notre attention se portera également sur la terminologie relative au métier de facteur de luths ou de violons. En effet, l'on peut remarquer une différence fondamentale entre les langues

¹⁶ P. JAMBE DE FER, *Épitome musical*, Lyon, 1556, (sans référence de page). Cité dans B. GEISER, *Studien zur Frühgeschichte der Violine*, Bern, 1974, p. 72-73.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ M. MERSENNE, *Harmonie universelle*, Paris, 1636, vol. 3, p. 177.

germaniques et les langues romanes : d'une part, l'allemand actuel distingue le *Geigenmacher* du *Lautenmacher* en construisant ces deux mots de façon similaire (addition du nom faiseur et du nom de l'instrument) – le néerlandais et l'anglais suivant le même procédé pour *vioolmaker* et *violin-maker* – ; d'autre part, l'italien et le français ont conservé le signifiant *liutaio* ou *luthier* en s'adaptant progressivement au changement du signifié (de facteur de luths à facteur de violons). Y-a-t-il une raison profonde à cette distinction entre langues germaniques et romanes ? Est-ce simplement une subtilité linguistique due à une construction bipartite des mots germaniques d'une part, et à une formation unipartite par l'addition d'un suffixe sur les radicaux des langues romanes d'autre part ? Ou bien, les similitudes entre la facture du luth et la facture du violon en Italie justifient-elles que « het is trouwens niet voor niets dat een vioolbouwer in het Italiaanse nog steeds *liutaio* heet¹⁹ » ?

Quels sont les liens entre musiciens et facteurs ? Quels sont leurs statuts respectifs ? Qui fabrique quels instruments ? Pourrons-nous ensuite apporter quelques précisions à l'hypothèse de Karel Moens qui déclare²⁰:

« De klassieke Italiaanse vioolbouwtechnieken, die overigens vandaag nog worden gebruikt, ontstonden vermoedelijk in Cremona. Van zodra violen een gegeerde handelswaar waren geworden, zijn ambachtelijk geschoolde luitmakers (liutai, luthiers) die geen banden hadden met het hoger genoemde muzikantenmilieu, hier op hun eigen manier violen gaan bouwen en verhandelen. »

Grâce aux proportions qu'elle véhicule à travers les intervalles, la musique exerçait un impact sur l'architecture. Or la fabrication d'instruments est comparée, dans certains traités, à l'architecture. Cette dernière a-t-elle pu marquer la facture instrumentale de ses « desseins » proportionnels ? Nous ne prétendons pas répondre à toutes ces questions, mais nous souhaitons porter un regard plus ouvert sur la facture du violon en tentant de cerner le contexte musical et social des joueurs et faiseurs d'instruments du XVI^e siècle.

¹⁹ « Ce n'est pas pour rien qu'un fabricant de violons s'appelle encore aujourd'hui un luthier » (t.a.) K. MOENS, « De viool in de 16de en 17de eeuw. Oorsprong en ontwikkeling van haar vorm- en bouwkenmerken. Deel IV : Italië en de vroege vioolbouw », *Musica Antiqua* (novembre 1985), p. 123-127.

²⁰ « Les techniques de la lutherie classique italienne, qui sont encore d'usage de nos jours, sont probablement apparues à Crémone. A partir du moment où les violons sont devenus une marchandise en vogue, les artisans facteurs de luths qui n'avaient pas de liens avec le haut milieu musical, vont ici construire des violons à leur propre manière et en faire commerce. » (t.a.) K. MOENS, « L. J. De Ligne als vioolbouwer. Een situering in de ontwikkeling van de antwerpse vioolbouw », *Musica Antiqua* (mai 1993), p. 73-76.

III. *Geigen, Viole, et violon*



A. Traités musicaux

1. Introduction

Considérant les définitions données par Philippe Vendrix dans son *Vocabulaire de la musique de la Renaissance*²¹ trop succinctes et imprécises – vu l’immensité du sujet et la concision de l’ouvrage –, nous réétudierons un par un les traités du XVI^e siècle qui fournissent quelques informations sur le développement des instruments à cordes et à archet, et parfois même des mentions de musiciens ou de facteurs. Nous regrouperons ces traités selon leurs régions linguistiques (allemand, italien, espagnol, français) en suivant l’ordre chronologique au sein de chaque groupe pour mettre en évidence l’évolution de la terminologie au sein d’une même langue, avec le soutien d’une étude étymologique. Cela nous permettra ensuite de les confronter en soulignant les recoupements organologiques ou les influences linguistiques ayant pu se produire dans l’Europe du XVI^e siècle. C’est pourquoi nous maintenons les termes dans leur langue originale, et quand figurent des instruments pour lesquels l’équivalent français est assez évident, nous donnons cette équivalence entre parenthèse²². Afin d’éviter toute confusion entre les noms de registre d’instruments et le nom attribué aux cordes de ces instruments, nous les différencions par une majuscule aux instruments et une minuscule aux cordes²³. Notre objectif consiste à retrouver, dans les traités allant du *Musica getuscht* de Sebastian Virdung (1511) au *Syntagma musicum* de Michael Praetorius (1618), les caractéristiques les plus simples telles que les cordes frottées par un archet et un accord en quinte – que l’on trouve déjà dans le *Tractatus de musica* de Hieronymus de Moravia ou dans le *De Inventione et usu musicae* de Johannes Tinctoris – aux caractéristiques du violon baroque que décrit Marin Mersenne, c’est-à-dire quatre cordes accordées en quinte, pas de frettes, deux ouïes en f, un chevalet courbe distinct du cordier²⁴. À défaut d’être spécifiées dans le texte, certaines de ces caractéristiques transparaissent parfois dans les illustrations. Afin de faciliter la compréhension chronologique, nous présentons un tableau synoptique des traités étudiés :

²¹ V° "Geige", "Viole" et "Violon", in P. VENDRIX, *Vocabulaire de la musique de la Renaissance*, s. l., 1994, *passim*.

²² Ex. : *Lauten* (luth).

²³ Ex. : *Basso* (instrument) et *basso* (corde).

²⁴ M. MERSENNE, *op. cit.*, p. 178.

	Allemand	Italien	Napolitain	Français
1511	VIRDUNG			
1523	JUDENKÜNIG			
1529	AGRICOLA			
1532	GERLE			
1533		LANFRANCO		
1536	LUSCINIUS			
1542		GANASSI		
1545	AGRICOLA			
1553		ORTIZ	[ORTIZ]	
1555		VINCENTINO		
1556				JAMBE DE FER
1581		GALILEI		
1589	MARESCHALL			ARBEAU
1592		ZACCONI ROGNONI I		
1593		CONFORTI		
1594		BOTTRIGARI		
1601		CERRETO	[CERRETO]	
1605		BANCHIERI		
1614		ROGNONI II		
1618	PRAETORIUS			

2. Traités en allemand

Étymologie

Les traités germaniques du XVI^e siècle utilisent le terme *Geige* pour désigner les instruments à cordes frottées par un archet. Il existe deux hypothèses à propos de l'étymologie de ce terme : la première le fait dériver du mot latin *giga*²⁵, la seconde le rapproche du terme *Geiga* qui signifie en ancien allemand « se balancer deci delà²⁶ ». Le mot *Geige* se substitue progressivement à la dénomination médiévale *Fiedel* (attribuée à la vièle médiévale), et sera lui-même supplanté à partir du XVII^e siècle par l'appellation *Violine* dérivée de l'italien *violino*²⁷.

Virdung (1511)

Le traité *Musica Getutscht* de Sebastian Virdung²⁸ présente deux types de *Geige* appartenant à deux catégories : d'une part la *Groß Geigen*²⁹ qui figure aux côtés du *Lauten* (luth)

²⁵ Nous n'avons pas trouvé la définition exacte de ce terme latin.

²⁶ V° "Geige" in W. PFEIFER (éd.), *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Berlin, 1989, vol. 1, p. 523-524.

²⁷ *Ibid.* ; V° "Violine" in *ibid.*, vol. 3, p. 1912.

²⁸ S. VIRDUNG, *Musica getutscht*, [Basel], 1511.

²⁹ III. 1, p. 11.

et du *Quintern* (mandore), alors que d'autre part la *clein Geigen*³⁰ est assimilée à la *Trumscheit* (trompette marine). Ce classement se base sur la présence ou l'absence de frettes sur le manche. Le texte précise que les instruments sans frettes ont une, deux ou trois cordes au maximum, qu'il n'est pas facile de les régler ni d'en décrire une méthode simple pour apprendre à en jouer, si ce n'est seulement avec beaucoup d'exercice et en suivant le raisonnement du chant [?]³¹. En outre, l'auteur estime ce type d'instruments inutile (« *on nütze* ») et mentionne les *cleynen geigen* et la *Trumscheit* pour illustrer cette catégorie³². Quant aux illustrations – hypothétiquement attribuées à Urs Graf par Brigitte Geiser³³ –, le tableau suivant en énumère les caractéristiques afin de mettre en évidence les critères choisis par Virdung d'une part pour le classement, et d'autre part pour la dénomination commune des *Geigen*.

	<i>Lauten</i>	<i>Quintern</i>	<i>Groß Geigen</i>	<i>Clein Geigen</i>	<i>Trumscheit</i>
Cordes	11 cordes	10 cordes	9 cordes	3 cordes	2 cordes
Chevalet	Plat, [collé]	Plat, [collé]	Plat, [collé]	Courbe, [amovible]	Courbe, [à pied mobile]
Cheviller	Plat, anglé	Anglé avec volute	Plat, anglé	Peu anglé avec volute	Plat, anglé avec volute
Frettes	7 frettes	7 frettes	7 frettes	/	/
Rose/Ouïes	1 rose	1 rose	1 rose et 2 ouïes en C	2 ouïes en C	/
Forme	Poire	Poire	Échancrée	Poire (rebec)	Triangle
Archet	/	/	Archet	Archet	Archet

Jüdenkunig (1523) et Mareschall (1589)

En 1523, Hans Jüdenkunig publie deux ouvrages à Vienne. Les *Geygen* dont il parle s'apparentent à la viole de gambe plus qu'au violon, c'est pourquoi nous n'en approfondirons pas la description dans ce chapitre³⁴. Il en sera de même pour le traité de Samuel Mareschall publié à Bâle en 1589 et intitulé *Porta musices*³⁵.

³⁰ III. 2, p. 11.

³¹ Il faudrait pour cela comprendre l'enseignement du chant à cette époque.

³² « Die fierd'art der saiten spill/ die haben nit bünde/ auch nur eynen oder zwen kore/ oder drey uff das maiste/und nit dar über/ Darumb sye nit so eygentlichen zu regulieren und zu beschryben synd / dar uff zu lernen/ Dann das muß vil mere dur/ch grosse ubung/ unnd durch den verstand des gesangs zu gan dann man das dur/ch regeln beschryben mag/ Darumb ich von den selben instrumenten an demal=ler mynsten wirt schryben/ dann ich sye auch für onnütze instrumenta achte unnd halte/ als dye cleynen geigen unnd das Trumscheit. » (Cf. S. VIRDUNG, *op. cit.*, f° Bii.)

³³ B. GEISER, *op. cit.*, p. 51.

³⁴ *Ibid.*, p. 52.

³⁵ *Ibid.*, p. 75.

Agricola (1528)

En 1528, Martin Agricola publie le *Musica instrumentalis deudsch*, qui sera réédité plusieurs fois (1528, 1529, 1530, 1532, 1542, 1545). L'édition de 1545 se démarque des précédentes, c'est pourquoi nous nous y attarderons un peu plus loin.

Trois sortes de *Geigen* décrites par Agricola sont susceptibles de nous intéresser (en laissant de côté les *grossen Geigen* à six cordes) : les *grossen oder cleine Geigen*³⁶ à quatre cordes, les *kleinen Geigen*³⁷ à trois cordes accordées en quinte, et les *cleine Geigen*³⁸ assimilées au groupe d'instruments à deux ou trois cordes sans frettes³⁹. On retrouve, comme chez Virdung, la distinction entre grandes et petites *Geigen* mais les subdivisions sont plus nombreuses et les indications plus précises. Comme il le recommande pour les *grossen Geigen*⁴⁰ à six cordes, Agricola conseille pour les *Geigen* à quatre cordes d'en accorder d'abord le *Discant* (soprano), ensuite le *Tenor* d'après le *Discant*, et enfin la *Bass* d'après le *Tenor*⁴¹. Alors que le texte mentionne trois tailles différentes, les illustrations représentent une famille de quatre membres pour lesquels l'auteur donne un accord en quarte et tierce dérivé des *grossen Geigen* à six cordes⁴²:

<i>Discantus</i> :	c – f – a – d	(do fa la ré)
<i>Ténor/Altus</i> :	c – f – a – d	(do fa la ré)
<i>Ténor/Altus</i> :	G – c – f – a	(Sol do fa la)
<i>Bassus</i> :	G – c – f – a	(Sol do fa la)

La manière dont Agricola présente les différents accords laisse plusieurs combinaisons possibles : soit un ensemble de trois instruments différents (*Discant* – *Tenor* = *Bass*⁴³ ou *Discant* = *Tenor* – *Bass*), soit un ensemble de quatre instruments dont l'*Altus* vient doubler le *Tenor* (*Discantus* – *Altus* = *Tenor* = *Bassus* ou *Discantus* = *Altus* = *Tenor* – *Bassus*) ou encore un groupe de quatre instruments (*Discantus* = *Altus* – *Tenor* = *Bassus*).

L'illustration dévoile de nombreux points communs avec la *Groß Geigen* de Virdung : sept frettes, une rose au centre, deux ouïes en C dans la partie supérieure de la table, un chevalet-

³⁶ M. AGRICOLA, *Musica instrumentalis deudsch*, [Wittenberg, 1529], f° xlvii r°.

³⁷ *Ibid.*, f° xlix r°.

³⁸ *Ibid.*, f° lv r°.

³⁹ « Die vierde art der Seytenspiel welche auch kein schlüssel noch bünde sondern einen zwen oder drey Chörder Seyten haben. » (Cf. *Ibid.*, f° lv r°.)

⁴⁰ *Ibid.*, f° xliiij v°.

⁴¹ *Ibid.*, f° xlvii r°.

⁴² *Ibid.*, f° xliiij v°.

⁴³ Le signe = représente la similitude des accords des deux instruments reliés par ce signe.

cordier plat supposé collé, la même forme et le même chevillier ; seul diffère le nombre de cordes⁴⁴.

Le deuxième type de *kleine Geigen* est monté de trois cordes accordées en quintes. La gravure présente cinq frettes⁴⁵ mais le texte laisse supposer qu'on les trouve « communément sans frettes⁴⁶ ». La forme s'apparente néanmoins fortement à celle des *grossen oder kleine Geigen* à quatre cordes, la rose étant un peu plus bas sur la table, et le chevillier se terminant par une volute. L'accord est le suivant :

<i>Discantus</i> :	c – g – d (do sol ré)
<i>Tenor/Altus</i> :	C – G – d (do sol ré)
<i>Tenor/Altus</i> :	F – C – G (fa do sol)
<i>Bassus</i> :	F – C – G (fa do sol)

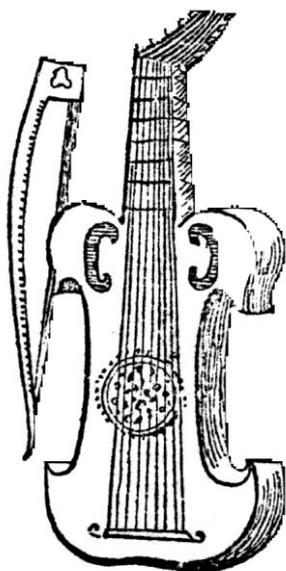
La dernière sorte de *Geige* figure parmi la catégorie des instruments à deux ou trois cordes sans frette, aux côtés de la *Trumscheit* (comme chez Virdung). Cette fois, l'illustration représente un instrument de type rebec avec toutes les caractéristiques vues sur la *Clein Geige* de Virdung⁴⁷.

⁴⁴ III. 3, p. 11.

⁴⁵ III. 4, p. 11.

⁴⁶ « Und gemeynlich one bund erfunden » (Cf. M. AGRICOLA, *op. cit.*, f° xlix r°.)

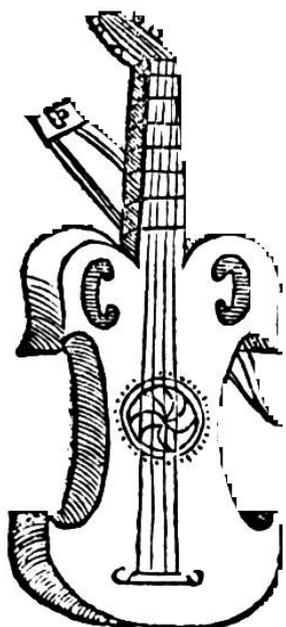
⁴⁷ III. 5, p. 11.



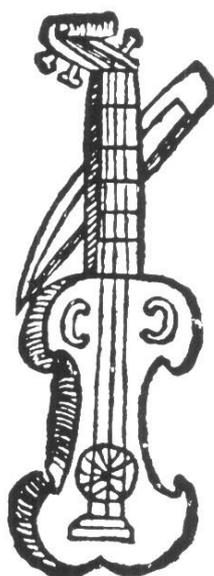
III. 1. Virdung (1511) : *Groß Geigen*⁴⁸ .



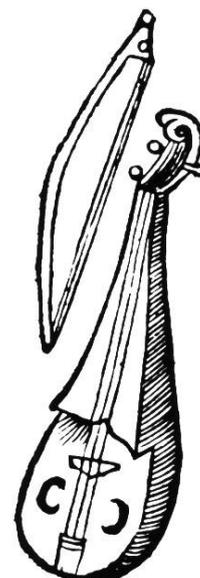
III. 2. Virdung (1511) : *Clein Geigen*⁴⁹.



III. 3. Agricola (1529) :
Groß oder cleine Geigen
à quatre cordes⁵⁰.



III. 4. Agricola (1529) :
Kleine Geigen
à trois cordes⁵¹.



III. 5. Agricola (1529) :
Kleine Geige
à trois cordes sans frettes⁵².

⁴⁸ S. VIRDUNG, *op. cit.*, f° Bii r°.

⁴⁹ *Ibid.*, f° Biii r°.

⁵⁰ M. AGRICOLA, *op. cit.*, f° xlvi v°.

⁵¹ *Ibid.*, f° li v°-lii r°.

⁵² *Ibid.*, f° lv v°-lvi r°.

Dans les illustrations de Virdung et Agricola, le chevalet-cordier de la *Gross Geige* – visiblement semblable à celui du luth, et qui tel que représenté doit être collé sur la table pour résister à la tension des cordes – est l'élément le plus problématique par rapport à l'utilisation de l'archet. Chez Virdung, l'impossibilité de jouer d'un instrument à neuf cordes attachées à un tel chevalet en les frottant avec un archet semble évidente, à moins d'avoir beaucoup de cordes bourdons. Et pourtant, ne pourrait-on pas émettre l'hypothèse d'une technique semblable au *rasgueado* espagnol utilisé sur la *vihuela de mano*, où, au lieu de plaquer des accords en grattant les cordes avec les doigts, on les froterait avec l'archet ? Pourquoi, si l'illustration est le résultat d'« inadvertances ou [d']oublis de dessinateurs⁵³», le graveur aurait-il représenté le chevalet courbe distinct du cordier sur la *kleine Geige* ? Ensuite l'illustrateur du *Musica instrumentalis deutsch* aurait-il soit copié les images de Virdung sans réfléchir, soit commis exactement la même erreur que l'illustrateur de Virdung ? Cela nous semble peu probable.

Gerle (1532, 2/1546)

Dans le *Musica teusch*⁵⁴ de Hans Gerle apparaît à nouveau la distinction entre les *grossen Geigen*, qui ont des frettes et sont accordées en quarte et tierce ou uniquement en quarte, et les *kleine Geigen*, sans frettes et accordées en quintes. La plupart de ces *kleine Geigen* ont trois cordes mais la basse peut parfois en avoir quatre. Le texte mentionne trois tailles : *Diskant*, *Tenor* et *Bass*. L'accord commence par la corde la plus aiguë qui doit être tendue en premier lieu « ni trop ni trop peu⁵⁵ », puis on accorde la deuxième soit à la quinte inférieure, soit à l'octave inférieure de la corde aiguë raccourcie de deux tons et demi. La première corde du *Tenor* est à l'unisson de la deuxième corde du *Diskant* de sorte que les deux instruments sont à la quinte l'un de l'autre, tandis que la *Bass* est une octave plus bas que le *Diskant*. Sur le plan iconographique, la *geyglein* de Gerle est en forme de poire – tout comme les *kleine Geigen* de Virdung et d'Agicola –, les quatre cordes (pour la basse) sont attachées à un cordier et passent sur un chevalet épais et courbe. Par contre, les deux ouïes en C sont tournées vers l'extérieur. En outre, la division des cordes est représentée par des lettres sur la touche. Gerle est le premier théoricien qui présente la *kleine Geige* sans frettes de façon objective car, avant lui, Virdung la considérait comme inutile tandis qu'Agicola proposait d'ajouter des frettes si l'on voulait essayer d'en jouer⁵⁶.

⁵³ F. J. FÉTIS, *op. cit.*, p. 44.

⁵⁴ H. GERLE, *Musica Teusch*, Nürnberg, 1532, 2/1546. Cité d'après B. GEISER, *op. cit.*, p. 58.

⁵⁵ « Nit zu hoch/ und nit zunyder » (Cf. H. GERLE, *op. cit.*, p. 55-59.)

⁵⁶ *Ibid.*

Luscinius (1536)

Le traité d'Othmar Luscinius, rédigé en latin et publié en 1536, se divise en deux parties⁵⁷ : la première partie semble largement inspirée du traité de Virdung, tandis que la seconde est un commentaire personnel de Luscinius. L'auteur ou l'éditeur réutilise les gravures imprimées dans le traité de Virdung, mais la disposition des instruments est différente : en ce qui nous concerne, l'illustration du *Lauten* n'apparaît pas, seul est présent le *Quintern* dénommé en latin *Lutina*⁵⁸ ; quant à la *Gross Geigen*, elle est désormais associée à la *Geigen*⁵⁹ (dont le *clein* a disparu) et à la *Trumscheit*. Comme les gravures correspondent exactement à celle de Virdung, nous renvoyons le lecteur aux illustrations 1 et 2.

Agricola (1545)

Après de nombreuses éditions revues et augmentées du *Musica instrumentalis deudsch*, Agricola remanie complètement son ouvrage en 1545. Nous n'avons malheureusement pas eu accès à cette édition importante personnellement ; nos commentaires synthétiseront donc principalement ceux de Brigitte Geiser et de Peter Holman⁶⁰.

Le titre dévoile une restructuration complète du chapitre consacré aux *Geigen*⁶¹ : « [...] *Darzu von dreyerley Geigen/ als Welschen/ Polischen und kleinen handgeiglein* [...] ». Le texte décrit donc trois types de *Geigen* : tout d'abord, les *grossen welschen Geigen*⁶², instruments frettés à quatre ou cinq cordes accordées en quarte et tierce (Agricola reprend l'illustration des *Geigen* à quatre cordes de la première édition) ; ensuite, les *polischen Geigen* sans frettes qui ont trois cordes accordées en quintes (il n'y a pas d'illustration) ; et enfin, les *kleinen dreyseitigen Handgeiglein* dont la description et l'illustration correspondent à celles de la *kleine Geige* à trois cordes de type rebec de la première édition. La principale différence entre les *polischen Geigen* et les *Handgeiglein* réside dans la technique du toucher des cordes sur le manche : sur les premières, la corde est raccourcie au moyen de l'ongle ce qui rend le son « subtile », « pur, [...] charmant [et] clair⁶³ » alors que sur les secondes, c'est le bout du doigt qui vient presser la corde par au-dessus.

⁵⁷ O. LUSCINIUS, *Musurgia seu praxis Musicae*, Argentorati [Strassburg], 1536.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁹ *Ibid.*, 1536, p. 8.

⁶⁰ B. GEISER, *op. cit.*, p. 67-70; P. HOLMAN, *op. cit.*, p. 21-27.

⁶¹ B. GEISER, *op. cit.*, p. 67.

⁶² Au XVI^e siècle, le terme allemande *welsche* se réfère à la région italienne.

⁶³ « Subtiler », « gantz rein », « süß », « heller ». (Cf. B. GEISER, *op. cit.*, p. 68.)

Le dernier traité en allemand que nous analyserons est celui de Michael Praetorius. Nous en parlerons en dernier lieu, considérant en partie cet ouvrage comme une synthèse de ses prédécesseurs tant allemands qu'italiens.

3. Traités en italien

Étymologie

La première apparition du terme *violino* dans les traités est assez tardive puisque c'est Lodovico Zacconi qui le mentionne au sein de plusieurs chapitres de son ouvrage⁶⁴. La terminologie italienne est très confuse et se partage entre *viola da braccio*, *violetta*, *violone* ou *violon* pour désigner des instruments à archet accordés en quarte et tierce ou en quinte, avec ou sans frettes.

Sur le plan purement linguistique, c'est le mot *viola* qui sert de base puisqu'il fournit le radical *viol-* sur lequel vient se greffer un suffixe soit augmentatif (*-one*), soit diminutif (*-ino* ou *-etta*). Mais les dictionnaires étymologiques italiens sont peu éloquents sur cet aspect de la terminologie, et cela semble d'autant plus confus que le terme *viola* a de nombreuses utilisations⁶⁵. Outre le diminutif, une autre subtilité linguistique se produit entre les mots *viola* et *violino* ; en effet, même s'il n'a pas d'explication logique, on remarque un changement de genre, lié au diminutif, qui se produit de façon analogue dans le cas d'autres instruments tels que *spinettino* et *spinetta* (épinette) ou *trombino* et *tromba* (trompette)⁶⁶.

Lanfranco (1533)

Le premier traité organologique en italien est le *Scintille di Musica* de Giovanni Maria Lanfranco publié à Brescia en 1533⁶⁷. L'auteur y décrit la *Violetta da Arco senza tasti*⁶⁸. Il s'agit d'un instrument sans frette qu'il désigne également comme *Violetta da Braccio*. Elle n'a que trois cordes (excepté le *Basso* qui en a quatre) qui s'accordent de quinte en quinte et portent les dénominations *basso* (à ne pas confondre avec l'instrument basse), *mezzana* et *canto* en allant du registre grave à l'aigu. La famille des *violette* se compose de trois instruments (*Soprano*, *Tenor*, *Basso*) mais Lanfranco précise que l'on pourrait ajouter un *Contralto* comme quatrième membre.

⁶⁴ L. ZACCONI, *Prattica di musica*, Venetia, 2/1596.

⁶⁵ C. BATTISTI (éd.), *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, 1957, vol. 5, p. 4061 ; M. CORTELAZZO et P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, 1988, vol. 5, p. 1440-1441.

⁶⁶ B. GEISER, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁷ G. M. LANFRANCO, *Scintille di musica*, Brescia, 1533.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 137.

Pour les accorder, il faut commencer par accorder le *Tenor* en quinte. Avec la corde *mezzana* de celui-ci s'accordent à l'unisson la corde *basso* du *Soprano* et la corde *canto* du *Basso*, procédant ensuite verticalement de quinte en quinte. Le *Contralto* – si l'on désire l'ajouter – portera le même accord que le *Tenor*⁶⁹.

Basso	Tenore (et Contralto)	Soprano
	canto	canto
	mezzana	mezzana
canto	mezzana	basso
mezzana	basso	
basso		
[quarta ⁷⁰]		

Lorsque Lanfranco aborde les *Violoni da tasti & da Arco*⁷¹ (*Violoni* à frettes et à archet), il établit directement un lien avec le *Liuto* (luth) : *Violone* et *Liuto* ont le même accord mais le *Violone* possède des cordes simples là où le *Liuto* les a doubles. Comme les *Violette*, la famille des *Violoni* comporte également trois membres (*Soprano*, *Tenor*, *Basso*) auxquels peut s'ajouter un *Contralto* accordé à l'unisson avec le *Tenor*⁷². Il est intéressant de souligner qu'à la fin de son ouvrage, Lanfranco mentionne les noms de deux facteurs de « Liuti, Violoni, Lyre & simili⁷³ » de Brescia, à savoir Giovan Giacomo della Corna et Zanetto Montichiario⁷⁴.

Ganassi (1542 et 1543)

À la fin du deuxième volume de son ouvrage *Regola Rubertina* consacré aux *Viole*, Silvestro Ganassi aborde l'accord des *Viole con quattro corde sole* (*Viole* à seulement quatre cordes) et des *Viole al servizio delle tre sole corde*⁷⁵. La *viola con quattro corde* dérive de la *Viola* – sous-entendu à six cordes – dont les cordes portent les noms, du grave à l'aigu, de *basso*, *bordon*, *tenor*, *mezzana*, *sotanella* e *canto*. Celles-ci s'accordent selon la suite d'intervalles quarte-quarte-tierce-quarte-quarte⁷⁶. Ganassi semble argumenter l'utilité des *Viole* à quatre cordes parce qu'« on manque souvent de *sotane* et de *canti* et [qu']elles se rompent facilement »

⁶⁹ *Ibid.*, p. 137-138.

⁷⁰ Lanfranco ne donne pas de nom pour cette corde, c'est pourquoi nous la désignons comme quatrième (*quarta*).

⁷¹ G. M. LANFRANCO, *op. cit.*, p. 142.

⁷² *Ibid.*, p. 142.

⁷³ *Ibid.*, p. 143.

⁷⁴ Zanetto da Montichiario figure apparemment dans les archives de Brescia de l'année 1527 sous le nom de « Joannettus de li violetis », « magister a liriibus », « magister a violonis et violis » et « di liuti ». (Cf. C. BEARE et U. RAVASIO, V° "Zanetto da Montichiario", in *New Grove*, London, 2/2001, vol. 27, p. 742.)

⁷⁵ S. GANASSI, *Lettonne seconda*, Venezia, 1543, Cap. XXII et Cap. XXIII. (Vu l'absence de pagination, les chiffres romains renvoient aux numéros de chapitres.)

⁷⁶ *Id.*, *Regola rubertina*, Venezia, 1542, p. 14.

alors que les cordes *basso*, *bordon*, *tenor* et *mezzana* « se rompent peu souvent⁷⁷ ». Il en décrit alors l'accord en désignant quatre membres sous les noms de *Violon contrabasso*, *Violon tenor*, *Contr'alto* et *Sopran*. Ganassi a déjà utilisé le terme *Violon* dans les pages précédentes comme un synonyme de *Viola*. Mais dans ce cas a-t-il seulement désigné de *Violon* le *Contrabasso* et le *Tenor* en tant qu'instruments graves ou a-t-il simplement abrégé le nom des deux instruments aigus ? Quoiqu'il en soit, ils s'accordent tous selon la succession d'intervalles tierce-quarte-quarte. avec une différence de quinte entre le *Basso*, le *Tenor* et le *Sopran* en partant du registre grave, le *Contr'alto* correspondant au *Tenor*.

<i>Canto</i> :	sol – si – mi – la
<i>Tenor (Contr'alto)</i> :	do – mi – la – ré
<i>Basso</i> :	fa – la – ré – sol

Quant aux *Viole* à trois cordes, le *Basso*, le *Tenor* et le *Sopran* s'accordent également l'un à la quinte de l'autre, le *Contr'alto* restant sur ce point équivalent au *Tenor*. Mais elles se distinguent des *Viole* à quatre cordes accordées en tierce et quarte par un accord en quinte. Et Ganassi ajoute que « *di questa acordatura sene potra servire li sonatori⁷⁸ de viola da brazo senza tasti per essere acordati alla sua maniera⁷⁹* ».

Vicentino (1555) et Galilei (1582)

Nicola Vicentino mentionne lui aussi les *viole con tre corde senza tasti* dans son traité intitulé *L'Antica Musica ridotta alla moderna*⁸⁰. Ensuite, en 1582, Vincenzo Galilei, dans son *Dialogo della musica antica et moderna*, déclare que la *Viola da braccio* s'appelle depuis peu *lira*. Il dit aussi que la *viola* fut utilisée avant le *violone*, mais suite aux problèmes de terminologie, cette phrase demeure énigmatique⁸¹.

Zacconi (1592)

L'ouvrage de Lodovico Zacconi, *Prattica di musica*⁸², publié à Venise en 1592, s'adresse principalement à des apprentis compositeurs. Son dernier chapitre est consacré à l'instrumentation et est intitulé « *Della convenienza et divisione de tutti gli istrumenti*

⁷⁷ « Se intende che ditte quattro corde sia il basso e bordon e tenor e mezzana cioè poche volte tal corde se rompe e manco se ne ha carestia, ma delle sotane e canti molte volte se ne ha di bisogno & facilmente si rompano. » (Cf. *Id*, *Letitione ... op. cit.*, Cap. XXII.)

⁷⁸ Le terme *sonatori* a une connotation professionnelle.

⁷⁹ « Cet accord [en quintes] pourra être utilisé par les joueurs de *viola da brazo* sans frettes pour les accorder selon leur manière. » (t.a.). S. GANASSI, *Letitione ... op. cit.*, Cap. XXIII.

⁸⁰ N. VINCENTINO, *L'Antica Musica ridotta alla moderna*, Roma, 1555. Cité d'après B. GEISER, *op. cit.*, p. 72.

⁸¹ « ...che fusse prima in uso la viola che il violone. » (Cf. *Ibid.*, p. 75.)

⁸² L. ZACCONI, *op. cit.*

*musicali*⁸³» (De la convenance et de la division de tous les instruments de musique). Ce traité ne comporte pas d'illustration, mais le texte présente à plusieurs reprises le terme *violini*. Au sein du classement général des instruments de musique, les *violini* figurent aux côtés des *lironi*, *lire* et *viola* dans la catégorie des instruments à archet⁸⁴. Ils sont également considérés – dans le chapitre XLIII – comme « instruments à son mobile⁸⁵», c'est-à-dire dont les sons peuvent changer et s'altérer avec facilité, tout comme les « *viola*, *l'arcviolatelite*, *le lire* & *gli arpicordi*⁸⁶». Avec les *cornetti*, *le dolzaine*, *le viola*⁸⁷, les *violini* ont en commun un ambitus très large et peuvent produire certaines notes que ne donnent pas les autres instruments. En ce qui concerne la capacité à exécuter un morceau polyphonique, les instruments à archet tiennent une place particulière aux yeux de Zacconi : les instruments à trous sont limités à ne jouer qu'une seule mélodie par instrument ; à l'inverse, les instruments à clavier peuvent exécuter toutes les parties ; mais alors que les *lire* & *arcviolatelite* jouent plusieurs voix en même temps, Zacconi explique que les autres instruments à archet tels que *viola* et *violini* ne jouent qu'une partie par instrument parce qu'il n'est pas pratique de jouer sur plusieurs cordes à la fois... mais il souligne néanmoins qu'ils seraient tous aptes à le faire⁸⁸. Les *violini* & *viola* ont besoin d'être accordés « à chaque morceau⁸⁹» car leurs cordes, « *animate*⁹⁰», se tendent et se détendent plus que les cordes simples de cuivre ou d'acier⁹¹. Quant aux *viola*, elles se divisent en deux catégories bien qu'ayant le même nom : la *viola da braccio* et la *viola da gamba*. Zacconi justifie cette différenciation d'après leur usage, les *viola da braccio* n'existant pour d'autre raison que pour être transportables « *per le case et per le vie*⁹²», alors que les *viola da gamba* sont difficilement transportables et plus commodes à jouer chez soi⁹³. Pour conclure, Zacconi renvoie le lecteur désireux d'apprendre à accorder les instruments à sons mobiles, tels que *viola tanto da braccio come da gamba*, [et] *violini*, à l'ouvrage de Lanfranco, mais il fournit néanmoins quelques précisions : les *violini* produisent dix-sept notes « *incominciando da C fa ut, jusque A la mire*⁹⁴», ce qui laisse supposer que, dans les limites de la première position, ils ont quatre cordes à savoir

⁸³ *Ibid.*, f° 212 v°.

⁸⁴ *Ibid.*, f° 213 r°.

⁸⁵ *Ibid.*, f° 214 r°.

⁸⁶ *Ibid.*, f° 214 r°.

⁸⁷ *Ibid.*, f° 214 v°.

⁸⁸ *Ibid.*, f° 215 r°.

⁸⁹ *Ibid.*, f° 215 v°.

⁹⁰ Cordes composées d'un fil entouré d'un autre fil.

⁹¹ L. ZACCONI, *op.cit.*, f° 216 r°.

⁹² *Ibid.*, f° 217 r°.

⁹³ *Ibid.*, f° 217 r°.

⁹⁴ C fa ut et A la mire sont les dénominations données aux notes *do* et *la* d'après les principes de solmisation. (Cf. L. ZACCONI, *Prattica di musica*, Venetia, 2/1596, f° 217r°.)

do, sol, ré, la, puisqu'on les sait accordées en quinte ; quant aux *viola da braccio*, elles s'accordent comme les *violini* selon le schéma suivant :

Basso	Tenor	Soprano
	soprano	soprano [2] [3]
soprano	seconda	basso
[2]	[3]	
[3]	[4]	
[4]		

Enfin, la *violetta picciola* est la plus aiguë des *viola da gamba*, qui ont, elles, six cordes⁹⁵.

Rognoni I (1592) et Rognoni II (1614)

La même année, paraît également à Venise l'ouvrage de Richardo Rognoni, connu comme joueur d'instruments à cordes, *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire [...] con ogni sorte d'instromenti*⁹⁶. Parmi les instruments que l'auteur mentionne dans la préface figurent la *viola da gamba*, la *viola da brazzi* et le *violino da brazze*. Les explications précises que Rognoni fournit au sujet de ces instruments concernent principalement les mouvements de l'archet, opposant la *viola da gamba*, sur laquelle il faut pousser l'archet, au *violino da brazze* sur lequel il faut le tirer quand on joue des *crome* et *semicrome* ; cela nous aide peu à éclaircir le point de vue organologique. Probablement dans la lignée de son père, Francesco Rognoni Taeggio publie à Milan en 1614, un ouvrage intitulé *Aggiunta del scolaro di violino et altri strumenti col basso continuo par l'organo*, aujourd'hui perdu⁹⁷.

Conforti (1593)

En 1593, Giovanni Luca Conforti présente une autre méthode intitulée *Breve et Facile Maniera d'essercitarsi a far passaggi* pour « ceux qui jouent de la *viola* ou d'autres instruments à vent⁹⁸ ». Les illustrations fournies par les gravures du titre et du frontispice montrent deux *viola* avec cinq cordes, sept frettes, un chevalet, un cordier l'une avec des ouïes en S, l'autre avec des ouïes en C et un chevillier plat⁹⁹.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ R. ROGNONI, *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire*, Venezia, 1592. Cité d'après B. GEISER, *op. cit.*, p. 79.

⁹⁷ B. GEISER, *op. cit.*, p. 79.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 80.

⁹⁹ *Ibid.*

Bottrigari (1594)

Dans son *Desiderio* publié à Venise en 1594, Hercole Bottrigari classe les instruments de musique en trois catégories. Alors que le luth et la viole figurent parmi les instruments à frettes, le rebec et la *lira da braccio* sont parmi les instruments à sons libres. Ignore-t-il l'existence du violon ? C'est peu probable à cette époque. Le violon pourrait être caché par un autre nom, mais est-ce la *lira*, comme l'a annoncé Galilei, ou est-ce le rebec¹⁰⁰?

Banchieri (1609)

Adriano Banchieri décrit dans les appendices de ses *Conclusioni nel suono dell'organo* (1609), la *festa della Muletta* à Vérone, à l'occasion de laquelle on lui demanda de composer une messe à quatre chœurs¹⁰¹:

« Il primo erano tre violini da braccio, & una voce in tenore, secondo choro altre quattro viole con voci a quelle appropriate, Il terzo quattro viole da gamba con altre tanti voci humane, & appresso l'ultimo tre tromboni, & una voce in contr'alto. »

Suite à cette expérience, il souhaite présenter les accords des instruments « *da corde budellate*¹⁰² » (à cordes en boyau) cités, qui peuvent se jouer avec les instruments de basse continue, à savoir les « *liuto, chittarrone, violone in contrabasso, concerto di quattro viole da gamba, & concerto di quattro viole da braccio in soprani*¹⁰³ ». La terminologie se modifie un peu dans les exemples concrets qu'il donne¹⁰⁴: il y a deux types de luth, un *chittarrone*, un *violone in contrabasso*, trois sortes de *viole da gamba* (« *violone da gamba* », « *viola mezana da gamba, seconda, & terza viola per tenore, & alto* », et « *quarta viola in soprano* ») ainsi que trois *violini* (« *primo violino per il basso* », « *secondo violino accordato con il terzo servendo amendui per tenore, & alto* », et « *ultimo violino per il canto* »). L'accord de ces derniers est détaillé comme suit¹⁰⁵:

Primo violino (Basso)	Secondo violino (Tenor & Alto)	Ultimo violino (Canto)
<i>mi</i> (E acuto)	<i>la</i> (A sopracuto)	<i>mi</i> (E acutissimo)
<i>la</i> (A acuto)	<i>ré</i> (D acuto)	<i>la</i> (A sopracuto)
<i>ré</i> (D grave)	<i>sol</i> (G acuto)	<i>ré</i> (D acuto)
<i>sol</i> (G grave)	<i>ré</i> (D grave)	<i>sol</i> (G acuto)

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 81.

¹⁰¹ A. BANCHIERI, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna, 1609, p. 49-51.

¹⁰² *Ibid.*, p. 51.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 52-55.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 55.

4. Traités napolitains (zone d'influence espagnole)

Étymologie

En ce qui concerne l'espagnol, le *Diccionario Critico etimologico castellano e hispanico* renvoie l'étymologie des mots *violìn* (aujourd'hui violon) et *violòn* (contrebasse) à la notice « *vihuela*¹⁰⁶ ». Bien que les termes *vihuela* et *viola* aient une racine commune (probablement *viular*, en ancien occitan : toucher la vièle ou un instrument à vent), les mots *violìn* et *violòn* sont une importation linguistique d'origine italienne¹⁰⁷. Malheureusement, la date de leur apparition dans la langue espagnole n'est pas fixée, ou du moins pas mentionnée dans les dictionnaires consultés. Nous remarquerons néanmoins que l'aspect linguistique respectivement diminutif et augmentatif des deux mots est maintenu.

La domination espagnole sur le royaume de Naples – depuis la création du premier royaume des Deux-Siciles en 1442 par Alphonse V d'Aragon – nous pousse à envisager les traités napolitains séparément des autres traités italiens, en liaison avec l'influence espagnole. La singularité de la région se distingue également dans la facture instrumentale puisqu'un inventaire de la cour de Ferrare daté de 1511 mentionne spécifiquement « *quattro violonj alla napolitana*¹⁰⁸ », supposés être des instruments à cordes pincées dérivés de la *vihuela de mano*¹⁰⁹.

Ortiz (1553)

Diego Ortiz, né à Tolède, écrit son *Tratado de glosas* à Naples qui est, en 1553, sous la domination hispano-germanique de Charles Quint. Néanmoins, son ouvrage est publié à Rome chez Valerio et Luis Dorico¹¹⁰. La dédicace et la préface sont écrites en italien tandis que les commentaires d'explication au sein du traité sont comme il le précise « *in lingua vulgar*¹¹¹ », c'est-à-dire en espagnol¹¹². Comme chez Ganassi, le terme *Violone*¹¹³ semble être utilisé comme

¹⁰⁶ V° "Vihuela", in J. COROMINAS et J. A. PASCUAL (éd.), *Diccionario Critico etimologico castellano e hispanico*, Madrid, 1983, R/1991, vol. 6, p. 812-814.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ A. S. M., *Registro d'Amministrazione du cardinal Ippolito I d'Este*, 1551, f° 245 r°. Cité dans W. F. PRIZER, « Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia, Master Instrument-Maker », in I. FENLON (éd.), *Early Music History*, vol. 2 (1982), p. 87-127.

¹⁰⁹ W. F. PRIZER, *op. cit.*

¹¹⁰ Les frères Dorico sont des typographes originaires de Brescia très actifs dans le domaine musical. (Cf. M. DI PASQUALE, « Introduction », in D. ORTIZ, *Tratado de glosas*, Roma, 1553, (non paginé.)

¹¹¹ D. ORTIZ, *op. cit.*, f° Aii v°.

¹¹² Il ne reste qu'un exemplaire complètement en espagnol qui est conservé à Berlin. Les deux autres copies sont en partie en italien et se trouvent actuellement à Madrid et à Bologne (édition utilisée ici). (Cf. M. DI PASQUALE, « Introduction », in D. ORTIZ, *Tratado de glosas*, Roma, 1553, (non paginé.)

¹¹³ D. ORTIZ, *op. cit.*, f° Aiii r°.

synonyme de *Viola de arco*¹¹⁴ sans autre précision qu'il s'agit d'un instrument « si important et fort en usage¹¹⁵ ». Les commentaires en espagnol désignent l'instrument en question par le terme *vihuela*¹¹⁶ qui se réfère en réalité à la *viola da gamba*. Ortiz ne fait pas allusion à d'autres instruments.

Cerreto (1601)

Bien qu'écrit en italien, la *Prattica Musica* de Scipione Cerreto est publiée à Naples. C'est pourquoi nous joignons notre commentaire à son sujet à la suite de celui sur Ortiz. Cerreto parle de joueurs de *viola d'arco*, mais la description qu'il fait des accords de tels instruments rapproche également ses *viole* de celles à six cordes de Ganassi¹¹⁷.

5. Traités en français

Étymologie

L'origine du mot français *violon* est assez ambiguë. Le *Französisches Etymologisches Wörterbuch* relève l'apparition du mot *vyollon*, dans la lignée des vieilles médiévales, aux environs de 1500¹¹⁸, mais Pierre Bec souligne qu'il se présente – sous la forme *violons* – dès le XIII^e siècle en ancien occitan, avec la signification de « concert de violes¹¹⁹ ». La transition entre la signification du mot *virole* – au sens large – et la signification propre du mot *violon* – se référant à un instrument plutôt qu'à un ensemble – est difficile à définir sur le plan lexicographique. On retrouve le même radical qu'en italien *viol-*, mais contrairement à l'affirmation de David Boyden selon laquelle le suffixe *-on* en français est souvent un suffixe augmentatif, comme le suffixe italien *-one*¹²⁰, ce suffixe français est au contraire un diminutif (et parfois un partitif)¹²¹. Le mot français *violon* a donc pu se construire d'une manière analogue à la formation du mot *violino* en italien, c'est-à-dire en greffant un suffixe diminutif au radical *viol-*, dérivé de l'occitan *viular* ou *violar*¹²².

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ « Un instrumento tanto principale e che tanto è in uso. » (Cf. *Ibid.*)

¹¹⁶ *Ibid.*, f^o Ki v^o.

¹¹⁷ B. GEISER, *op. cit.*, p. 82.

¹¹⁸ W. v[on] WARTBURG (éd.), *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Basel, 1961, vol. 14, p. 368.

¹¹⁹ P. BEC, *Vièles ou violes ?*, Paris, 1992, p. 362.

¹²⁰ D. BOYDEN, *op. cit.*, p. 22.

¹²¹ J. REY-DEBOVE et A. REY, *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, 1993, p. 2467. Nous n'avons malheureusement pas trouvé une étude spécialisée sur les suffixes utilisés au XVI^e siècle.

¹²² V^o "Vihuela" in J. COROMINAS et J. A. PASCUAL (éd.), *op. cit.*

Jambe de Fer (1556)

La première mention du mot violon pour décrire de manière évidente un instrument distinct de la viole se trouve dans le traité de Philibert Jambe de Fer daté de 1556¹²³. L'auteur précise que « l'Italien l'appelle *Violon da braccio* ou *violone*¹²⁴ ». Or le traité de Ganassi est antérieur d'une dizaine d'années à Jambe de Fer et parle de « *violon* » en décrivant un instrument à quatre cordes accordées en tierce et quarte, et de « *viola da brazo senza tasti* » pour se référer aux « *viole* » à trois cordes s'accordant en quinte. Donc le mot *violon* employé par de Jambe de Fer pourrait s'être inspiré de l'italien... mais ce n'est pas une évidence.

Par ailleurs, la *viole* française n'a que cinq cordes, toutes accordées en quarte. Le « violon [lui] est fort contraire¹²⁵ » car il est monté de quatre cordes accordées en quinte et ne possède pas de frettes (« taste »).

« [Les violons] prennent leur tons et accord tous à unisson. Assavoir le dessus prend le sien à la plus basse corde à voyde [vide]. Le bas prend le sien la seconde corde d'embras pres le bordon, et l'appellent G sol re ut le second¹²⁶ »

Alors que dans son paragraphe sur Jambe de Fer, Geiser interprète cette description comme une méthode pour accorder un instrument, nous croyons que Jambe de Fer décrit une procédure pour accorder entre eux trois instruments d'une même famille : le « Dessus », le « Bas », et le « Second ». En effet, il ne peut s'agir de la méthode pour accorder un seul instrument puisque Jambe de Fer précise plus loin que « [le violon] est plus facile d'accorder, pour ce que la quinte est plus douce à ouyr que n'est la quarte¹²⁷ ». Si le second tient son nom de sa corde la plus grave (*G sol ré ut*), on obtient une famille de violons accordés comme suit¹²⁸:

Dessus :			ré	la	mi	si
Second :		sol (bordon)	ré	la	mi	
Bas :	ut	sol	ré	la		

Cette solution justifie en outre qu'ils prennent leurs tons et accords à unisson d'une façon semblable, c'est-à-dire la corde la plus grave du « Dessus » est à l'unisson de la deuxième corde à vide du « Second », et la corde la plus grave du « Second » est à l'unisson de la deuxième corde à vide du « Bas ». Le dessus semble très aigu pour être un instrument de la Renaissance,

¹²³ P. JAMBE DE FER, *op. cit.*

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Cette supposition est en désaccord avec Vendrix qui suggère sol-ré-la-mi comme accord du Dessus. (Cf. P. VENDRIX, *Vocabulaire de la musique de la Renaissance*, s. l., 1994.)

mais ne serait-ce pas une caractéristique propre aux violons français ? Et peut-être cette hypothèse ouvre-t-elle une perspective aux « *violini piccoli alla francese*¹²⁹ » requis par Claudio Monteverdi pour l'exécution de son *Orfeo* en 1607¹³⁰. Jambe de Fer ajoute ensuite que le jeu du violon français ne diffère en rien du jeu de l'italien. Il s'agit d'un instrument de professionnels, plus facile à accorder, plus facile à porter que la viole, et dont « on use en dancerie communement ». Son corps est plus petit, plus plat et sa sonorité « beaucoup plus rude ». Jambe de Fer estime qu'il n'est pas nécessaire de joindre une illustration dudit violon puisqu'on peut le comparer à la viole, qui est, elle, illustrée et avec laquelle « les gentils hommes, marchantz et autres gens de vertuz passent leur temps ». Les quelques observations que l'on peut noter à partir de l'illustration donnée de la viole sont que les cordes sont attachées dans le bas à un cordier, et dans le haut aux chevilles placées dans un chevillier arqué ; que les cordes passent sur un chevalet recourbé et que deux ouïes en C (tournés vers l'extérieur) sont placées à côté des échancrures. En outre, cette viole se pare d'une décoration chargée, visiblement sur la table et sur le cordier.

Arbeau (1589)

C'est dans un traité sur la danse que nous retrouvons les allusions suivantes ; il s'agit de l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau (1589). Il n'y a aucune description d'instruments à proprement parler, mais certaines informations s'avèrent intéressantes si l'on cherche à cerner le contexte dans lequel le violon était utilisé, c'est-à-dire la danse. Nous y reviendrons dans la partie consacrée aux ménestriers et à la danse¹³¹.

6. Étymologie du terme *violin* en anglais

Pour couvrir le territoire de l'Europe occidentale, nous terminerons par l'anglais. Comme en allemand, le terme *violin* est une adaptation de l'italien *violino*¹³². Ce n'est qu'en 1654 que l'on retrouve mention du terme « *treble violin*¹³³ » dans un traité musical. Par contre, la présence de deux musiciens d'origine italienne qualifiés de « *viallines*¹³⁴ » à Londres en 1545, confirme

¹²⁹ C. MONTEVERDI, *L'Orfeo*, Venezia, 1609, (non paginé).

¹³⁰ Nous ne sommes pas encore convaincue par l'hypothèse des pochettes (Cf. HOLMAN, P., « Col nobilissimo esercizio della vivuola : Monteverdi's string writing », *Early Music* (novembre 1993), p. 576-590.)

¹³¹ Voir violon, danse et musique écrite, p. 51-54.

¹³² E. KLEIN (éd.), *A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language*, Amsterdam-London-New York, 1966, vol. 1, p. 589 ; G. CHANTRELL (éd.), *The Oxford Dictionary of Word Histories*, Oxford, 2002, p. 204.

¹³³ J. PLAYFORD, *A Breefe Introduction to the skill of Musick for song and viol*, London, 1654. Cité d'après

B. GEISER, *op. cit.*, p. 89.

¹³⁴ P. HOLMAN, *op. cit.*, p. 87.

l'origine italienne du mot *violin* qui, à partir de l'époque baroque, prend le dessus sur le terme *fiddle*. La *fiddle* reçut même, dès le début du XVII^e siècle, le sens de « tromperie » en langage familier¹³⁵, revêtant donc une connotation péjorative alors que le *violin* en fut épargné.

7. Le *Syntagma musicum* de Praetorius (1618)

L'*Organographia* de Michael Praetorius se présente à nos yeux comme une synthèse des traités précédents. En effet, cet ouvrage est le plus exhaustif et l'auteur précise parfois plusieurs dénominations pour un seul instrument. Le tableau suivant a pour but de mettre en évidence tous les instruments répertoriés par Praetorius qui partagent des points communs avec les instruments cités ou représentés dans les traités antérieurs¹³⁶.

Noms	Pl., n°.	Cordes	Chevillier	Frettes	Ouïes	Forme ¹³⁷
<i>Violone, Groß Viol de Gamba Bass</i>	VI, 4.	6	Latéral + volute	6	F	30
<i>Italianische Lyra da Gamba</i>	XVII, 4.	12	Frontal	5	F	30
<i>Italianische Lyra da braccio</i>	XVII, 5	7	Frontal	5	F	30
<i>Violn</i>	XX, 1-3.	6	Latéral + lion	7	C	28
<i>Viol Bastarda</i>	XX, 4.	6	Latéral + volute	7	C + rose	28
<i>Kleine Poschen/Geigen</i>	XXI, 1.	3	Latéral	/	Rose	1
<i>Kleine Poschen/Geigen</i>	XXI, 2.	4	Latéral	/	F	29
<i>Discant Geig ein Quart höher</i>	XXI, 3.	4	Latéral + volute	/	F	30
<i>Rechte Discant-Geig</i>	XXI, 4.	4	Latéral + volute	/	F	30
<i>Tenor Geig</i>	XXI, 5.	4	Latéral + volute	/	F	30
<i>Bas-Geig da bracio</i>	XXI, 6.	5	Latéral + volute	/	F	30

Remarquons tout d'abord que la distinction que l'on avait en italien entre *viola da gamba* et *viola da braccio* se retrouve entre la famille des trois *Violn* et des trois *Geigen* (dont la basse est précisée *da bracio*). La répartition des voix au sein de ces familles reste cohérente par rapport à Agricola. L'existence d'un autre type de *discant*, c'est-à-dire « ein Quart höher » rappelle la possibilité d'un instrument plus aigu comme nous l'avons envisagé dans le cas de *Jambe de Fer*. Contrairement à l'affirmation de Galilei, les *Lyre da braccio* italiennes se différencient de ce que nous considérons comme violon. Par contre, les mentions *da gamba* et *da braccio* (dans le cas des *lyre*) semblent se référer à une différence de grandeur.

¹³⁵ G. CHANTRELL (éd.), *op. cit.*

¹³⁶ M. PRAETORIUS, *Syntagma Musicum II: De Organographia*, Wolfenbüttel, 1619.

¹³⁷ Voir schéma, p. 29.

8. Conclusion

Dans plusieurs traités, le classement des instruments à cordes s'opère d'après la présence de frettes sur le manche. Les frettes confèrent d'une part un caractère « raisonné » à l'instrument puisque, grâce à elles, il possède intrinsèquement les lois des proportions harmoniques qui régissent l'univers¹³⁸ – selon la conception pythagoricienne de l'Harmonie des sphères – ; et d'autre part, elles permettent à un musicien amateur moyen de jouer de cet instrument « raisonné » sans trop de difficulté. Par contre la plupart des instruments sans frettes sont relégués au second plan ou assimilés à des instruments de professionnels : Virdung considère ses *clein Geigen* comme inutiles, Agricola propose de rajouter des frettes, Ganassi assimile les *viola da braccio* des « *sonadori* » à ses *viola* à trois cordes, et Jambe de Fer déclare qu'« il se trouve peu de personne qui use [du violon], si non ceux qui en vivent, par leur labeur¹³⁹ ».

Quant à la facture instrumentale, elle tient peu de place au sein de ces traités. Virdung se justifie en disant qu'elle relève davantage de l'architecture ou du métier de menuisier que de celui de musicien¹⁴⁰. Seul Lanfranco cite quelques noms de facteurs.

Il est évident qu'il serait intéressant d'étendre cette étude lexicographique aux langues slaves et finno-ougriennes dont les régions étaient également actives au XVI^e siècle sur le plan culturel – nous pensons particulièrement à la Pologne des Jagellon et à la Hongrie¹⁴¹. On se rend compte à quel point l'étude de la filiation des mots s'avère difficile compte tenu des emprunts, des transformations linguistiques, de l'évolution du sens à travers le temps, des traductions, et parfois des connotations sous-jacentes.

¹³⁸ Proportion d'octave (1/2), de quinte (2/3), de quarte (3/4), etc. (Voir chapitre sur les proportions, p. 67.)

¹³⁹ P. JAMBE DE FER, *op. cit.*

¹⁴⁰ S. Virdung.

¹⁴¹ À la cour des Jagellon en Pologne, ou autour de Mathias Corvin en Hongrie.

B. Iconographie

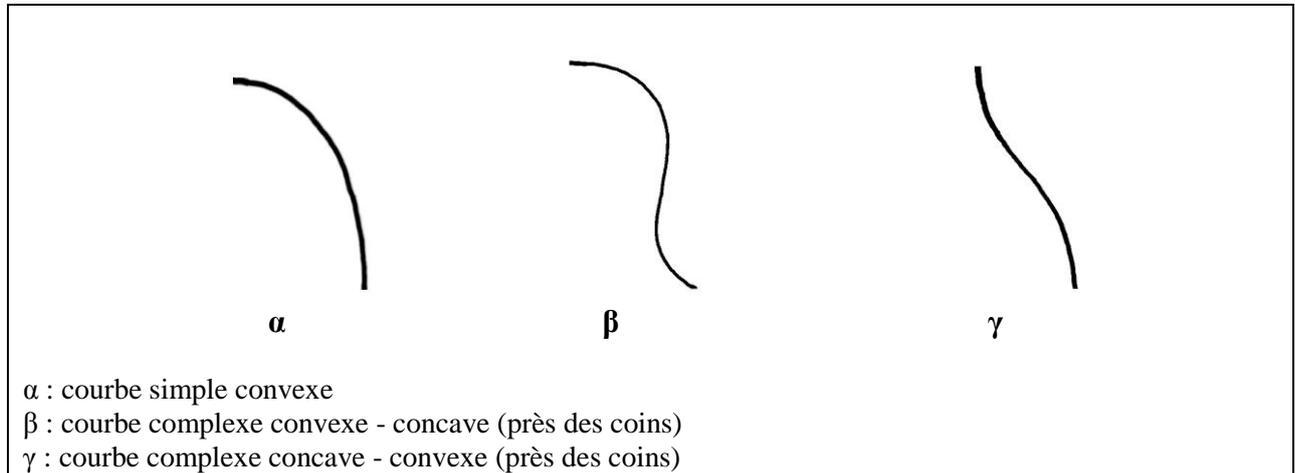
Dans son ouvrage sur la « préhistoire du violon¹⁴² », Brigitte Geiser mène une étude iconographique reposant sur une tentative de classement des instruments à archet représentés dans près de 200 œuvres d'art du XVI^e siècle. L'auteur distingue et regroupe les instruments selon leur forme, leurs ouïes, les chevilles, le cordier, le chevalet, et également selon la tenue de l'archet et de l'instrument. Dans le but de compléter et de préciser l'analyse des formes des instruments – surtout celles que Geiser juge fantaisistes –, nous avons traité 182 des illustrations de Geiser ainsi qu'une cinquantaine de représentations supplémentaires dont la liste complète figure en annexe¹⁴³. Le classement résultant est plus large mais plus précis que celui de Geiser et donne lieu au schéma de formes présenté ci-après. Il convient de préciser que les numéros assignés aux formes établissent un ordre *a priori*, d'après les similitudes que ces formes partagent (il ne s'agit en rien d'un développement formel historique !). Ces ressemblances sont mises en évidence selon les axes verticaux et horizontaux. Ainsi, la première ligne comprend les formes à épaules tombantes ; la forme 3 annonce par ses deux coins les formes 6-8. À la deuxième ligne, se trouvent les formes dont les côtés sont en grande partie droits. Quant aux formes 10 à 12, elles se caractérisent par des côtés courbés avec un resserrement au centre – comme une guitare – ; dans le cas du n°10, le haut et le bas sont plus ou moins symétriques, alors que le n° 11 est plus resserré avec la partie supérieure plus petite que la partie inférieure tendant vers la forme de poire du n°12. Entre les formes 7-8 et 10-12, on peut placer la série 13-15. Les formes 16 et 17 pourraient en être dérivées. Le n°18 marque l'apparition des échancrures dans un contour formé de courbes « α ». Les formes 19 et 20 présentent également des échancrures mais conserve un aspect anguleux qui rappelle les formes de la deuxième ligne. La forme 21 ne diffère pas beaucoup de la 18, mais par ses échancrures plus larges, elle embraye sur les formes 22-25. La forme 26 est aussi simplement une forme à échancrures (courbes α), mais ses proportions sont singulières : les échancrures sont très profondes, et placées plus haut dans le contour que les formes 18 ou 21. La forme fleurie du n°27 semble aussi particulière, et pourtant on la retrouve plusieurs fois dans l'iconographie ; elle partage avec la forme 25 un contour composé de plus de huit sections. La forme 28 est composée de courbes supérieures « α » et de courbes inférieures de type « β », forme hybride entre la 18 et la 29. Avant d'arriver à la forme finale du violon, que l'on pourrait appeler forme cristallisée du violon, la forme 29 est une étape supplémentaire, comprenant déjà des courbes « β » en haut et en bas, sans revêtir les proportions de la forme

¹⁴² B. GEISER, *op. cit.*

¹⁴³ Voir annexe 1, p. 76-83.

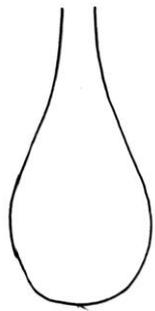
crystallisée. On pourrait ajouter une dernière forme composée de courbes « γ » (à épaules tombantes) pour le haut, et de courbes « β » dans le bas, mais cette forme n'apparaît vraisemblablement qu'au début du XVII^e siècle, uniquement pour des instruments de grande taille¹⁴⁴.

Schéma des courbes de contour des instruments à cordes¹⁴⁵

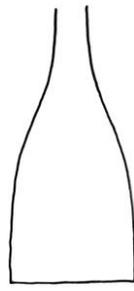


¹⁴⁴ M. PRAETORIUS, *op. cit.*, pl. VI.

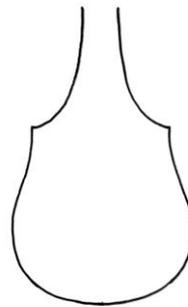
¹⁴⁵ Ces courbes sont à considérer chacune comme la partie supérieure droite d'un instrument.



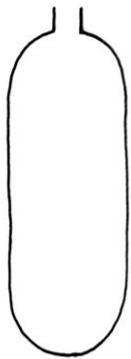
1 (16)¹⁴⁶



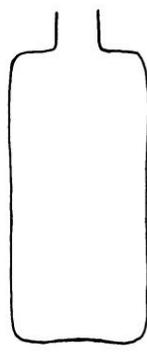
2 (2)



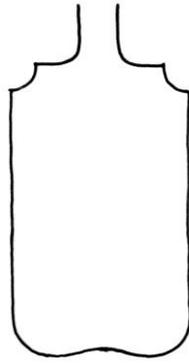
3 (3)



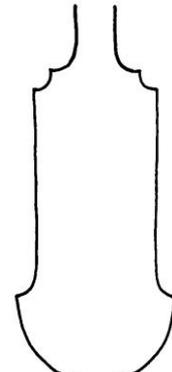
4 (4)



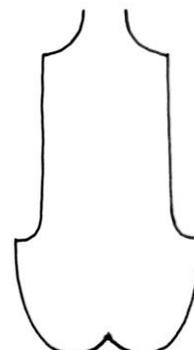
5 (2)



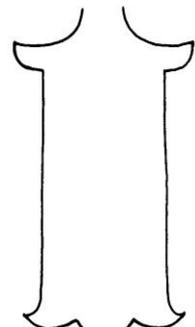
6 (1)



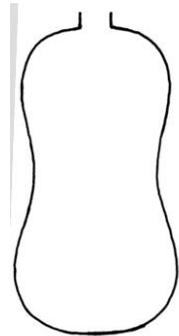
7 (1)



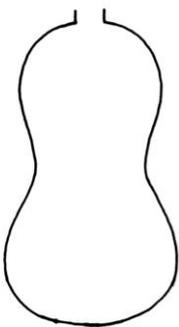
8 (1)



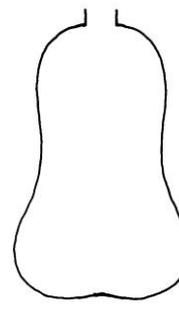
9 (1)



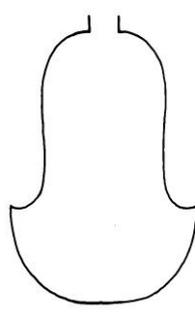
10 (17)



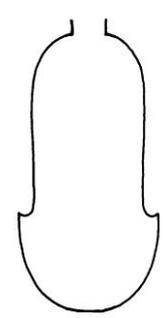
11 (16)



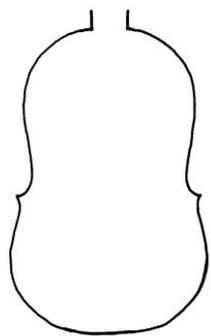
12 (2)



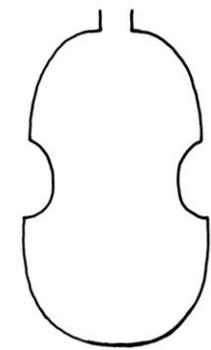
13 (4)



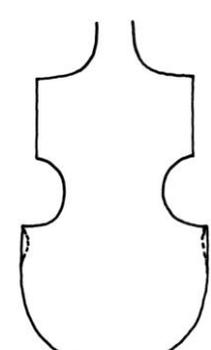
14 (2)



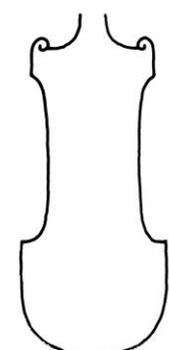
15 (11)



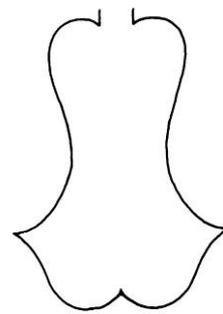
18 (35)



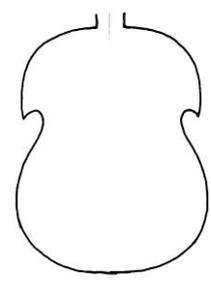
19 (2)



20 (2)

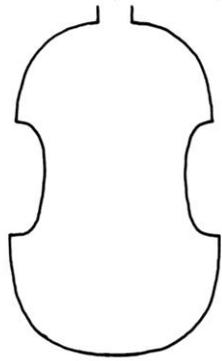


16 (1)

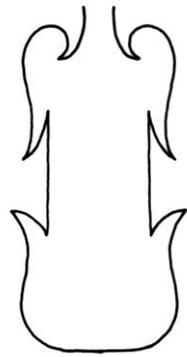


17 (1)

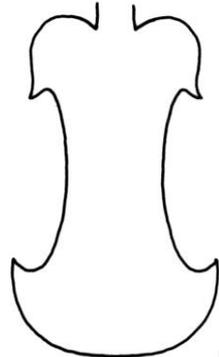
¹⁴⁶ Le numéro assigné à la forme est en gras tandis que le nombre de représentations est précisé entre parenthèses.



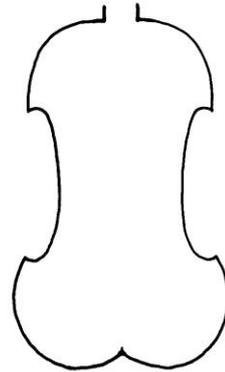
21 (6)



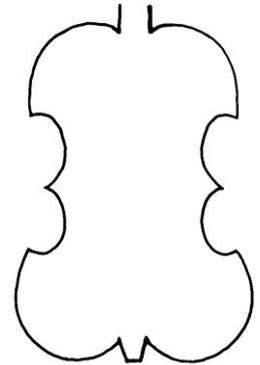
22 (1)



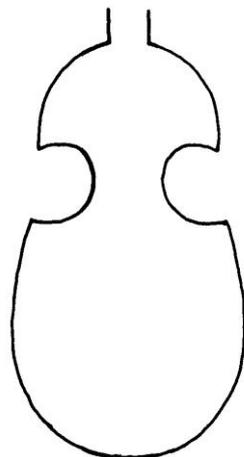
23 (6)



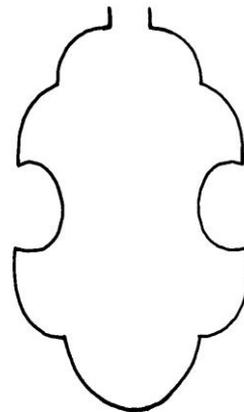
24 (7)



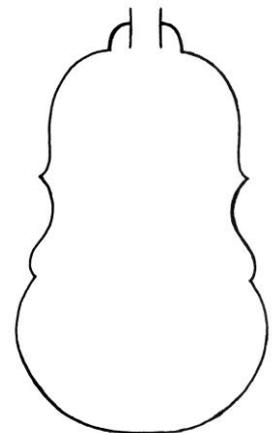
25 (1)



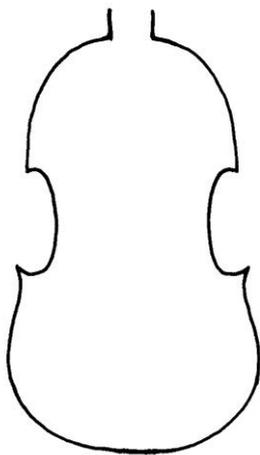
26 (1)



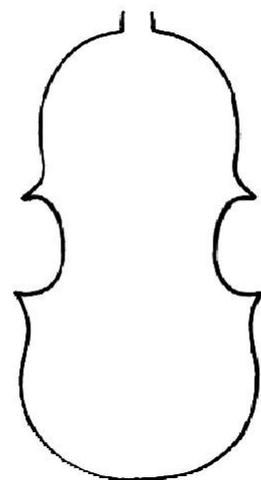
27 (7)



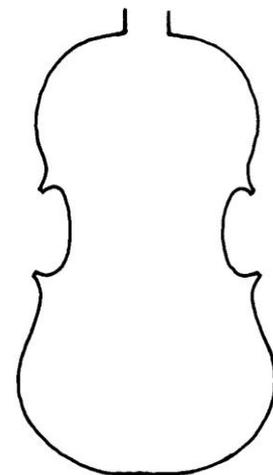
31 (1)



28 (10)



29 (37)



30 (31)

En ce qui concerne les formes importantes – celles qui apparaissent dans plus de dix illustrations –, nous tentons de déduire un intervalle de temps pour chacune d’elles, d’après les dates des représentations iconographiques¹⁴⁷. Une concentration sur une période restreinte se dégage au sein de chacun de ces intervalles ; nous les définissons donc comme suit :

Forme 1 :	1480-1550
Forme 10 :	1480-1560
Forme 11 :	1500-1550
Forme 15 :	1505-1530
Forme 18 :	1530-1610
Forme 28 :	1560-1600
Forme 29 :	1580-1620
Forme 30 :	1590-1630, ...

La plupart des formes secondaires apparaissent sur des représentations de la fin du XV^e et/ou du début du XVI^e siècle. Il est vrai que la vraisemblance des formes dont nous ne connaissons qu’une seule illustration reste douteuse, tout comme un témoignage unique n’a pas de valeur s’il n’est pas confirmé par un tiers. Mais il serait dommage de négliger ces documents surtout lorsqu’on peut remarquer des similitudes entre eux, comme c’est le cas pour les formes 6 à 9, ... sans compter que des recherches ultérieures apporteront peut-être la confirmation attendue.

Nous appellerons la forme n° 30 « forme cristallisée du violon » parce qu’il s’agit de celle qui prend le dessus sur toutes les autres à partir de la fin du XVI^e siècle. Elle caractérise graphiquement un instrument à quatre cordes frottées par un archet, dont la caisse de résonance se distingue du manche et se divise en trois parties (haut, milieu et bas). Le contour des parties du haut et du bas se forme d’une courbe principale et d’une petite contre-courbe avant d’arriver au coin ; la partie du milieu dessine la forme d’un C dont les extrémités se referment. En outre, les ouïes ont la forme de « f », le chevillier est latéral et porte une volute, et la touche ne possède pas de frettes. Cette forme, ainsi définie, n’apparaît pas dans les sources iconographiques avant les années 1590¹⁴⁸. Ce phénomène est-il le fruit des artistes et de leur maîtrise de la perspective linéaire aboutissant à cette époque, ou celui des artisans fixant les proportions du violon à ce moment ? La question reste sans réponse. Peut-être qu’en réalisant un procédé inverse à celui que décrit Albrecht Dürer pour dessiner un luth en perspective¹⁴⁹, il serait possible de redessiner

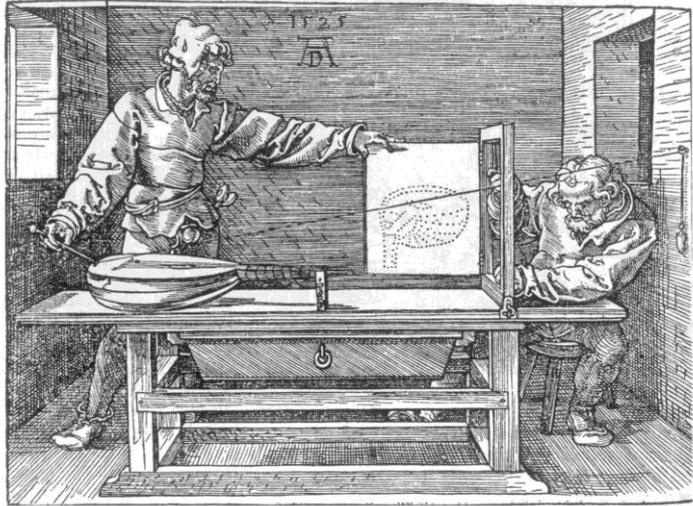
¹⁴⁷ Voir annexe 1, p. 76-83.

¹⁴⁸ Voir repr. 102.

¹⁴⁹ Ce procédé inventé par Dürer a été décrit pour la première fois à Nuremberg en 1525. (Cf. A. DÜRER, *Instruction sur la manière de mesurer* (1525), Paris, 1995, p. 197-198.)

le contour réel des violons représentés et de voir si les violons représentés à cette époque respectent un standard de proportions...

III. 6. Albrecht DÜRER, *Méthode pour dessiner un luth en perspective*¹⁵⁰, 1525¹⁵¹.



Pour le reste, ce n'est pas la forme qui définit un instrument à archet au XVI^e siècle : la représentation n°214, par exemple, est une lira da braccio bien qu'elle présente la forme d'un violon. Plusieurs des instruments représentés ont pu être nommés « violon », puisqu'il est peu probable que l'utilisation du terme, dès 1523, ait fait référence au violon dans sa forme cristallisée, et qu'en outre, il existe beaucoup plus de formes que de termes. Nous détaillerons le lien qu'il peut y avoir entre la facture et la forme d'un instrument dans le chapitre intitulé facture instrumentale¹⁵².

¹⁵⁰ Adolf Layer a éronément intitulé cette illustration « *die Lautenmacher* ». (Cf. A. LAYER, *Die Allgäuer Lauten- und Geigenmacher*, Augsburg, 1978, p. 13.)

¹⁵¹ A. DÜRER, *op. cit.*, p. 198.

¹⁵² Voir p. 59-61.

IV. Des ménétriers ... aux luthiers



A. Ménétriers en Europe

1. Considérations générales

Le terme *ménétrier* apparaît en France au XIII^e siècle. Il côtoie alors le terme jongleur qui va progressivement disparaître. Ce changement lexicographique cache également une évolution dans le statut du musicien professionnel, joueur d'instruments¹⁵³. Alors que les jongleurs étaient des musiciens « nomades », allant de cours en cours, les ménétriers du XVI^e siècle se retrouvent face à deux types de statuts : d'une part, les instrumentistes qui s'établissent au service d'un roi, d'un seigneur, d'un évêque ou d'un consul et qui d'une certaine manière « se fixent¹⁵⁴», d'autre part, les musiciens indépendants engagés ponctuellement que ce soit pour des fêtes publiques, pour l'animation de la danse dans un festin ou pour un cortège de noces¹⁵⁵.

Les premiers n'en conservent pas moins une activité itinérante : leur fonction tout d'abord de divertissement est également politique en assurant la « représentation musicale » du pouvoir. Étant dépendant de leurs employeurs, ces musiciens doivent prendre part à leurs voyages¹⁵⁶, ils font parfois l'objet d'échanges entre seigneurs ou rois¹⁵⁷, et entrent dans la danse des alliances européennes. Ils parcourent des distances immenses et ce phénomène contribue à la diffusion de la musique tant ménétrière que savante, mais également à celle des instruments de musique¹⁵⁸. Grâce à un réseau de relations, de nombreux Italiens arrivent à la cour de France, à la cour d'Angleterre, et ailleurs. En ce qui concerne l'Angleterre, David Lasocki, Roger Prior et Peter Holman ont démontré l'assimilation de ce réseau à des familles de musiciens appartenant à la diaspora juive sépharade, et immigrés en Italie après 1492¹⁵⁹.

Les seconds interviennent pour des activités plus ordinaires telles que l'animation de bals, de banquets, de noces, de processions, de messes, ou de cérémonies communales... Ils ont

¹⁵³ L. CHARLES-DOMINIQUE, *Les Ménétriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, 1994, p. 47-48.

¹⁵⁴ Leur(s) activité(s), comme on le verra, reste toutefois soumise(s) au voyage.

¹⁵⁵ L. CHARLES-DOMINIQUE, *op. cit.*, p. 116-117.

¹⁵⁶ L. GUILLO, « Un violon sous le bras et les pieds dans la poussière : les violons italiens du roi durant le voyage de Charles IX, 1564-1566 », in F. LESURE et H. VANHULST (éd.), *La Musique de tous les passetemps le plus beau*, Paris, 1998, p. 207-233.

¹⁵⁷ Balthazar de Beaujoyeux et sa bande sont envoyés chez Henry II de France et Catherine de Médicis en 1555 par Charles de Cossé, seigneur de Brissac, et gouverneur du Piémont. (Cf. *Ibid.*)

¹⁵⁸ Catherine de Médicis fait venir en 1556 « six violles [...] acheptees dans Ferrare », « deux luzz », et « plusieurs cordes tant de violles que de luzz ». (Cf. A.N.F., KK 118. Cité dans *Ibid.*)

¹⁵⁹ D. LASOCKI et R. PRIOR, *The Bassanos*, Aldershot-Brookfield USA, 1995, R/1998 ; P. HOLMAN, *op. cit.*

un statut de musicien indépendant et ce statut les contraint donc aussi à l'itinérance mais dans une zone restreinte¹⁶⁰.

La ménestrandise se sexualise pour devenir presque exclusivement masculine. Charles-Dominique remarque plusieurs causes/conséquences – imbriquées l'une dans l'autre – sous-jacentes à ce phénomène : tout d'abord, l'animation de la danse – qui est l'activité principale des ménétriers – est considérée comme le fait d'un service diabolique vu la symbolique fortement érotique que prennent la danse et les instruments de musique qui y sont associés ; ensuite, la symbolique même du musicien de danse, « ministre » du diable, devient exclusivement masculine¹⁶¹. Si l'iconographie présente encore quelques femmes musiciennes, celles-ci jouent, dans presque tous les cas, d'un instrument à cordes pincées servant probablement à soutenir la voix. Leur statut misérable est assimilé à de la mendicité car les musiciens professionnels ont abandonné le chant et la déclamation des jongleurs médiévaux¹⁶². En effet, avec la montée du paupérisme au XVI^e siècle, des milliers de vagabonds rejoignent les villes dans l'espoir d'y trouver un emploi. Un phénomène de mendicité musicienne se développe alors car certains mendiants attirent sur eux l'attention des passants grâce à la musique instrumentale, aux chants et/ou aux danses. Parallèlement, des ménétriers descendent jouer dans la rue en réclamant de l'argent sous forme de quête, ce qui les rapproche des mendiants. La mentalité populaire, fonctionnant par assimilations, tend vers l'exclusion de toute personne misérable. Mendier est considéré comme un crime pour tout homme pauvre mais valide. Toute personne sans travail ni domicile fixe apparaît donc comme un voleur, un tricheur, voire un criminel. Outre à la fonction diabolique déjà mentionnée, la musique instrumentale s'oppose à toute conception de productivité, assimilant dès lors le ménétrier à un paresseux et à un parasite de la société : en effet, l'homme se doit de travailler à l'image de Dieu, c'est-à-dire créer. Et comme la pratique musicale ménétrière relève de la tradition orale, sa reconnaissance est moindre par rapport à la musique savante religieuse de tradition écrite. Ensuite, le temps professionnel du ménétrier se situant la nuit, le dimanche ou les jours de fêtes, le musicien se marginalise par rapport aux autres membres de la société dont l'activité est majoritairement diurne¹⁶³.

¹⁶⁰ L. CHARLES-DOMINIQUE, *op. cit.*, p. 219.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 96.

¹⁶² *Ibid.*, p. 95-96.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 218-222.

La littérature nous fournit deux exemples contradictoires quant au statut du violon parmi les instruments de musique. François Rabelais écrit dans son *Tiers livre* en donnant la parole à Panurge¹⁶⁴:

« Plus me plaisent les gayeres bergerottes eschevelées, es quelles le cul sent le Serpoulet, que les dames des grandes cours avecques leurs riches atours, et odorans parfums de mauljoinct : plus me plaist le son de la rusticque cornemuse, que les fredonnemens des lucz, rebecz et violons auliques¹⁶⁵. »

À l'inverse, Brantôme, dans sa *Vie des dames illustres*, parle des violons et rebecs avec dédain en considérant des musiciens venus donner l'aubade à Marie Stuart¹⁶⁶: « Cinq ou six cents marauts de la ville [...] de meschans violons et petits rebecs, dont il n'y a faute en ce pays-là. » Ces deux illustrations nous présenteraient-elles la perception respective des musiciens attachés à une cour et des musiciens indépendants ?

2. La légende de sainte Wilgefortis

Contrairement à sainte Cécile, Wilgefortis – une sainte légendaire – n'est pas musicienne mais elle est néanmoins étroitement liée à la curieuse histoire d'un ménétrier. Sa légende comporte deux parties : d'une part, son martyre, et d'autre part, le miracle du ménétrier. Nous avons sélectionné uniquement les sources iconographiques présentant le ménétrier avec son instrument ; dans la plupart des cas, il s'agit d'un instrument à cordes et à archet disposé plus ou moins à l'horizontale sur l'épaule ou contre le torse, sans frettes. On pourrait donc parler d'un second cas de « métamorphoses d'un thème musical¹⁶⁷ », évidemment plus restreint que celui de sainte Cécile, mais plus spécifique. En outre, les études iconologiques sur ce sujet sont peu nombreuses¹⁶⁸ et à notre connaissance, aucune étude organologique n'a encore été réalisée sur la représentation de Wilgefortis et le ménétrier.

Il convient avant tout de situer le contexte de la légende de Wilgefortis. Le récit relatif à cette sainte serait le résultat d'une mauvaise interprétation de l'image votive du *Volto Santo* de Lucca, sculpture en bois du Christ en croix attribuée, selon la légende, à Nicodème¹⁶⁹. En effet, dans la cathédrale San Martino de Lucca, Jésus crucifié est représenté « à l'orientale », c'est-à-

¹⁶⁴ F. RABELAIS, *Le Tiers Livre (1546)*, Paris, 1993, p. 235.

¹⁶⁵ De cour. (Cf. *Ibid.*)

¹⁶⁶ Cité sans référence dans P. BEC, *Vièles ou violes ?*, Paris, 1992, p. 362.

¹⁶⁷ A. P. DE MIRIMONDE, *Sainte-Cécile. Métamorphoses d'un thème musical*, Genève, 1974.

¹⁶⁸ L'étude la plus importante semble être G. SCHNÜRER et J. M. RITZ, *Sankt Kümmeris und Volto Santo : Studien und Bildern*, Düsseldorf, 1934. Un ouvrage beaucoup plus récent est celui de I. Friesen, *The female crucifix : images of St. Wilgefortis since the Middle Ages*, Waterloo (Ontario), 2001.

¹⁶⁹ G. SCHNÜRER et J. M. RITZ, *op. cit.*, p. 159.

dire vêtu d'une tunique à longues manches, serrée à la taille – le *colobium* –¹⁷⁰ ; et pour la protéger de l'érosion due aux baisers des fidèles, les Lucquois chaussèrent leur statue de souliers en argent¹⁷¹. Ces caractéristiques insolites sollicitèrent l'imaginaire collectif et l'on inventa le nom et l'histoire d'une « femme à barbe » aux précieuses chaussures, morte crucifiée. Le nom diverge selon les différentes régions d'Europe où l'on retrouve des traces du culte de cette sainte imaginaire, et les différentes racines engendrent également de nombreux dérivés¹⁷²; néanmoins, sa signification renvoie toujours soit au courage (*Virgo fortis*), soit à la délivrance (*Liberata*) ou soit au chagrin (*Kümmernis*) de la sainte. En voici l'histoire. Une jeune princesse, fille d'un roi de Portugal, avait décidé de rester vierge et de consacrer sa vie au Christ. Mais comme son père avait promis sa main à un autre seigneur, elle implora le Christ de venir à son secours. Son vœu fut exaucé par l'apparition d'une barbe, qui déplut à son prétendant, ce qui mit son père dans une telle rage que ce dernier fit crucifier sa fille pour qu'elle ressemble au fiancé qu'elle s'était choisi¹⁷³.

Ce récit fut à l'origine d'un culte qui s'étendit d'environ 1350 jusqu'à la seconde moitié du XIX^e siècle¹⁷⁴. La seconde partie de la légende raconte qu'un pauvre ménétrier serait venu présenter une offrande musicale au pied de la statue de la sainte, et qu'émue par la sincérité et la beauté de la musique, la crucifiée offrit un de ses souliers d'or en guise de récompense. Le musicien revint au village, mais sous peine d'être condamné comme voleur, on exigea qu'il reproduise le miracle sous les yeux de témoins. Il rejeta donc devant la sainte, le prodige eut lieu une seconde fois et le ménétrier fut disculpé. C'est probablement cette anecdote qui valut à Wilgefortis le statut de patronne des voyageurs¹⁷⁵ – entre autres – puisqu'il s'agissait d'un musicien ambulancier.

Une histoire semblable figure déjà parmi les miracles attribués au Volto Santo de Lucca, et il semble que ce récit en particulier ait eu le plus grand retentissement à l'échelle européenne.

¹⁷⁰ En occident, le Christ en croix est traditionnellement habillé d'un simple pagne (*perizonium*). (Cf. L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1957, vol. 2, t. 2, p. 479.)

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁷² En latin : *Virgo fortis*, *Wilgefortis barbata* ; *Liberata*, *Comeria*, *Cumernus* ; *Eutropia*. En allemand : *Wilgefortis*, *Hülpe*, *Gehülpe*, *Kümmernis*, *Ontkommer*, *Unkummer*. En anglais : *Wilgefortis*, *Uncumber*. En néerlandais : *Ontommer*. En français : *Digne forte*, *Guille forte*, *Mille forte*, *Virge forte* ; *Livrade*. En italien : *Liberata*. En espagnol : *Librada*. (Cf. *Ibid.*, 1959, vol. 3, t. 3, p. 1342.)

¹⁷³ *Ibid.*, p. 1343 ; J. B. KNIPPING, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Nieuwkoop-Leiden, 1974, vol. 2, p. 242 ; A. WECKWERTH, V^o "Kümmernis", in W. BRAUNFELS et E. KIRSCHBAUM (éd.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 7, p. 353-355 ; A. DÖRRER, V^o "Kümmernis", in M. BUCHBERGER et W. KASPER (éd.), *Lexikon für Theologie und Kirche*, Freiburg-Basel-et al., 1997, vol. 6, p. 525-526.

¹⁷⁴ A. DÖRRER, *op. cit.*

¹⁷⁵ L. RÉAU, *op. cit.*, vol. 3, t. 3, p. 1344.

Il est en outre le conte le plus explicite pour démontrer la filiation entre le Volto Santo et le personnage de sainte Kümmeris¹⁷⁶. En Orient, c'est le Concile de Nicée II (787) qui reconnut officiellement la possibilité pour des statues de réaliser des miracles, « compétence » jusqu'alors exclusivement attribuée aux reliques¹⁷⁷. Cette nouveauté, réclamée par la piété populaire, ne fut acceptée en Occident qu'au XI^e siècle, mais donna rapidement lieu à de nombreuses histoires largement diffusées grâce aux pèlerins¹⁷⁸. Lucca se situait en effet sur un itinéraire de pèlerinage vers Rome et vers Jérusalem, ce qui explique d'une part, la venue de nombreux voyageurs dans cette ville depuis au moins 1150, et d'autre part, l'écho dans toute l'Europe des récits que l'on y entendait¹⁷⁹. La fable du Volto Santo et du ménétrier s'établit vraisemblablement dans la première moitié du XII^e siècle¹⁸⁰. Elle aurait été assimilée à Wilgefortis à partir de la moitié du XIV^e siècle et les précisions concernant la condamnation et le second miracle du musicien se seraient greffées au cours du XV^e siècle¹⁸¹. Le soulier, vêtement le plus humble mais le plus essentiel – car il protège la partie du corps la plus basse –, était considéré traditionnellement comme un porte-bonheur¹⁸². Il prit peu à peu la signification symbolique de la prière écoutée. Ce don de la chaussure rappelle aussi un passage de la Bible où l'échange de souliers confirme devant témoins le bon déroulement d'une transaction, symbolisant par la même occasion le droit de propriété¹⁸³. À partir de la fin du Moyen-Âge jusqu'à la période baroque, il arrive que le musicien prenne les traits du commanditaire de l'œuvre ou même de l'artiste dans l'intention d'exprimer leur propre dévotion¹⁸⁴. Ce phénomène induit l'analyse du statut social du musicien en erreur.

Nous avons donc recueilli parmi les représentations publiées¹⁸⁵, celles illustrant le conte du ménétrier avec d'une part le Volto Santo et d'autre part sainte Kümmeris, dans le but de non seulement les ajouter aux sources iconographiques relatives aux origines du violon, mais aussi d'observer l'évolution du thème du ménétrier, c'est-à-dire un musicien dont le statut est *a priori* professionnel et ambulancier. Malheureusement, la plupart de ces illustrations manquent de

¹⁷⁶ G. SCHNÜRER et J. M. RITZ, *op. cit.*, p. 159.

¹⁷⁷ M. SENSI, « Il culto del Volto Santo tra Marche e Umbria, lungo le vie dei pellegrini, alla fine del Medio Evo », in G. ROSSETTI (éd.), *Santa Croce e Santo Volto*, Pisa, 2002, p. 153-183.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ G. SCHNÜRER et J. M. RITZ, *op. cit.*, p. 163.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 164.

¹⁸¹ I. E. FRIESEN, *op. cit.*, p. 35-39.

¹⁸² *Ibid.*, p. 37.

¹⁸³ G. SCHNÜRER et J. M. RITZ, *op. cit.*, p. 171; Ancien Testament, Ruth, IV, 7-8.

¹⁸⁴ I. E. FRIESEN, *op. cit.*, p. 44.

¹⁸⁵ A. P. DE MIRIMONDE, *op. cit.*, p. 174-175 ; G. SCHNÜRER et J. M. RITZ, *op. cit.*, *passim.* ; A. WECKWERTH, *op. cit.*

références suffisantes pour être considérées comme des preuves scientifiques : leurs auteurs sont en général anonymes, et les datations sont souvent absentes, ce qui mériterait une étude plus approfondie. Schnürer et Ritz mentionnent des lieux, mais on ignore parfois le nom du bâtiment où est conservée l'image. Passant outre ces carences, notre objectif est dans un premier temps d'attirer l'attention sur les points suivants : l'instrument, la tenue de l'instrument, le sexe du musicien, et son statut social.

Le premier point qu'il nous semble intéressant de souligner au cours de la métamorphose de ce thème vise donc l'instrument du ménétrier. Dans une composition graphique qui reste constante – le musicien debout ou agenouillé devant le crucifix, le soulier de la statue en train de tomber –, l'instrument évolue tout en maintenant des caractéristiques communes. Aucune forme inconnue n'apparaît par rapport aux sources iconographiques analysées dans le chapitre sur l'iconographie¹⁸⁶; on retrouve même en grande partie les formes les plus usuelles, et pour le reste, il s'agit de formes dérivées déjà rencontrées¹⁸⁷. Mais dans tous les cas, à l'exception d'une sculpture conservée à Bad Tölz où le musicien joue d'un instrument à vent¹⁸⁸, il s'agit d'un instrument à cordes frottées par un archet, tenu plus ou moins horizontalement sur l'épaule ou contre la poitrine. Cette constatation vient confirmer l'affirmation de Moens selon laquelle, d'après la tenue des petits instruments, « les ménétriers ne jouent apparemment que des violons comme instruments à archet¹⁸⁹ » sauf lorsqu'ils sont engagés comme musiciens de ville ou de cour. Même si l'on ne peut pas considérer l'instrument des illustrations les plus anciennes comme étant un violon, il est clair que la « métamorphose » de cet instrument, joué sur l'épaule ou sur la poitrine, aboutit au violon baroque¹⁹⁰. Notons aussi que le musicien joue toujours seul et uniquement avec un instrument de petite taille. Le ménétrier est, à une exception près, toujours de sexe masculin ; l'exception peut se justifier par la localisation de l'œuvre dans un couvent de religieuses.

¹⁸⁶ Voir p. 25-31.

¹⁸⁷ Voir annexe 1, p. 76-83.

¹⁸⁸ G. SCHNÜRER et J. M. RITZ, *op. cit.*, p. XLII. (Les pages numérotées par des chiffres romains se réfèrent à des pages d'illustrations insérées dans la pagination du texte en chiffres arabes.)

¹⁸⁹ K. MOENS, « Violes ou violons? », in COLL., *Musique, images, instruments*, vol. 2 (1996), p. 19-38.

¹⁹⁰ Ill. 18, p. 41.

Van deme hyllyghen kruce
in der stad Luca. dat me sunte hulpe eod
de godes hulpe heth.



III. 7. Anon., *Sankt Hulpe*, ca 1492¹⁹¹.



III. 8. Anon., retable du *Volto Santo*, [?]¹⁹³.



III. 9. Anon., *Le Volto Santo et sa légende* (Détail), ca 1723¹⁹².



III. 10. H. Springinklee, *Volto Santo*, 1513¹⁹⁴.

¹⁹¹ Représenté dans G. SCHNÜRER & J. M. RITZ, *op. cit.*, p. VIII.

¹⁹² Représenté dans *ibid.*, p. XV.

¹⁹³ Représenté dans *ibid.*, p. XXVI.

¹⁹⁴ Représenté dans *ibid.*, p. XXVIII.



Ill. 11. Hans Burgmair, *Sant Kimmernus*, [?]¹⁹⁶.



Ill. 12a. Anon., *Sainte Kimmernis et sa légende*, 1513¹⁹⁵.



Ill. 12b. Détail de l'ill. n°12a.

¹⁹⁵ Représenté dans *ibid.*, p. I.

¹⁹⁶ Représenté dans A. P. de MIRIMONDE, *op. cit.*, p. 174 ; G. SCHNÜRER & J. M. RITZ, *op. cit.*, p. II.



III. 13. Jaspas ISAC, *S. Wilgefortis, alias Liberata*, 1622¹⁹⁷.



III. 14. Jan VALDOR, *S. Wilgefortis, alias Liberata*, 1622¹⁹⁹.



III. 15. Anon., *Kümmernis*, 1690¹⁹⁸.



III. 16. Anon., *Kümmernis*, [?]²⁰⁰.

¹⁹⁷ Représenté dans G. SCHNÜRER & J. M. RITZ, *Sankt Kümmernis und Volto Santo*, Düsseldorf, 1934, p. XX.

¹⁹⁸ Représenté dans *ibid.*, p. XLI.

¹⁹⁹ Représenté dans *ibid.*, p. XX.

²⁰⁰ Représenté dans *ibid.*, p. XLIV.



III. 17. Anon., Image votive de Sainte Kümmernis, [?]²⁰¹.

III. 18. Johann Georg HEINSCH, *Kümmernis intercède auprès du Christ pour exaucer la prière du ménétrier*, 1687, Brünn, St. Thomas²⁰².



²⁰¹ Représenté dans G. SCHNÜRER & J. M. RITZ, *Sankt Kümmernis und Volto Santo*, Düsseldorf, 1934, p. L.

²⁰² Représenté dans A. WECKWERTH, V° « Kümmernis », in W. BRAUNFELS (éd.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 7, Freiburg-Basel-et al., 1974, p. 353-355.

3. Les bandes de ménétriers

Nous avons tenté de rassembler des noms de ménétriers du XVI^e siècle à une échelle européenne. Dans la plupart des cas, nous avons tirés ces noms de recherches effectuées dans diverses archives (Londres, Paris, Venise, Brescia, München,...). Nous essayerons tant que possible de noter la référence des documents d'archives en précisant en note l'article ou l'ouvrage dans lequel ils sont cités. Les archives que nous avons consultées personnellement sont uniquement celles de Crémone. Nous avons aussi ajouté les quelques noms de musiciens mentionnés dans les traités étudiés et quelques noms de facteurs d'instruments. À partir de la liste établie en annexe 2²⁰³, il est possible d'analyser les groupes de musiciens présents dans les comptes afin de les confronter par la suite avec les témoignages iconographiques. Une seconde liste permet d'identifier les personnes désignées par des noms variés, en essayant de mettre en évidence les liens de parenté entre les musiciens, et l'évolution de leurs carrières²⁰⁴.

Nous avons jusqu'à présent identifié quatorze bandes composées de cinq musiciens violonistes²⁰⁵, onze bandes de six musiciens²⁰⁶, trois bandes de quatre musiciens²⁰⁷, et une bande de trois ménétriers²⁰⁸, ainsi que quelques mentions spécifiant des groupes de quatre, de huit et de seize ménétriers dans les comptes de Savoie :

Milano-Abbiategrosso, 6 juillet 1544 : « A quatre violons quont joue le soir²⁰⁹. »

Milano, 30 novembre 1544 : « Le dimanche dernier de novembre a seze vyollons²¹⁰. »

Milano, 2 décembre 1544 : « A quatre viollons quont joue le matin en la chambre de Mons. le Prince²¹¹. »

Milano, 4 décembre 1544 : « A quatre viollons et le soir a quatre aultres viollons²¹². »

Milano, 28 mai 1545 : « A la premiere compagnie de viollons quont joue devant Mon dit Seigneur en la Maison du Tresorier Justinian qui estoyent huict²¹³. »

La description de la bande de Bernardo Bressan à Venise le 19 juin 1541 précise la répartition des voix au sein de son groupe de cinq musiciens : *soprano, contralto, tenor, bassetto, basso*. Notons que les danses assignées aux violons par Balthazar de Beaujouyeux dans le Ballet

²⁰³ Voir annexe 2, p. 84-98.

²⁰⁴ Voir annexe 3, p. 99-113.

²⁰⁵ Voir annexe 2, en bleu.

²⁰⁶ Voir annexe 2, en vert.

²⁰⁷ Voir annexe 2, en bordeaux.

²⁰⁸ Voir annexe 2, en rouge.

²⁰⁹ A. S. T., *Conti ad ann.*, f° 191. Cité dans S. CORDERO DI PAMPARATO, « Emanuele Filiberto di Savoia, protettore dei musici », *Rivista musicale italiana*, vol. 34 (1927), p. 229-247.

²¹⁰ A.S.T., *Conti di Asti*, 1445, f° 58 r°. Cité dans *ibid.*

²¹¹ A.S.T., *Conti di Asti*, 1445, f° 58 v°. Cité dans *ibid.*

²¹² A.S.T., *Conti di Asti*, 1445, f° 58 v°. Cité dans *ibid.*

²¹³ A.S.T., *Tes. gen. di Piem.*, vol. 35, f° 237. Cité dans *ibid.*

comique de la Reyne sont à cinq parties²¹⁴. Or on sait que le compositeur, mais avant tout maître de danse, arrive à Paris avec une bande de cinq violons. Quant à la répartition des voix pour six musiciens, elle peut se déduire d'un document relatif à la bande d'Antonio Bombaxer à Venise, le 10 juillet 1558 : *soprano, falsetto, alto, tenor*, et deux *bassi*. D'autres documents de ce genre seraient intéressants pour confirmer ou infirmer les constances de ces répartitions. Cela invite à formuler plusieurs hypothèses : d'un côté, si l'on imagine que les deux *bassi* se relaient, on retrouve la formation à cinq, étudiée plus haut. Le cas de Zan Maria dai violini qui fait partie d'une bande de cinq en 1568, mais quitte une bande de six en 1601, corrobore cette hypothèse. D'un autre côté, on peut imaginer un groupe de trois fois deux instruments, avec d'une part *soprano* et *falsetto*, et d'autre part *alto* et *tenor* dans le même registre (ce qui au sujet de l'alto et du tenor est conforme aux traités). Et cette subdivision pourrait se rapprocher des documents iconographiques qui nous montrent en majorité des groupes de trois musiciens.

Ces listes de ménétriers permettent également de réaliser des recoupements avec la littérature. Une ode d'Olivier de Magny, par exemple, mentionne le nom d'un ménétrier que l'on retrouve dans la confrérie de Saint-Julien le 30 juillet 1551²¹⁵:

« Ou si d'un archet elle accorde,
quelque beau chant dessus la corde,
D'un violon, aussi soubdain,
Elle faict taire Jean Alain²¹⁶. »

Un document parisien de 1569 nous renseigne sur l'usage et les combinaisons d'instruments²¹⁷:

« François Robillard, maître joueur d'instrumens [...] [et] ses compaignons dudit estat, associez tous ensemble jusques au nombre de dix [...] [joueront] six aubades de cornetz a boucquin et viollons au cas que ne pleuve lors, et, sy l'avient qu'il pleuve, [...] ilz jourront de fleutes d'alemens et saqueboutte. »

²¹⁴ C. et L. MAC CLINTOCK, *Le Balet comique de la Royne, 1581*, [s. l.], 1971, p. 90-97.

²¹⁵ Cité dans F. LESURE, *Musique et musiciens français du XVI^e siècle*, Genève, 1976, p. 38.

²¹⁶ François Lesure affirme qu'il s'agit aussi d'un violoniste de Louis de Rohan. (Cf. *ibid.*)

²¹⁷ *Ibid.*, p. 77-78.

Bandes de cinq joueurs d'instruments à cordes



III. 19. Anon., *Bal de noces d'Alexandre Farnèse et de Marie du Portugal, 1585*²¹⁸.



III. 20. Hans Mielich, *Ménétriers de la chapelle ducale de Munich, ca 1569-1570*²¹⁹.

²¹⁸ Représenté dans K. MOENS, « Violes ou violons? », in COLL., *Musique, images, instruments*, vol. 2 (1996), p. 19-38.

²¹⁹ Représenté dans *id.*, « Geiger in der Münchener Hofkapelle zur Zeit Lassos und ihre Bedeutung für die Frühgeschichte der Violine », in I. BOSSUYT, E. SCHEURS, A. WOUTERS (éd.), *Orlandus Lassus and his time*, Peer, 1995, p. 383-413.

« Quatuors à cordes »



III. 21. Balthasar Kuchlein, *Joyeuse Entrée*, 1609²²⁰.



III. 22. Anon., *Symphonia Platonis*, 1516²²².

III. 23. Anon. français, *Bal à la cour des Valois*, 1581²²¹.



III. 24. Ezajas Van Hulslen, *Joyeuse Entrée*, 1618²²³.



²²⁰ Représenté dans B. GEISER, *op. cit.*, ill. 181.

²²¹ Représenté dans *ibid.*, ill. 146.

²²² Représenté dans D. BOYDEN, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*, London, 2/1990, p. 13.

²²³ Représenté dans B. GEISER, *op. cit.*, ill. 90.



III. 25. Hans Caspar Lang (attribué), *Trois ménétriers animant un banquet*, 1595²²⁴.

Drey Geiger.



Die Geigen wir gar künstli ch ziehn
 Daß all schwermütigkeit muß fliehn/
 Wie sie erklingen künstlich gang
 An einem Adeltichen Tanz/
 Mit leisen trittt höflichen prangen/
 Hertzlieb sein Hertzlieb ihue umfangen
 Das Hertz und Gemüt sich freuwen muß/
 Und tanzen mit geringem Fuß.

III. 26. Jost Amman, *Drey Geiger*, 1568²²⁵.



III. 27. Anon., *Ménétriers accompagnant un banquet*, ca 1575²²⁶.



III. 28. Anton Möller, *Ménétriers accompagnant un festin*, 1587²²⁷.

²²⁴ Représenté dans K. MOENS, « Der frühe Geigenbau in Süddeutschland », in HELLWIG, F. (éd.), *Studia Organologica*, Tutzing, 1987, p. 349-388.

²²⁵ Représenté dans *id.*, « Geiger in der Münchner ... op. cit. ».

²²⁶ Représenté dans *id.*, « De Viool in de 16de eeuw (2). Het ontstaan en de verspreiding van de 'echte' viool », *Musica Antiqua* (février 1994), p. 5-12.

²²⁷ Représenté dans *ibid.*

4. Crémone : ménétriers et luthiers

Les hypothèses formulées par Karel Moens nous ont poussée dans les archives de Crémone à la recherche de quelque activité musicale. Nous nous limiterons au cadre communal puisque l'entrée d'instruments de musique autres que l'orgue au sein de la cathédrale ne remonte qu'à 1596, date de fondation de la *Capella delle Laudi del sabato*²²⁸. Un document du 23 juin 1597 détaille les noms des musiciens chanteurs et instrumentistes parmi lesquels se trouvent Antonio Torre, Giovan Battista Barella, Cesare Nigrolo et Giovan Battista Franchi, tous les quatre *tromboni*, Orbino dal cornetto et Girolamo dal violino²²⁹. Ces instrumentistes étaient-ils organisés en bande avant d'entrer au service de l'église ? Leur nombre et les instruments qu'ils jouent se situant dans la lignée des bandes de ménétriers observées jusqu'à présent nous le laisse penser.

Nos recherches se sont donc centrées sur la correspondance de la commune de Crémone (*Fragmentorum*) avec l'hypothèse de comptes relatifs au paiement de musiciens. Le document le plus évident est daté du 14 août 1545 et mentionne un paiement « *alli sonatori delle viole para 4*²³⁰ ». Il s'agit d'une liste de comptes établie pour l'organisation de la fête de l'Assomption en l'honneur de la Vierge Marie, patronne de la cathédrale. Il semble que l'Assomption soit l'unique fête prise en charge par la commune. Un document semblable mais problématique à cause de la graphie peu lisible date du 14 août 1543 : on y devine la mention de « *piffaris* » à deux reprises, et le nom d'un « B[ernar]do de la viola » mais nous n'avons pu en identifier le contexte précis²³¹. Par ailleurs, un autre « *conto della spesa fatta per [...] la festa della Assomptione di M.^a S.^{ta} Maria del mese d'agosto 1556*²³² » indique l'achat de tissus « *per vestir' li quattr' piffari* ». Le nombre de quatre musiciens correspond au document de 1545, mais aucune précision n'éclaire le type d'instrument(s) joué(s) par ses « piffari », qui sont *a priori* des joueurs d'instruments à vent. Ceux-ci pouvant être « polyinstrumentistes », nous ne pouvons exclure d'emblée l'utilisation d'instruments à cordes. Les conclusions établies d'après ces trois documents seraient évidemment enrichies par la mise à jour systématique des comptes relatifs à la fête de l'Assomption à Crémone mais nous laisserons ouverte la perspective d'une telle recherche.

²²⁸ R. PATRIA ROZZI, « La capella delle Laudi del Duomo di Cremona », in COLL., *Musica e musicisti nel duomo di Cremona*, Cremona, 1989, p. 65-82.

²²⁹ A.S.C., *Not. Giovan Pietro Borsa*, f° 3945.

²³⁰ A.S.C., *Fragm.*, 38, f° 6 v°.

²³¹ A.S.C., *Fragm.*, 36, f° 128.

²³² A.S.C., *Fragm.*, 46, f° 22.

Par contre, un autre type de document s'est avéré intéressant : il s'agit d'un recensement des hommes « *che pono portar arme* », rédigé par quartier les 4 et 5 juin 1556. Les prénoms des hommes sont précisés soit par un lien familial, soit par le nom d'un métier. Nous avons ainsi identifié huit « *sonador* », ainsi qu'un « Antoni che fa li liuti²³³ », un « Gerolamo del liuto²³⁴ » et un « Bangolista de laut ditto de bassani²³⁵ » réparti dans huit quartiers de Crémone.

Quartier	Nom
Sto Thomaso :	Ruvina ²³⁶ [?] sonador
Sto Christobaldo :	Bangolista de laut ditto de bassani
Sto Faustino :	Ma[st]ro antoni che fa li liuti
Sto Apollonari :	Zan antoni sonador
S. Luca :	Ma[st]ro G[e]rolamo da liuto
quarter chanone :	Batista sonador
Santo Vitore :	Zuan sonador
	Moreto sonador
Sta Lucia :	Steven ²³⁷ [?] Rossin sonador
	Antoni Rossin sonador
	pelegrin sonador

D'une part, ces huit *sonadori* sont fort probablement instrumentistes – mais malheureusement aucun instrument n'est précisé ; d'autre part, parmi les trois mentions de luth²³⁸, seul « antoni che fa li liuti » est sans équivoque un luthier. Gerolamo et Bangolista sont-ils également luthiers ou plutôt luthistes ? La qualification « ma[st]ro », commune à « antoni che fa li liuti » et à « Gerolamo da liuto » soutient la première proposition. Quant à Bangolista, la curieuse mention « de bassani » établit un rapprochement avec la famille Bassano. En effet, les Bassano sont, d'après l'hypothèse de Lasocki et Prior, des juifs sépharades immigrés à Bassano del Grappa après l'expulsion d'Espagne de 1492, et dont une partie importante émigre progressivement vers Londres où se développent leurs activités de musiciens et de facteurs d'instruments²³⁹.

Le quartier de Santa Lucia est celui qui en proportions compte le plus grand nombre de musiciens, c'est-à-dire trois. Là aussi, on ne peut que supposer, faute de documents probants, un lien de parenté entre les deux Rossin car ils ne figurent pas l'un à la suite de l'autre sur la liste.

²³³ A.S.C., *Fragm.*, 46/1, f° 416.

²³⁴ A.S.C., *Fragm.*, 46/1, f° 430.

²³⁵ A.S.C., *Fragm.*, 46/1, f° 394.

²³⁶ Graphie difficilement lisible.

²³⁷ Graphie difficilement lisible.

²³⁸ *Liuti* et *liuto* sont clairement des luths ; le terme *laut* pourrait dériver de l'allemand *Lauten*, mais ce n'est qu'une supposition.

²³⁹ D. LASOCKI et R. PRIOR, *op. cit.*, p. 92-98.

En outre, l'« Antoni Rossin » serait-il l'« Anthoine Rossin²⁴⁰» qui figure au sein d'une bande de sept « violons de la royne [Catherine de Médicis] » à Paris, sur une quittance du 15 novembre 1572 ? De cette bande, cinq membres appartiennent à la famille Coq, dont Cezard Coq. Retenons ce détail pour la suite.

D'autres musiciens venus de Crémone sont mentionnés dans les archives françaises. Le premier, François de Cremonne, apparaît dans les comptes des Menus-Plaisirs de l'année 1529, parmi d'autres musiciens « ytalliens, haulxboys dud[it] s[eigneu]r [François I^{er}]²⁴¹». En 1581, on retrouve la mention d'un « feu François Picenart, natif de Cremonne²⁴²» dans le contrat de mariage de Virginie Picenart, fille dudit François, avec un autre violon du Roi crémonais, Charles Mazarin ; ce feu François Picenart pourrait correspondre au François arrivé à Paris dans les années 1520. Voici les termes exacts du contrat²⁴³:

« Pardevant Charles Perrot et Roland Haite notaires, contrat de mariage entre Charles Mazarin violon ordinaire du Roy, natif de Cremonne filz de Hierosme Mazarin vivant aussy violon ordinaire du Roy demeurant à Paris rue de la Platriere parroisse Saint Eustache, et Virginie Picenart fille du feu François Picenart natif de Cremonne et de vivante Lucie Gallas épouse en seconde noces de Cezar Coq aussy violon ordinaire de la chambre du Roy et demeurant à Paris mesme rue de la Platriere et mesme maison, en présence de Pierre Coq aussy violon ordinaire du Roy cousin de Cezard Coq et amy commun desd. Parties lesquelles ont declairé n'avoir pas daultres parents & amis en ce païs de France pour leur servir de tesmoins. »

D'après le contrat de mariage cité ci-dessus, on peut déduire l'origine crémonaise de « Hiérosme Mazarin », père de Charles Mazarin « natif de cremonne²⁴⁴ ». « Jheronime Margarino » apparaît le 26 avril 1560 comme « violon ordinaires du Roi²⁴⁵» avec « Pierre Mortrosac », « Jacques-Antoine de Sopsis » et « César de Neigret ». Ces quatre « italien[s] joueur[s] de violon du Roi²⁴⁶» accompagnés de « Balthazard Beaujoyeulx » font rédiger un acte notarial concernant leurs gages le 21 juin 1564 à Lyon. En 1571, Geronimo Margarino figure également comme joueur de saqueboute dans l'état de l'Écurie²⁴⁷. À l'époque de son mariage, Charles Mazarin assure la relève de son père étant lui aussi « violon ordinaire du Roy²⁴⁸». Il a

²⁴⁰ A.N.F., KK 133A, f° 2582 r°. Cité dans L. GUILLO, *op. cit.*

²⁴¹ A.N.F., KK 100, f° 84 v°. Cité dans H. PRUNIÈRES, « La musique de la chambre et de l'écurie sous le règne de François I^{er}, 1516-1547 », *L'Année musicale*, vol. 2 (1912), p. 215-251 ; C. CAZAUX, *La Musique à la cour de François I^{er}*, Paris, 2002, p. 114.

²⁴² A.N.F., Y 123, f° 201. Cité dans L. GUILLO, *op. cit.*

²⁴³ A.N.F., Y 123, f° 201. Cité dans *ibid.*

²⁴⁴ A.N.F., Y 123, f° 201. Cité dans *ibid.*

²⁴⁵ A.N.F., KK 127, *Registre de l'Espargne*, vol. 5, f°s 2049 v°-2050 r°. Cité dans *ibid.*

²⁴⁶ L. GUILLO, *op. cit.*

²⁴⁷ Ms Cinq cents de Colbert, n° 54, f° 336-347. Cité dans *ibid.*

²⁴⁸ A.N.F., Y 123, f° 201. Cité dans *ibid.*

pour témoins deux autres « violon[s] ordinaire[s] du Roy », à savoir Cezar Coq, également beau-père de Virginie Picenart, et Pierre Coq, cousin de ce dernier. Les époux « ont déclaré n'avoir pas d'autres parents & amis en ce païs de France pour leur servir de tesmoings²⁴⁹ ». Cette affirmation met en évidence l'appartenance des personnes citées à un cercle restreint de parents et amis, ainsi qu'un phénomène d'endogamie professionnelle. Or la présence de Cezar Coq dans ces rapports familiaux et professionnels renforce l'hypothèse selon laquelle Anthoine Rossin est également originaire de Crémone.

Pietro Francesco Carnbello est probablement aussi d'origine crémonaise²⁵⁰. Son nom, francisé en Pierre Francisque Caroubel, figure sur plusieurs danses retranscrites dans la *Terpsichore* de Praetorius (1611). Sa présence à Wölfenbüttel – où il aurait aidé Praetorius - est probable²⁵¹. Mais avant cela, Carnbello apparaît dans les *Comptes de l'argenterie de François d'Anjou*²⁵², en 1575, tout comme « Cezard de Nigry », « Petro Martio Sacro », « Constantino Diaffri », « Jehan Maria Farnia » et « Battista Carnbello ». Les hypothèses formulées ci-après sont douteuses du point de vue de la documentation, peut-être sont-elles même injustifiées. Néanmoins un certain nombre de coïncidences nous incitent à les indiquer. Partant de Pietro Francisco Carnbello, elles touchent Battista Carnbello, Gabriello Nardini et Nicolas Nadreini. En effet, le patronyme de Pietro Francisco et de Battista laisse supposer un lien de parenté entre ces deux musiciens. En 1578, le roi concède six écus sol[eil] à « Carobel » et « Nicolas Nadrein », frères et violons du roi, « pour leur donner moien d'en retirer en leur pays d'Itallye²⁵³ ». On trouve un autre Nardini prénommé Gabriel sur une quittance du 10 octobre 1572²⁵⁴: « À Louis Sac et Gabriel Nadoin Italiens joueurs de violons de la chambre dudict sieur [Charles IX]. » Or la correspondance de la ville de Crémone contient, pour l'année 1556, trois lettres signées par un « Chabrielo Charnbello ditto di nadrini » mais sans rapport avec une activité musicale²⁵⁵. S'agit-il d'un parent des deux musiciens Nardini, ou d'une pure coïncidence ? Le frère « Carobel » de Nicolas Nardini serait-il Gabriel ? Y-aurait-il un lien de parenté entre les joueurs de violon Carnbello et les Nardini présents à Paris ? Par ailleurs, la « *Lista delli vicini* » du quartier Santo

²⁴⁹ A.N.F., Y 123, f° 201. Cité dans *ibid.*

²⁵⁰ F. DOBBINS, V° "Caroubel, Pierre Francisque", in *New Grove*, London, 2/2001, vol. 5, p. 179.

²⁵¹ F. LESURE, « Die *Terpsichore* von Michael Praetorius und die französische Instrumentalmusik unter Heinrich IV », *Die Musikforschung*, 5 (1952), p. 7-17.

²⁵² A.N.F., KK 236, f° 440-449. Cité d'après L. GUILLO, *op. cit.*

²⁵³ *F-Pn*, ms fr. 7835, pièce 20. Cité dans *ibid.*

²⁵⁴ A.N.F., KK 133A, f° 2494 v°, 2582 r°, 2590 r°. Cité dans *ibid.*

²⁵⁵ A.S.C., *Fragm.*, 46, f° 128 et 330 ; *ibid.*, 46/1, f° 476 r°.

Silvestro inscrit un « Nicollao di Carnbelli²⁵⁶ », mais, à nouveau, rien ne prouve un quelconque lien avec la musique.

Nous n'avons rien trouvé pour conforter l'origine crémonaise de Zua[ne] Maria da Cremona ni celle de ses supposés fils, George of Cremona et Innocent of Cremona²⁵⁷. Le premier arrive de Venise à Londres en novembre 1540 avec cinq autres collègues italiens, « pleyer[s] on the Vialles²⁵⁸ » ; George arrive en 1545 avec Mark Anthony Galliardello²⁵⁹, tandis qu'Innocent rejoint les musiciens de la cour le 28 août 1551²⁶⁰. Nous n'apportons pas non plus de précisions au sujet des trois membres de la famille Ardesi, mentionnés à la Cour de Vienne dans les années 1560 au sein d'un groupe de « Geiger oder Musici²⁶¹ », ni à propos de Christophoro Pozis qui apparaît à Munich entre 1568 et 1579²⁶². François Lesure précise également que « fünf Violinisten aus Cremona und einen aus Mailand nach Paris kommen ließ, die unter der Obhut des Jérôme Bevilacqua standen, eines in der französischen Hauptstadt wohnenden, mailändischen Edelmannes, wie uns eine Notariatsakt vom 17 Februar 1553 zeigt²⁶³ ».

B. Violon, danse et musique écrite

La première mention du violon dans la littérature française nous centre directement sur l'utilisation de cet instrument dans un contexte de danse. Il s'agit de quelques vers de Clément Marot, tirés d'un poème composé en 1537 et intitulé « Adieu aux dames de la court²⁶⁴ » :

« Adieu le bal, adieu la dance,
Adieu mesure, adieu cadence,
Tabourins, haulboys, violons,
Puisqu'à la guerre nous allons. »

Dans un exemplaire du *Sixième livre de dancieries* de Claude Gervaise figure une note manuscrite vis-à-vis de la *Pavane des dieux*²⁶⁵ qui, selon la note, « fait bonne pour les violons²⁶⁶ ». On ignore évidemment de quand date cet ajout manuscrit. Par ailleurs, il est intéressant de remarquer qu'un autre exemplaire publié en facsimile – avec une introduction de

²⁵⁶ A.S.C., *Fragm.*, 46/1, f° 428 v°.

²⁵⁷ P. HOLMAN, *op. cit.*, p. 88.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 79.

²⁵⁹ Marc-Antoine Gayardel est mentionné comme violon du cardinal de Lorraine en 1542 dans un acte de François I^{er}. (Cf. H. PRUNIÈRES, *op. cit.*)

²⁶⁰ P. HOLMAN, *op. cit.*, p. 88.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 21.

²⁶² K. MOENS, « Geiger in der Münchener... *op. cit.* ».

²⁶³ F. LESURE, « Die Terpsichore... *op. cit.* ».

²⁶⁴ P. JANET (éd.), *Clément Marot : Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, [s. d.], p. 230.

²⁶⁵ C. GERVAISE, *Sixième livre de dancieries*, Paris, 1555, f°ii v°-iii r°.

²⁶⁶ P. HOLMAN, *op. cit.*, p. 29.

François Lesure – porte les noms de ses deux premiers possesseurs, à savoir « maitre Claudin, chapellain demourant a Langres [et] François Perin, sergent royal de l’élection de Lengres²⁶⁷ ». Cela est loin d’être anecdotique puisque c’est à Langres que Thoinot Arbeau publie l’*Orchésographie* dont nous reparlerons. Le sixième livre de Gervaise comporte des pavanes, des gaillardes ainsi que différents types de branles²⁶⁸. Toutes ces danses sont « mis[es] en musique a quatre parties²⁶⁹ ». Il semble évident qu’il s’agisse de musique instrumentale mais aucun instrument n’est précisé, comme il était de coutume à cette époque. Les quatre parties sont conformes au quatuor vocal et leurs ambitus assez restreints : *Superius* (fa₃-sol₄), *Contratenor* (sib₂-do₄), *Tenor* (fa₂-sol₃) et *Bassus* (sol₁-do₃). Cela laisse donc un choix d’instruments très vaste. Philibert Jambe de Fer décrit le violon comme l’instrument de la danse²⁷⁰:

« C’est celui duquel on use en dancierie communement, et à bonne cause ; car il est plus facile d’accorder, pour ce que la quinte est plus douce à ouyr que n’est la quarte. Il est aussi plus facile à porter, qu’est chose fort necessaire, mesme en conduisant quelques noces, ou mommeries ».

Néanmoins, une quarantaine d’années plus tard, Thoinot Arbeau nous fournit des précisions sur le choix des instruments à utiliser pour exécuter une pavane ou une basse-danse²⁷¹:

CAPRIOL

« Fault-il necessairement qu’és pavanes & basse-dances le tabourin & la flutte y soient employez.

ARBEAU

« Non qui ne vault: Car on les peult jouer avec violins, espinettes, flattes traverses & à neuf trouz, haulbois, & toutes sortes d’instruments : Voires chanter avec les voix : Mais le tabourin ayde merueilleusement par ses mesures uniformes à faire les assiettes des pieds selon la disposition requise pour les mouvements. »

Il précise ailleurs le contexte de l’exécution d’une pavane²⁷²:

« Noz Joueurs d’instruments la sonnent quant on meyne espouser en face de sainte Eglise une fille de bonne maison, & quant ils conduisent les prebstres, le batonnier & les confreres de quelque notable confrairie. »

Mais c’est aux branles qu’il associe le plus le violon²⁷³:

CAPRIOL

« J’ay ouy là bas en vostre sallette maistre Guillaume avec son violon, donnez moy de la tablature pour le branle double, & je la pratiqueray pour veoir si j’en viendray bien au bout.

ARBEAU

« Cela vient bien à propos: Descendons, & luy faisons sonner son violon: Les joueurs d’instruments sont tous accoustumez à commencer les dances en un festin par un branle double, qu’ils appellent le branle commun, & en aprez donnent le branle simple, puis aprez le

²⁶⁷ F. LESURE, « Introduction », in C. GERVAISE, *op. cit.*, p. III.

²⁶⁸ C. GERVAISE, *op. cit.*, f°i r°.

²⁶⁹ *Ibid.*, f°i r°.

²⁷⁰ P. JAMBE DE FER, *op. cit.*

²⁷¹ T. ARBEAU, *Orchésographie*, Lengres, 1596, f° 33 v°.

²⁷² *Ibid.*, f° 28 v°.

²⁷³ *Ibid.*, f° 69 r°-74 r°, *passim*.

branle gay, & à la fin les branles qu'ils appellent branles de Bourgoigne, lesquels aucuns appellent branles de Champagne : La suyte de ces quatre sortes de branles est appropriée aux trois différences de personnes qui entrent en dance. [...]

CAPRIOL

« Donnés moy la tabulature de toutes ces suites [de branles].

ARBEAU

« Je ne vous en donneray point de tabulature, vous remectant à en faire les memoires de vous mesmes, soubz les instructions des maistres joueurs d'instruments, ou de voz compaignons. Et quant serés instruit, & les voudrés dancier en quelque festin, vous demanderz ausdicts joueurs, la suitte que voudrés dancier, par son nom, & ilz la vous donneront. Ce pendant je vous advertiray, que si voulés bien dancier ces branles coupés, il vous fault sçavoir les airs par cœur, & les chanter en vostre esprit avec le violon. »



III. 29. Thoinot ARBEAU, *Orchésographie*, Lengres, 1589, f° 69 v°.

Un autre traité de danse très important est le *Gratie d'amore* écrit par Cesare Negri en 1604. Nous ne nous sommes pas penchée de manière approfondie sur ce traité, mais nous voudrions souligner que né à l'entour de Milan vers 1535 et mort à Milan après 1604, Cesare Negri serait un musicien rencontré à la cour de France, parmi les violons ordinaires du Roi à partir du 26 avril 1560²⁷⁴, et au service de François d'Anjou à partir de 1575 – où il est accompagné entre autres par Petro Martio Sacro, également ancien violon du roi²⁷⁵.

Bien qu'Howard Mayer Brown considère les *rebecchini* mentionnés dans plusieurs intermèdes florentins comme étant des violons²⁷⁶, la première mention sans équivoque du violon dans la musique écrite remonte à 1581 dans le *Ballet comique de la Reyne* de Balthazar de Beaujoyeux. Il s'agit de deux danses successives à cinq parties : la *Petite Entrée*, et la *Grande Entrée*²⁷⁷. Voici la répartition et les ambitus des cinq voix :

²⁷⁴ A.N.F., KK 127, *Registre de l'Espargne*, vol. 5, f° 2049v°-2050r°. Cité dans L. GUILLO, *op. cit.*

²⁷⁵ A.N.F., KK 236, f° 440-449. Cité d'après *ibid.*

²⁷⁶ H. M. BROWN, *Sixteenth-Century Instrumentation : The Music for the Florentine Intermedii*, s. l., 1973, p. 39.

²⁷⁷ C. et L. MAC CLINTOCK, *op. cit.*, p. 90-97.

	Petite Entrée	Grande Entrée	Ambitus total
Superius I	sol dièse ₃ -la ₄	mi ₃ -si bémol ₄	mi ₃ -si bémol ₄
Superius II	do dièse ₃ -ré ₄	si ₂ -fa ₄	si ₂ -fa ₄
Contra	la ₂ -sol ₃	la ₂ -do ₄	la ₂ -do ₄
Tenor	mi ₂ -mi ₃	ré ₂ -sol ₃	ré ₂ -sol ₃
Bassus	sol ₁ -mi ₂	mi ₁ -sol ₂	mi ₁ -sol ₂

C. Les instruments des ménétriers

François Lesure a mis au jour divers inventaires après décès concernant des joueurs et des facteurs d'instruments de Paris. Uniquement d'après ces documents d'archives, analysons les instruments des uns et des autres. À côté d'un ensemble de 17 flûtes et de 12 hautbois, Étienne Loré, dont l'inventaire est daté du 11 décembre 1553, possédait un violon [dessus], une taille de violon ainsi qu'un rebec et les archets de ces instruments²⁷⁸. Il jouait donc de son vivant autant d'instruments à vent que d'instruments à archet. La collection de Nicolas Robillard est encore plus diversifiée. Son inventaire déclare trois violes dans le registre grave (« une double basse contre » et « deux petites basses contres »), trois violons dans le registre aigu (« deux petitz violons » et « ung violon »), quatre cistres, un luth, deux guiternes, ainsi que cinq cornetz, deux saquebouttes, plusieurs haulbois et flutes, un manicordion et trois tabourins²⁷⁹. Quant à la combinaison de ces instruments, on remarque dans un document relatif à François Robillard, parent de Nicolas et apparemment chef d'une bande de dix musiciens, que celui-ci s'engage à jouer « six aubades de cornetz a boucquin et viollons au cas que ne pleuve lors, et, sy l'avient qu'il pleuve, [...], ilz jourront de fleutes d'alemens et saqueboutte²⁸⁰ ». On connaît par ailleurs la combinaison de la flûte et du tambour (« tabourin »)²⁸¹. La mention « façon de » que l'on retrouve dans plusieurs inventaires distingue probablement différentes techniques de fabrication qui ne sont pour la plupart pas détaillées ; le nom de la ville n'indique pas l'origine de l'instrument mais une fabrication semblable à celle que l'on pratique dans la ville nommée. Ainsi le musicien Guillaume Masuel possédait deux basses-contres de violon, l'une « façon de Venize » et l'autre « façon de Paris », ainsi qu'une basse-contre de cornet « façon de Paris » et une haute contre de cornet « façon de Venize »²⁸², tandis que l'inventaire de Claude Frédet mentionne en 1575 une taille de violon « façon de Crémone » et deux tailles de violon « façon de

²⁷⁸ A.N.F., *Minutier central*, LIV, 226 bis. Cité dans F. LESURE, *Musique et musiciens... op. cit.*, p. 75.

²⁷⁹ A.N.F., *Minutier central*, III, 121. Cité dans *ibid.*, p. 77.

²⁸⁰ A.N.F., *Minutier central*, III, 296. Cité dans *ibid.*, p. 80.

²⁸¹ T. ARBEAU, *op. cit.*, f° 33 v°.

²⁸² A.N.F., *Minutier central*, CV, 4. Cité dans F. LESURE, *Musique et musiciens... op. cit.*, p. 81.

Paris²⁸³». Un document du 31 juillet 1577, concluant un marché entre les facteurs Nicolas Aubry et Antoine Besse, fournit des précisions sur la fabrication des violons « a la mode de Cremonne²⁸⁴» :

« Nicolas Aubry, faiseur d'instruments de musique, demeurant à Paris, [...], a ce présent [Anthoine Besse, marchand et bourgeois de Paris] stipulans et acceptans de faire bien et deurement [...] quatre viollons a filletz, faictz a la mode de Cremonne [...] dedans cinq semaines prochains venant [...] moyennant la somme de douze livres t. »

Nous verrons plus loin en quoi la présence de filets sur le violon conditionne la méthode de construction. À côté d'instruments fabriqués « à la mode de », on trouve également des instruments dont l'origine est spécifiée soit par le nom d'un facteur, soit par le nom d'une ville. Ces mentions apparaissent surtout sur des inventaires de facteurs qui, comme on le constate, sont aussi revendeurs. Ainsi Claude Denis possédait-il en 1587 vingt-deux violons « enluminés d'Ysaac [de Bague]²⁸⁵», deux violons enluminés et deux poches « d'Aubry²⁸⁶ », douze violons de Philippe de Cambray, une basse contre et une double basse contre « de Cambray », cinq tailles de violon et une basse contre « de Bresse²⁸⁷». Les instruments circulent donc autant que les musiciens. En outre, en dehors de ces marchands revendeurs, l'acheteur fait parfois venir des instruments de loin. En 1556, Catherine de Médicis rembourse son vallet de chambre Gerin Christof dit de Mantoue pour avoir acheté « six violles [...] dans Ferrare, [...]deux lucz, [...] [et] plusieurs cordes tant de violles que de lucz²⁸⁸». La dernière remarque porte sur François Richomme, joueur d'instruments dont l'inventaire date du 7 janvier 1625²⁸⁹. Il apparaît comme joueur d'instrument à partir de 1561, est mentionné en 1585 au sein d'un groupe dans lequel il assure la partie de dessus, devient violon du roi en 1588 et roi des violons en 1620²⁹⁰. Entrant au service du roi en 1588, aurait-il eu des contacts avec Charles Mazarin, Pierre Coq et César Coq, violons du roi en 1581. L'inventaire de Richomme décrit quatre instruments de Crémone avec des décorations précieuses, et un de Lorraine²⁹¹:

« Premièrement ung viollon de Crémone garny de son archet et estuy fermant a clef [...] ung autre viollon de Crémone enluminé, garny de son archet et estui, fermant à clef [...] ung autre viollon de Crémone ayant la tousche et queue de Naques de perle, garny de son archet et estui, fermant à clef [...] ung autre petit viollon de Crémone aussy garny de son archet et estui a cloux dorez fermant a clef, ledit viollon ayant la tousche et queu d'esbenne noire [...]

²⁸³ A.N.F., *Minutier central*, LXXXVI, 153. Cité dans *ibid.*, p. 84.

²⁸⁴ A.N.F., *Minutier central*, XVII, 70. Cité dans *ibid.*

²⁸⁵ A.N.F., *Minutier central*, III, 194. Cité dans *ibid.*, p. 88.

²⁸⁶ Lesure suggère Isaac de Bague et Nicolas ou Pierre Aubry. (Cf. *ibid.*)

²⁸⁷ Nom francisé de Brescia.

²⁸⁸ A.N.F., KK 118 : *Comptes de l'argenterie de Catherine de Médicis*, f° 36r°. Cité dans L. GUILLO, *op. cit.*

²⁸⁹ A.N.F., *Minutier central*, LXXXV, 125. Cité dans F. LESURE, *Musique et musiciens... op. cit.*, p. 103-104.

²⁹⁰ F. LESURE, « *Die Terpsichore... op. cit.* »

²⁹¹ A.N.F., *Minutier central*, LXXXV, 125. Cité dans F. LESURE, *Musique et musiciens... op. cit.*, p. 103.

ung autre violon de Lorraine aussy garny de son archet et estui, fermant a clef. »

Les « poches » qu'il possédait ne sont pas moins décorées. Enfin, la dernière phrase suscite une réflexion²⁹²:

« Lesquelz instrumens cy dessus déclarez ont esté prisez par honorable homme Michel Henry, violon ordinaire de la Chambre du roy. »

Si ce Michel Henry hérite des instruments de François Richomme, ce dernier aurait-il lui-même hérité d'un crémonais employé à la Cour tel que Charles Mazarin ou un autre ?

D. Facture instrumentale

La fabrication des instruments à cordes du XVI^e siècle semble pouvoir se définir d'après trois méthodes principales : la taille dans la masse, l'encastrement et le collage. Bien qu'il y ait une gradation de qualité et de précision entre ces trois techniques, les documents iconographiques laissent penser qu'elles ont coexisté. Nous nous abstenons de considérer les instruments présents dans les collections actuelles comme preuves scientifiques compte tenu des nombreux problèmes d'authenticité qu'ils posent²⁹³. Particulièrement en ce qui concerne les instruments attribués à Andrea Amati, notons l'argumentation convaincante de Lesure et Moens qui font remonter les débuts de la légende des violons de Charles IX à un essai de Benjamin Laborde publié en 1780²⁹⁴.

Un lien entre violon, viole, luth et cistre s'effectue sur différents niveaux. D'une part, nombreux sont les ménétriers qui jouent à la fois plusieurs de ces instruments. Jeffrye Wood entre en apprentissage en 1557 chez John Hogg pour apprendre « the viall & viallyn²⁹⁵ » ; l'inventaire après décès de Nicolas Robillard datant de 1557 mentionne entre autres « une double basse de viole, [...] deux cistres, [...] deux petitz violons, [...] [et] un luc²⁹⁶ ». D'autre part, plusieurs faiseurs de luths fabriquent également des violes, tandis que la fabrication de violons est liée dans plusieurs villes à la fabrication des cistres : à Amsterdam, Francis Fransz[oon] Lupo fabrique des cistres et des violons²⁹⁷ ; à Anvers, les faiseurs de luths et de clavecins appartiennent à la gilde de Saint-Luc alors que la facture de cistres et de violons est prise en charge par des ménétriers de la gilde de Saint-Job²⁹⁸ ; à Brescia en 1562, Giovan Battista Doneda

²⁹² *Ibid.*, p. 104.

²⁹³ K. MOENS, « Authenticiteitsproblemen bij oude strijkinstrumenten : deel I », *Musica Antiqua* (août 1986), p. 80-87 ; *id.*, « Authenticiteitsproblemen bij oude strijkinstrumenten : deel III », *Musica Antiqua* (février 1987), p. 3-11.

²⁹⁴ F. LESURE et K. MOENS « Les "violons de Charles IX" » in *Musique, images, instruments*, Paris, vol. 5 (2003), p. 61-96.

²⁹⁵ Cité d'après P. HOLMAN, *op. cit.*, p. 124-125.

²⁹⁶ F. LESURE, *Musique et musiciens... op. cit.*, p. 63-104.

²⁹⁷ P. HOLMAN, *op. cit.*, p. 121.

²⁹⁸ K. MOENS, « De viool in Antwerpen op het einde van de 16de eeuw », *Musica Antiqua* (février 1995), p. 16-20.

apparaît avec la mention « qual fa violini », six ans plus tard comme « lavorento de istrumenti de citere », et également « maestro d'istromenti de sonar » en 1588²⁹⁹. Par ailleurs, la distinction entre viole et violon à travers les sources iconographiques est souvent difficile à cerner³⁰⁰. La terminologie est tout aussi confuse tant d'une langue à une autre qu'entre musiciens et non-musiciens du XVI^e siècle³⁰¹.

Nous synthétiserons les hypothèses formulées par Karel Moens sur les différents types de fabrication des violes et des violons³⁰². Selon Moens, il existe trois types de fabrication qui se développent parallèlement pour les deux instruments. Le procédé le plus élémentaire est de tailler l'instrument dans la masse du bois de sorte à produire un instrument monoxyle. Considérant cette hypothèse, les formes qui paraissent fantaisistes dans nos schémas des formes (p. 28-29) sont à observer d'un œil nouveau.

Le deuxième procédé est la technique d'encastrement. Dans le cas du violon, les éclisses sont encadrées dans des rainures creusées sur le fond et, à l'origine, également sur la table ; dans le haut de l'instrument, les extrémités des éclisses sont fixées dans deux rainures taillées perpendiculairement dans le manche, ce qui permet de comprendre la logique des épaules rondes. Aux quatre coins, les éclisses se rejoignent et sont collées en biseau sans tasseau ni papier ou parchemin de renforcement ; ces coins longs et aigus demeureraient probablement fragiles. La technique de renforcement au papier, et encore mieux celle des tasseaux, permet de diminuer la surface encollable du biseau en réduisant la longueur des pointes. Quant aux violes encadrées, elles présentent de nombreux points communs avec les violons encadrés, entre autres les coins accentués et les épaules assez rondes. Néanmoins, on trouve, aux Pays-Bas et en Hollande, des violes dont les épaules sont obliques tout en étant encadrées dans le manche. En Allemagne et en Autriche au XVII^e siècle, on fixe deux tasseaux collés contre les extrémités des éclisses dans les rainures du manche (ce qui produit la forme 31). En France, les éclisses tombantes sont placées dans des rainures obliques du manche.

La dernière méthode s'inspire de la fabrication sur moule utilisée pour la construction des luths. Les éclisses sont pliées et collées ensemble autour du moule et sur des tasseaux. Le manche est collé sur les éclisses ; ce joint est renforcé par un clou au travers du tasseau supérieur. La présence de filets sur la table et le fond est probablement associée à cette technique car sur des violons encadrés, les filets auraient affaibli le contour plus que le renforcer.

²⁹⁹ W. L. LÜTGENDORFF, *Die Geigen- und Lautenmacher von Mittelaltar bis zur Geigenwart*, Francfort-sur-le-Main, 1922, vol. 2, p. 110.

³⁰⁰ Voir iconographie, p. 25-31.

³⁰¹ P. HOLMAN, *op. cit.*, p. 124.

³⁰² K. MOENS, « Violes ou violons?... *op. cit.* »

Étant donné un mode de production du son (cordes frottées) et une morphologie semblable, il paraît logique que les violons et les violes aient des caractéristiques de fabrication communes. D'après Karel Moens, durant tout le XVI^e siècle, les trois modes de construction ont existé dans ces deux familles d'instruments. L'idée selon laquelle la facture de viole ait été *essentiellement* influencée par la facture de luth lui semble faussée par un manque de considération envers les deux premières méthodes de construction. Ces dernières tendent également à être la cause d'un amalgame entre violes et violons au XVI^e siècle qui ne semblerait pas incorrect. D'autres éléments tels que les ouïes ou les chevilliers appuient cette hypothèse. Jusqu'environ 1570, les ouïes soit en forme de f, soit en forme de C parfois accompagnées de roses sont interchangeables, et ne peuvent pas servir de critère décisif de distinction entre violes et violons. Il en est de même pour les chevilliers qui présentent soit une volute, soit une tête d'animal. Ce n'est que vers la fin du XVI^e siècle (1570-1590) que la morphologie des deux familles va se cristalliser : les volutes et les ouïes en f caractérisent les violons, tandis que les chevilliers à tête sculptée et les ouïes en C deviennent le propre des violes ; les pochettes constituent à cet égard une exception. Ce petit instrument des maîtres à danser, classé dans la famille du violon, présentera encore en alternance, au cours du XVII^e siècle, des ouïes en C ou en f, ainsi que des formes de caisse diversifiées³⁰³.

E. Faiseurs de luths, violes ... et violons

1. Statut et représentation des « faiseurs » d'instruments à cordes

On assiste, au cours du XVI^e siècle, à la distinction et à la spécialisation du métier de faiseur d'instruments par rapport aux joueurs d'instruments. On sait qu'à Strasbourg, en 1482, les faiseurs d'instruments et les menuisiers appartiennent à une seule et même corporation³⁰⁴. À Liège, il existe en 1568 une corporation de « charpentiers, violons, épinettes et orgues³⁰⁵ » qui serait le premier témoignage détaillant l'assimilation de la facture de violons à la menuiserie plus qu'aux ménétriers. À Anvers en 1579, les luthiers et facteurs de clavecins font partie de la gilde de Saint Luc avec les peintres, tandis que les ménétriers figurent au sein de la gilde de Saint Job et que certains plus marchands qu'artisans se retrouvent dans la gilde des « merceniers³⁰⁶ ». C'est probablement ce phénomène de dissociation des deux métiers – joueurs et faiseurs –, amplifié

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ F. LESURE, *Musique et musiciens... op. cit.*, p. 64.

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ K. MOENS, « De viool in Antwerpen... op. cit. »

d'un désir de se protéger des autodidactes, qui entraîne dans un premier temps le ralliement des faiseurs d'instruments aux corporations de menuisiers ou de charpentiers pour ce qui concerne les instruments en bois, et ensuite l'apparition progressive d'une corporation indépendante de faiseurs d'instruments au sens large³⁰⁷. À Füssen, c'est déjà le cas en 1562. Il faut attendre 1599 pour que les statuts des faiseurs d'instruments de Paris soient signés, mais ces statuts semblent néanmoins être la corroboration de pratiques déjà en usage : apprentissage de six ans chez un maître, présentation d'un chef-d'œuvre et interdiction d'occuper plusieurs boutiques³⁰⁸. Désormais, seuls quelques artisans échapperont à l'emprise de la corporation en ayant l'honneur de suivre la Cour ou de recevoir un brevet Royal³⁰⁹. Florence Gétreau identifie des points communs entre les apprentis : ils sont issus de familles de paysans ou d'artisans, sont originaires de la région, c'est-à-dire l'Île-de-France, et peu sont alphabétisés³¹⁰. En outre le caractère artisanal et utilitaire du métier laisse peu de place à l'individualité créatrice.

Le facteur d'instruments est peu représenté iconographiquement. Nous allons nous pencher sur deux gravures : l'une de Jost Amman, et l'autre de Joannes I Sadeler d'après une peinture perdue de Maarten de Vos.

III. 30. Jost Amman, *Der Lautenmacher*, 1568³¹¹.

Der Lautenmacher.



La première de ces deux gravures a été publiée dans un livre de métiers intitulé *Eygentliche Beschreibung Aller Stände auff Erden*, fruit de la collaboration entre le poète Hans Sachs et l'artiste Jost Amman. Parmi la panoplie des arts et métiers représentés, se trouve une série consacrée aux musiciens³¹². Quant aux facteurs d'instruments spécialisés, l'ouvrage ne présente que le fondeur de cloches et le faiseur de luth en tant que tel, ce qui n'empêche que la fabrication de certains instruments soit assimilée à d'autres corps de métiers en fonction des techniques utilisées³¹³, comme cela a déjà été souligné plus haut.

³⁰⁷ F. GÉTREAU, « L'Image du faiseur d'instruments de musique à la Renaissance », *Imago Musicae*, vol. 16-17 (1999-2000), p. 117-136.

³⁰⁸ F. LESURE, *Musique et musiciens... op. cit.*, p. 70.

³⁰⁹ F. GÉTREAU, *op. cit.*

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ Représenté dans *ibid.*

³¹² Voir ill. 26, p. 46.

L'image du luthier illustre différentes facettes du métier : un tronc d'arbre à refendre à la hache, le dos d'un luth en cours sur l'établi à côté de divers outils, deux instruments achevés accrochés au mur – un luth et une *Geige* ; on peut imaginer, en-dessous de l'établi, un mortier pour préparer les vernis mais cela reste de l'ordre de la supposition. Et enfin, comme ultime étape de la fabrication, on voit l'artisan testant lui-même son oeuvre en jouant du luth. Voici ce que disent les vers de Sachs accompagnant l'illustration³¹⁴:

<i>Gut Lauten hab ich lang gemacht</i>	J'ai fait de bons luths depuis longtemps
<i>Auß Tannenholz / gut und geslacht /</i>	En bois de pin bons et recherchés
<i>Erstlich uber die Form gebogn /</i>	D'abord mis en forme sur le moule
<i>Darnach mit Saiten uberzogn /</i>	Ensuite monté avec des cordes
<i>Und angestimmt mit süssem Klang /</i>	Et accordé avec un son délicat
<i>Eben gleich figuriertem Gsang /</i>	Comme le chant à plusieurs voix
<i>Gefürnist Kragen / Bodn und Stern /</i>	Vernis le manche le fond et la brague
<i>Auch mach ich Geigen und Quintern.</i>	Je fais aussi des <i>Geigen</i> ³¹⁵ et des <i>Quintern</i> ³¹⁶ .

La fabrication de luths est donc l'activité principale de cet artisan, mais le dernier vers de ce petit texte mentionne une activité secondaire – puisque reléguée à la fin et peu détaillée – consistant à faire « aussi des *Geigen* et des *Quintern* ». Qu'est-ce qui dans l'évolution musicale de l'époque pousse le luthier à inclure dans son travail la construction de *Geigen* dont la morphologie est assez différente du luth ? Utilise-t-il comme pour le luth la technique du moule ?

Nous avons vu d'une part dans les traités que le terme *Geige* pouvait se rapporter à divers instruments à cordes frottées par un archet³¹⁷, et d'autre part dans l'iconographie la multitude de formes qui pourraient répondre au terme *Geige*, viole ou violon³¹⁸. Néanmoins, ce témoignage ne marque-t-il pas une période transistion ? ... une transition progressive au cours de laquelle le luthier commence à fabriquer des violes et violons, créant une balance qui penchera de plus en plus du côté du violon, parallèlement à l'évolution du goût musical. Dans la langue française, alors qu'en 1690 – plus d'un siècle plus tard –, Antoine Furetière définit le « luttier » comme un « artisan qui fait et vend des instruments de musique, comme luths, violons, guitares, etc. On les appelle aussi *faiseurs d'instruments*³¹⁹», il faut attendre 1762 pour que le terme « luthier³²⁰ » soit considéré par l'Académie française comme un nom de métier particulier – comme serrurier ou

³¹³ Par exemple des chalemies et des flûtes à bec sur l'établi du tourneur sur bois. (Cf. F. GÉTREAU, *op. cit.*)

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ Gétreau traduit ce terme par violon. Pour éviter une mauvaise interprétation, j'ai préféré laisser le terme ambigu « *Geigen* » en allemand. (Cf. *ibid.*)

³¹⁶ Gétreau traduit *Quintern* par guiternes. (Cf. *ibid.*)

³¹⁷ Voir traités en allemand, p. 7-14.

³¹⁸ Voir iconographie, p. 25-31.

³¹⁹ A. FURETIÈRE, *Dictionnaire de musique d'après Furetière*, Paris, 1690, (sans n° de page).

³²⁰ COLL., *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, 4/1762, vol. 2, p. 62.

cordonnier – à la place de « faiseur de luths ³²¹», et ce n'est qu'en 1835 que le luth n'est plus un attribut spécifique du luthier³²². Un autre stade de l'évolution du terme apparaît dans la définition de 1932 où le luthier est « celui qui fabrique ou qui vend des instruments de musique à cordes ». Furetière parlait déjà de vente mais dans le sens logique de l'artisan qui vend son produit fini après l'avoir fait. Le terme aurait alors pris, au XX^e siècle, le sens supplémentaire de marchand (spécifié par la conjonction « ou »). Le dictionnaire de Furetière est plus précis que celui de l'Académie, et bien qu'aux côtés du luth, le violon se trouve en deuxième position. Il ne faut pas non plus oublier que les dictionnaires sont réalisés par et pour un public lettré d'aristocrates et de bourgeois, aux valeurs généralement conservatrices ; il n'est donc pas étonnant de constater que les nouveaux termes éprouvent quelque difficulté à être acceptés, et que les expressions péjoratives liées au violon se maintiennent jusqu'en 1932³²³, bien qu'étant passées au second plan après 1762³²⁴.

Les langues germaniques par contre ont créé pour le « faiseur de violon » un nom de métier spécifique selon le procédé déjà utilisé pour *Lautenmacher*, c'est-à-dire en accollant le substantif de l'instrument à celui du fabricant. Si les langues romanes ont évité la création d'un nouveau mot comme *violon-ier* semblable au *luth-ier*, c'est probablement parce que le terme luthier devait déjà être d'usage courant lorsque l'activité du luthier s'est décentrée du luth vers le violon. En effet, l'évolution linguistique aurait pu se faire beaucoup plus facilement et de façon semblable aux langues germaniques en partant de l'expression « faiseur de luths » pour devenir « faiseur de violons ».

³²¹ COLL., *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, 1694, vol. 1, p. 343.

³²² *Ibid.*, Bruxelles, 6/ 1835, vol. 2, p. 150.

³²³ *Ibid.*, [Paris], 8/1932, vol. 2, p. 727.

³²⁴ *Ibid.*, Bruxelles, 6/ 1835, vol. 2, p. 1025.



III. 31. Joannes I Sadeler, d'après Maarten de Vos, *Jubal, faiseur d'instruments*, [?]³²⁵.

Après une petite digression terminologique, venons-en à la deuxième illustration, *Jubal, facteur d'instruments*, de Joannes I Sadeler, d'après une œuvre perdue de Maarten de Vos. Jubal est un personnage biblique qui apparaît dans la Genèse. Descendant de Caïn et frère de Jabal, l'« ancêtre » des bergers et pasteurs, il est quant à lui, selon la Bible, « l'ancêtre de tous ceux qui jouent de la lyre et du chalumeau³²⁶ ». C'est ce que paraphrase le texte en latin placé sous la gravure ; en complément à l'allusion biblique, il est en outre question de nymphes qui s'ébattent joyeusement en lisant des poèmes et en dansant. La composition de l'œuvre graphique se divise effectivement en deux parties distinctes : l'avant-plan, axé sur la gauche, expose le travail dans la boutique de Jubal, qui a pris les traits d'un artisan faiseur d'instruments, tandis que l'arrière-plan illustre une joyeuse scène de danse animée par des ménétriers. Le lien entre les deux plans réside dans les instruments joués par les musiciens qui font visuellement écho aux instruments construits dans l'atelier. Il est tout à fait significatif de trouver dans cet atelier des violons mais aussi d'autres instruments de ménétriers tels que cornemuses ou chalemies³²⁷. Une autre gravure de cette composition graphique apparaît à Francfort dès 1630 dans l'ouvrage de Johann

³²⁵ K. MOENS et I. KOCKELBERGH, *Muziek en grafiek*, Anvers, 1994, p. 146.

³²⁶ Ancien Testament, Genèse, IV, 21.

³²⁷ K. MOENS, « De viool in Antwerpen... *op. cit.* »

Ludwig Gottfried, *Historischer Chronicken*. Mais cette fois, le texte est en allemand et a perdu sa connotation antique, et là où le texte latin parlait de « lyrae » et de « cytharae », on trouve maintenant des « *Geigen*³²⁸ » !

F. Esthétique de la Renaissance : art, artisanat et science

1. Lutherie, menuiserie et architecture

Les traités relatifs aux instruments de musique fournissent peu d'informations sur les facteurs et la fabrication des instruments. En ce qui concerne précisément les « viole », Lanfranco est le seul à mentionner des noms de faiseurs de « *Liuti, Violoni, Lyre & simili*³²⁹ ». Néanmoins, en 1511, Virdung établit un rapprochement entre la facture de certains instruments, l'architecture et la menuiserie³³⁰:

« Comment on doit fabriquer le clavicorde et autres instruments, je ne veux pas le décrire, car cela relève davantage de l'architecture ou du métier de menuisier que de celui de musicien. »

La facture instrumentale relève de la menuiserie pour le travail du bois et de l'architecture pour l'élaboration de plans. Dans le cas du luth, le plan le plus ancien qui nous soit parvenu est un dessin d'Henry-Arnaut de Zwolle³³¹ daté d'environ 1440³³². Il est accompagné d'explications précises pour tracer le contour d'un luth et le placement de la rosace à la règle et au compas³³³. Mais Arnaut n'étant pas luthier, ce plan reflète-t-il une pratique commune des faiseurs de luths ou est-ce un cas isolé, fruit de l'imagination d'un savant ?

Cependant, on trouve exactement la même forme ovale de luth sur une illustration du manuscrit arabe daté de 1333-1334. Il est fort peu probable qu'Arnaut de Zwolle ait vu ce manuscrit, ce qui vient appuyer la thèse d'une pratique géométrique au sein de la facture de luth à partir du XIV^e siècle au moins³³⁴. En outre, ces mêmes proportions sont respectées par un peintre de l'école de Memling dans la seconde moitié du XV^e siècle³³⁵. Notons également que

³²⁸ F. GÉTREAU, *op. cit.*

³²⁹ G. M. LANFRANCO, *op. cit.*, p. 143.

³³⁰ S. VIRIDUNG, *op. cit.* Traduit dans É. LEIPP, *Le Violon : Histoire, esthétique, facture et acoustique*, Paris, 1965, p. 40.

³³¹ Henry Arnaut de Zwolle : médecin, astrologue, astronome, horloger, il travaille à la cour de Philippe le Bon puis à celle de Louis XI. Son traité démontre en outre une connaissance approfondie de l'orgue, du clavecin et d'autres instruments. (G. LECERF et E. R. LABANDE (éd.), *Les Traités d'Henri Arnaut de Zwolle et de divers anonymes*, Paris, 1932, p. XII-XIV.)

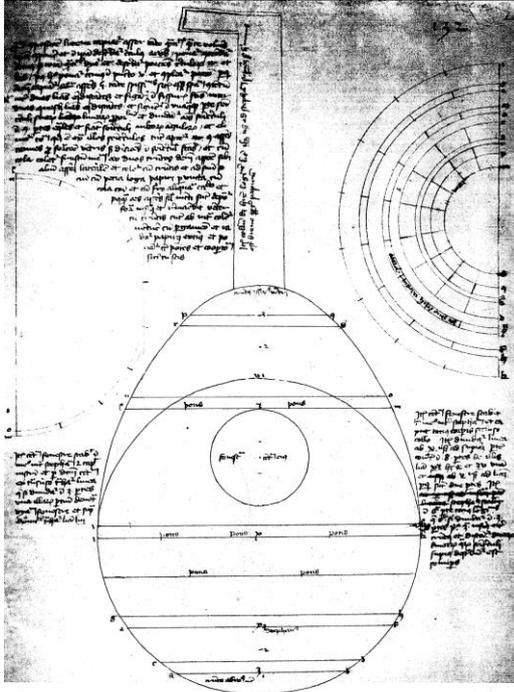
³³² *F-Pn*, ms latin 7295, f° 132 r°. Cité dans *ibid.*, p. 32-34 et pl. XV.

³³³ G. LECERF et E. R. LABANDE (éd.), *op. cit.*, p. 32-34.

³³⁴ C. HOMO-LECHNER, « La Frontera : échanges et copies », in C. HOMO-LECHNER et C. RAULT (éd.), *Instruments de musique du Maroc et d'al-Andalus*, s.l., [2000], p. 21-23.

³³⁵ École de Hans Memling, *Anges musiciens*, 2^e moitié du XV^e siècle.

dans ces trois cas seule la forme de la caisse est semblable d'une illustration à l'autre ; le dessin du manche et l'emplacement des roses diffèrent. La recherche de pareilles représentations mériterait d'être systématisée afin de pouvoir tirer des conclusions plus convaincantes d'après l'analyse des luths dans l'iconographie.



III. 32. Arnaut de Zwolle, *Dessin de luth*, ca 1440.

2. L'harmonie des proportions

L'esthétique architecturale – en général, mais particulièrement à la Renaissance – est le domaine par excellence de l'application des règles de proportions créant l'harmonie. En effet, régissant la nature, les règles de celle-ci ont un caractère universel et sont recherchées par les artistes dont l'objectif est de créer des œuvres conformes aux créations de Dieu. Il en est ainsi pour la peinture, la sculpture, l'architecture mais également pour la musique. Dans son traité *Toscanello in Musica* s'adressant à des compositeurs, Pietro Aaron présente trois types de proportions³³⁶ : « la proportionalita arithmetica », « la geometrica proportionalita » et « la harmonica proportionalita ». Ces discours sur les proportions se situent dans la mouvance de remise au jour des théoriciens antiques tels que Pythagore, Platon, Ptolémée, Vitruve, Euclide, Boèce, etc. Les trois types de proportions mentionnés sont expliqués par l'humaniste Marcel Ficin dans un commentaire sur le *Timée* de Platon, et utilisés par des architectes tels que Leon Battista Alberti et Andrea Palladio ; Rudolf Wittkower les synthétise comme suit : « Dans une proportion arithmétique, le second terme excède le premier de la même quantité que le troisième

³³⁶ P. AARON, *Toscanello in Musica*, Venetia, 3/1539, f° Hi r°. La transcription du texte se trouve en annexe 4, p. 113.

excède le second ($b-a = c-b$)³³⁷ ; tels sont, d'après Aaron, les nombres 1,2,3 et 4³³⁸. « Dans une proportion géométrique, le premier terme est au second ce que le second est au troisième ($a : b = b : c$)³³⁹. » Les premiers nombres obtenus d'après ce type de proportion – qu'Aaron donne en exemple de la double proportion ou de la triple proportion géométrique³⁴⁰ – sont souvent représentés sur un *lambda* et dans la symbolique des nombres selon Platon, ces sept nombres contiennent dans leurs rapports l'ordre et l'harmonie de l'univers : 1/2 produit l'octave (*diapason*), 2/3 produit la quinte (*diapente*), 3/4 produit la quarte (*diatesseron*), intervalles principaux de la musique grecque.

1
2 3
4 9
8 27

La disposition en deux branches symbolise également le principe mâle à travers les nombres impairs et le principe femelle à travers les nombres pairs qui engendrent tout l'univers³⁴¹.

Une proportion « harmonique³⁴² » s'établit « quand la distance entre les deux extrêmes et la moyenne est une même fraction de leur propre quantité (soit $(b-a) : a = (c-b) : c$)³⁴³ ». Aaron présente le cas des nombres 3, 4 et 6³⁴⁴.

Mais dans le *Re aedificatoria* (1485), fruit de méditations sur Vitruve, Alberti aborde la correspondance entre les intervalles musicaux et les proportions architecturales avant les trois proportions citées ci-dessus. Suivant la pensée pythagoricienne des nombres et de l'harmonie des sphères, il affirme que « les nombres dont l'expression sonore captive nos oreilles sont ceux-là mêmes qui plaisent à nos yeux et à notre esprit³⁴⁵ ».

Ces proportions exposées théoriquement sur le monocorde sont utilisées pour placer les frettes sur les luths et violes de gambe. Ganassi en fournit une illustration explicite.

³³⁷ R. WITTKOWER, *Les Principes de l'architecture à la Renaissance*, Paris, 1996, p. 132.

³³⁸ P. AARON, *op. cit.*, f° Hi r°.

³³⁹ R. WITTKOWER, *op. cit.*, p. 132.

³⁴⁰ P. AARON, *op. cit.*, f° Hi r°.

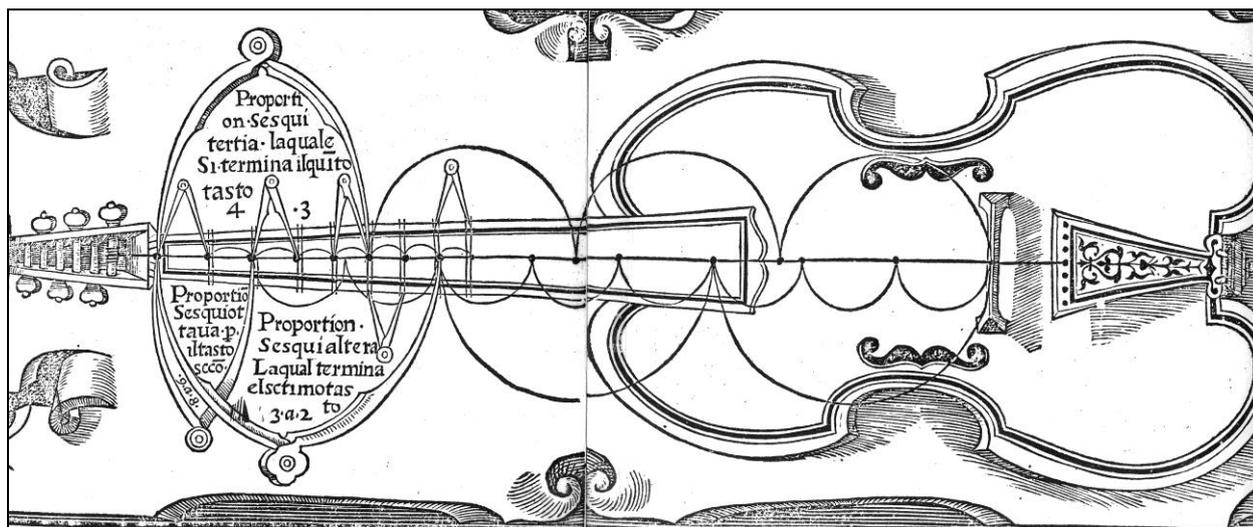
³⁴¹ R. WITTKOWER, *op. cit.*, p. 129.

³⁴² Quand le terme est entre guillemets, il se réfère à cette proportion ; sinon, il s'agit d'un type de proportion basée sur les intervalles musicaux.

³⁴³ R. WITTKOWER, *op. cit.*, p. 133.

³⁴⁴ P. AARON, *op. cit.*, f° Hi r°.

³⁴⁵ « Hi quidem numeri per quos fait ut vocum illa concinnitas auribus gratissima reddatur, iidem ipsi numeri perficiunt, ut oculi animusque voluptate mirifica compleantur. » (Cf. L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, Firenze, 1485. Cité dans R. WITTKOWER, *op. cit.*, p. 133.)



III. 33. Silvestro GANASSI, *Regola rubertina*, 1542.

Quant à savoir si les artisans « faiseurs d'instruments » ont eu accès à ce genre de discours artistico-mathématiques, nous ne pouvons qu'émettre des suppositions d'après deux exemples connus : les contacts entre Léonard de Vinci et Lorenzo Giusnasco da Pavia³⁴⁶ et les liens familiaux unissant Albrecht Dürer aux luthiers Jean Ott et Hans Frey³⁴⁷.

3. Une construction géométrique pour le violon...

Emanuel Winternitz remarque de manière générale un souci de beauté formelle de la part des faiseurs d'instruments à clavier de la Renaissance à travers la mention « plaisant à l'œil comme à l'oreille » qui figure sur plusieurs instruments de cette époque³⁴⁸. Il insiste sur la fonction décorative des instruments qui, de ce fait, sont embellis par les ornements de l'artisan et la fantaisie picturale du décorateur mais il souligne le cas du violon³⁴⁹:

« Un instrument comme le violon, dont l'attrayante beauté découle étroitement de sa fonction, constitue une remarquable exception dans ce domaine. Nul ne peut, par exemple, modifier la longueur du manche d'un violon, ou son inclinaison sur la caisse, ou le contour de celle-ci, la courbure et l'épaisseur des parois, ou la disposition et la forme du chevalet sans compromettre l'équilibre de l'ensemble. Ici, on pourrait presque dire que l'aspect de tout instrument est la résultante de sa fonction et des exigences acoustiques. L'étonnante beauté d'un violon de maître est si parfaite et logique que toute décoration accessoire, telle que reliefs sculptés, incrustations ou peintures, contrarierait plutôt qu'elle ne rehausserait son attrait. En général on pourrait dire : plus les exigences techniques sont complexes – ainsi le registre, la tessiture, l'aisance et la rapidité de jeu –, plus grandes sont les restrictions imposées à l'imagination de l'artisan dans la détermination de la forme. »

³⁴⁶ W. F. PRIZER, *op. cit.* ; E. WINTERNITZ, *Leonardo da Vinci as Musician*, Yale, 1982, p. 17-21.

³⁴⁷ E. WINTERNITZ, *Instruments de musique du monde occidental*, Paris, 1972, p. 31.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 5.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 7.

Nous ne partageons pas entièrement cet avis. En effet, il est clair que d'un côté, la longueur du manche ainsi que la disposition et la forme du chevalet, directement liés à la longueur du diapason³⁵⁰ revêtent une importance acoustique ; d'un autre côté, l'inclinaison du manche et le contour de la caisse ne sont pas immuables mais ils sont plutôt liés à des critères esthétiques. Bon nombre de violons baroques ont subi un changement d'inclinaison de leur manche au XIX^e siècle, et cela dans le but d'en augmenter la puissance sonore pour répondre aux exigences et au goût musical de l'époque. Et malgré cela, alors que Jambe de Fer en 1556 considèrait les violons comme des instruments « rude en son », trois siècles plus tard, Berlioz estime que leur « caractère même et leur timbre cristallin les rendent propres aux accords qu'[il] appellera féériques, c'est-à-dire à ces effets d'harmonie qui font naître de brillantes rêveries et emportent l'imagination vers les gracieuses fictions du monde poétique et surnaturel³⁵¹ ». Quant au contour de la caisse, l'acousticien Félix Savart³⁵² et les luthiers Jean-Baptiste Vuillaume³⁵³ et Francis Chanot³⁵⁴ (1787-1823) ont créé de nouvelles formes pour vérifier les implications acoustiques de celles-ci mais la cristallisation formelle du violon étant trop profondément ancrée dans les esprits, et les spéculations financières d'antiquaires assurant la fortune des luthiers, ces formes sont restées sans suite. En outre, ces nouvelles formes vont à l'encontre d'une tradition établie probablement depuis la fin du XVI^e siècle et basée, à notre avis, sur des critères formels à l'origine fonctionnels (les échancrures pour laisser passer l'archet, les coins saillants pour coller les éclisses ou mettre des tasseaux) qui sont devenus d'ordre esthétique. Cette cristallisation formelle qui transparaît dans l'iconographie à partir des années 1590 témoigne à notre avis d'un changement de mentalité dans la facture que nous pourrions comparer au développement de la perspective à la même époque : la construction empirique est surpassée par la construction « scientifique », c'est-à-dire géométrique. Le nord de l'Italie est au XVI^e siècle un milieu favorable à ce type de raisonnement basé sur les nombres. L'hypothèse de Karel Moens selon laquelle un changement fondamental s'opère dans la facture du violon par l'intervention des facteurs de luths reste cohérente, mais la raison n'en est pas, à notre avis, l'absence d'un milieu ménétrier de haut niveau³⁵⁵. Soulignons qu'en outre le violon fait son apparition au sein de la musique écrite, à la même époque (1581). La « forme cristallisée » ne procurerait-elle pas le

³⁵⁰ En lutherie, longueur de la corde vibrante, mesurée du chevalet au silet. (Cf. V^o "diapason", in J. SIRON, *Dictionnaire des mots de la musique*, Paris, 2/2004, p. 134.)

³⁵¹ H. BERLIOZ, *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris, [1843], p. 21.

³⁵² Violon trapézoïdal, 1819. (Cf. COLL., *Violons, Vuillaume*, Paris, 1999, p. 166.)

³⁵³ Contralto, ca 1850. (Cf. COLL., *Violons, Vuillaume*, Paris, 1999, p. 208.)

³⁵⁴ Violon en forme de guitare, 1818. (Cf. COLL., *Violons, Vuillaume*, Paris, 1999, p. 164.)

³⁵⁵ K. MOENS, « De viool in de 16de en 17de eeuw. Oorsprong en ontwikkeling van haar vorm- en bouwkenmerken. Deel IV: Italië en de vroege vioolbouw », *Musica Antiqua* (novembre 1985), p. 123-127 ; *id.*, « L. J. De Ligne... op. cit., *Musica Antiqua* (mai 1993), p. 73-76.

caractère raisonné qu'il manquait au violon par l'absence de frettes et qui est tant apprécié par les classes lettrées ?

Alors que l'ouvrage de Bagatella témoigne d'un désir de clarifier des pratiques géométriques relatives à la construction du violon qui, en 1783, s'étaient amoindries voire déjà perdues³⁵⁶, les recherches en ce sens se sont multipliées, toutes avec plus ou moins de fondements. Ces travaux sont en général le résultat de recherches empiriques effectuées par des luthiers vu qu'il ne nous reste aucun document explicatif d'une quelconque méthode pour dessiner le contour d'un violon. Émile Leipp en énumère les principaux, mais la plupart ne sont pas convaincants³⁵⁷. En effet, les auteurs partent de principes décrétés *a priori* sur base desquels ils montent leur théorie, ce qui mène bien souvent à des aberrations. On sent que Leipp lui-même, séduit par le nombre d'or, centre toutes ses explications sur lui au point de commettre une erreur flagrante³⁵⁸. Le premier à ouvrir une nouvelle voie en précédant ses dessins d'une introduction sur les techniques de dessins des XVI^e et XVII^e siècles est Kevin Coates³⁵⁹. Des recherches parallèles, basées cette fois sur des traités du XVI^e siècle, ont également été menées à propos d'outils de dessins tels que simple compas ou compas de proportion³⁶⁰. Une étude plus approfondie semble avoir été menée par François Denis, luthier à Angers. Le peu d'informations que nous avons eues sur son traité à paraître³⁶¹, nous les devons à un article et à une conférence de présentation de cet ouvrage³⁶². Nous ne nous attarderons donc pas sur des problèmes techniques. Les concepts fondamentaux qu'il aborde nous paraissent intéressants. Premièrement, François Denis part du principe de constructions géométriques assez simples – contrairement aux calculs savants exigés par les méthodes énumérées chez Leipp – remettant le luthier à sa place d'artisan et non de savant, et dont l'origine remonte sans doute à la Renaissance et non à l'œuvre d'Antonio Stradivari. Son idée relative à l'utilisation des proportions dans deux dimensions (longueur et largeur) est également à relever : il s'agit des principes d'*analogia* (pour la longueur) et de *simmetria* (pour la largeur). Selon lui, le premier utilise des proportions harmoniques (ou musicales) : cela peut se comprendre d'autant mieux si l'on considère cette idée

³⁵⁶ A. BAGATELLA, *Regole per la costruzione dei violini*, Padova, [s. n.] 1783.

³⁵⁷ É. LEIPP, *Le Violon : Histoire, esthétique, facture et acoustique*, Paris, 1965, p. 39-59.

³⁵⁸ Alors que Zwolle précise dans le texte que le manche du luth n'est pas représenté selon les proportions correctes à cause de la limite de la feuille de papier, Leipp affirme que « le rapport entre la longueur totale de la caisse et celle du manche est aussi, d'après le dessin original, égal au nombre d'or ». (Cf. *ibid.*, p. 40.)

³⁵⁹ K. COATES, *Geometry, proportion and the art of lutherie*, Oxford, 1985.

³⁶⁰ RUG, Rémy, « Le compas de proportion ou un instrument de mathématiques au service de la facture instrumentale ancienne », *Musique ancienne*, n° 20 (décembre 1985), p. 4-23 ; J. KOSTER, « The Compass as Musical Tool and Symbol », *Musique, images, instruments*, vol. 5 (2003), p. 11-31.

³⁶¹ F. DENIS, *Traité de lutherie. Les petites raisons des arts et du violon en particulier*, Nice, à paraître.

³⁶² P. ROBIN, « Symmetry of Genius », *The Strad* (avril 2003), p. 376-383 ; F. DENIS, conférence de présentation du *Traité de lutherie*, Cremona, 10 octobre 2004.

en regard de l'illustration 33 de Ganassi où la caisse de résonance – dans sa longueur – n'est que le prolongement du manche sur lequel interviennent les rapports d'intervalles pour le placement des frettes. Il s'agit évidemment d'une simple constatation qui ne prouve rien pour autant. Le second principe se baserait sur les nombres de Fibonacci dont les rapports successifs tendent vers le nombre d'or. À suivre...

V. Conclusions



Après l'examen des traités organologiques et d'une partie importante d'oeuvres iconographiques relatives aux origines des violes et violons, notre étude parcourt l'Europe afin d'analyser les déplacements, les liens sociaux, le statut professionnel, les activités et les instruments des Ménétriers actifs au XVIe s. Que pouvons-nous tirer comme conclusion des sources analysées par rapport au lien entre les fabricants d'instruments et les musiciens de cette époque ?

À l'époque de Jambe de Fer, ce sont les instruments à frettes qui bénéficient de la reconnaissance sociale la plus élevée. Outre la commodité de jouer de tels instruments dans les cercles aristocratiques de musiciens amateurs – commodité accentuée par une notation musicale simplifiée sous la forme de tablatures –, les « gentilz hommes, marchantz et autres gens de vertuz³⁶³ » ont probablement cherché à justifier la supériorité « spirituelle » des instruments à frettes par leur caractère « raisonné » – c'est-à-dire conforme à des règles universelles de proportions – conféré par la présence de ces frettes. Les théories des proportions étaient ancrées dans les pensées scientifiques, artistiques et musicales de l'époque. Les recherches acoustiques en découlaient. La perfection de l'instrument à frettes consistait alors à la possession intrinsèque des qualités de proportion alors que le violon exigeait un dur labeur, de la part d'une main extérieure pour effectuer les divisions de cordes recommandées par Pythagore.

L'œuvre scientifique de Zarlino constitue un tournant considérable³⁶⁴. Les questions relatives aux gammes et à leurs transpositions revêtent une importance capitale dans le changement de reconnaissance sociale du violon. Les frettes deviennent une marque d'imprécision, alors que les transpositions sont facilitées par un manche lisse. Si d'instrument « aulique³⁶⁵ », le violon devient « Roy des instrumens³⁶⁶ », c'est le fait qu'« on le touche où l'on veut, [autrement dit l'absence de frettes, qui en 1636], le rend plus parfait que les instrumens à touche [à frettes], dans lesquels on est contraint d'user du temperament, & d'affaiblir ou d'augmenter la plus grande partie des Consonances, & d'alterer tous les intervalles de

³⁶³ P. JAMBE DE FER, *op. cit.*

³⁶⁴ G. ZARLINO, *Dimostrazioni harmoniche*, Venetia, 1571; *id.*, *Istitutioni harmoniche*, Venetia, 1573.

³⁶⁵ F. RABELAIS, *op. cit.*, p. 235.

³⁶⁶ M. MERSENNE, *op. cit.*, vol. 3., p. 177.

Musique³⁶⁷». Mersenne se justifie par une comparaison spirituelle marquée par la philosophie platonicienne³⁶⁸:

« Il faut encore remarquer que le Violon est capable de tous les genres & de toutes les especes de Musique, & que l'on peut jouer l'Enharmonic, & chaque espece de Diatonic, & de Chromatic dessus, parce qu'il n'est borné d'aucunes touches, & qu'il contient toutes les intervalles imaginables, qui sont en puissance sur son manche, lequel est semblable à la premiere matiere capable de toutes sortes de formes & de figures, n'y ayant nul point sur la touche du Violon qui ne fasse un son particulier : d'où il faut conclure qu'elle contient une infinité de sons différens, comme la chorde, ou la ligne contient une infinité de points, & consequemment qu'elle peut estre appellée *Harmonie universelle*. »

Le terme *vyollon* utilisé pour qualifier un musicien ou une bande de ménétriers n'est pas une preuve de l'apparition indéniable du « premier » violon. Si la terminologie est confuse entre les différentes langues, il faut faire attention de ne pas amalgamer les « vyollons » – dans le sens de musiciens – et l'instrument des « joueurs de » violons. De même, l'exemple isolé et précoce du « violon » de Gaudenzio Ferrari, mêlé dans la multitude d'autres formes présentes dans l'iconographie prouve que le véritable tournant ne se produit pas dans les années 1530. Selon les sources iconographiques, la forme du violon s'est cristallisée autour des années 1570 pour devenir commune à partir de 1590. Il est probable que ce soient un ou plusieurs facteurs de luth, fréquentant des clients cultivés et esthètes début XVIIe, qui aient contribué à mettre leurs connaissances géométriques et techniques dans la conception du violon du XVIIIe siècle étant donné que d'une part le luth tombait en désuétude et que d'autre part le violon devenait l'instrument à la mode. Il est à parier, mais rien n'est prouvé, que ce changement se soit opéré en Italie ou en France, en tous cas dans un pays de langue romane où l'on a gardé le terme luthier pour désigner celui qui fabrique des violons. Quant à démontrer que Andrea Amati, ou quelque autre luthier de Crémone, était facteur de luth en même temps ou avant d'être facteur de violons, nous ne disposons pas à ce jour de source directe écrite suffisante pour l'affirmer. Nous savons que plusieurs musiciens de Crémone ont été appelés à la Cour de France et que la Cour de France commandait des instruments en Italie, ou que les musiciens en poste à Paris possédaient des instruments fabriqués en Italie. La piste des juifs sépharades émigrés d'Espagne dans l'Italie du Nord reste ouverte, surtout depuis que Christian Rault a retrouvé des noms de famille « Amat » dans le nord de l'Espagne. Quoiqu'il en soit, l'intensité de l'activité musicale au sein même de la ville de Crémone est difficile à prouver et donc ne semble pas très développée – dans l'état actuel de la recherche – ; Les seuls témoins de cette activité étant quelques « *sonadori* » qui figurent dans les archives ; mais la présence de plusieurs musiciens originaires de cette ville,

³⁶⁷ M. MERSENNE, *op. cit.*, vol. 3., p. 177.

³⁶⁸ M. MERSENNE, *op. cit.*, vol. 3., p. 180-181.

surtout à la cour de France, ne peut que mettre en doute l'hypothèse selon laquelle la facture du luth aurait influé, à Crémone, directement sur la facture du violon à cause de l'absence d'une tradition de facture ménétrière dans cette ville. Au contraire, c'est à mon sens la demande et la mise en valeur des violonistes de Crémone à Paris dans un premier temps qui a poussé un ou des luthiers à élaborer un instrument à la hauteur de la requête : le développement d'une forme standardisée probablement d'après des grilles de proportions indiquerait la participation d'artisans spécialisés ; la préciosité des violons « de Crémone » décrits dans les archives et même simplement la présence de filets considérée comme « la mode de Crémone », témoignent d'une technique de fabrication dépassant l'utilitaire des ménétriers ; en outre, il semble y avoir un contact direct entre Crémone et la Cour de France par l'intermédiaire de plusieurs bandes de musiciens qui entretiennent des relations étroites entre eux (alliances, parrainages,...) et qui ont pu véhiculer leurs instruments.

Dans cet immense champ de recherche, nous espérons avoir synthétisé les hypothèses développées jusqu'aujourd'hui à propos des origines du violon et des luthiers, tout en y apportant un regard nouveau.

VI. Annexes

Afin de clarifier la mise en page des tableaux annexés (tableau des représentations et listes des musiciens), nous avons adopté les abréviations suivantes pour faire référence aux différentes sources ; si rien n'est précisé, le nombre correspond au numéro d'une illustration (principalement dans Geiser).

- AARON : AARON, P., *Toscanello in Musica*, Venise, 3/1539.
- AGRICOLA : AGRICOLA, M., *Musica instrumentalis deudsch*, [Wittenberg, 1529].
- BARONCINI : BARONCINI, R. « Origini del violino e prassi strumentale in Padania : "sonadori di violini" bresciani attivi a Venezia in ambito devozionale (1540-1600) », in BIZZARINI, A., FALCONI, B. et RAVASIO, U. (éd.), *Liuteria e Musica strumentale a Brescia tra cinque e seicento*, vol. 2, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1992, p. 157-219.
- BOYDEN : BOYDEN, D., *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*, London, 2/1990.
- BRAUNFELS : BRAUNFELS, W. et KIRSCHBAUM, E. (éd.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg-Basel-et al., 1974, vol. 7.
- CANAL : CANAL, P., *Della Musica in Mantova*, Mantova, [?], 1881.
- CAZAUX : CAZAUX, C., *La Musique à la cour de François I^{er}*, Paris, École des Chartes (Coll. "Mémoires et documents de l'École des Chartes", n° 65), 2002.
- Ganasssi : GANASSI, S., *Regola Rubertina*, Venezia, 1542.
- GEISER : GEISER, B., *Studien zur Frühgeschichte der Violine*, Bern-Stuttgart, 1974.
- GUILLO : GUILLO, L., « Un violon sous le bras et les pieds dans la poussière : les violons italiens du roi durant le voyage de Charles IX, 1564-1566 », in LESURE, F. et VANHULST, H. (éd.), *La Musique de tous les passetemps le plus beau*, Paris, 1998.
- HOLMAN : HOLMAN, P., *Four and Twenty Fiddlers : the Violin at the English Court, 1540-1690*, Oxford, 1993, R/2002.
- LANFRANCO : LANFRANCO, G. M., *Scintille di Musica*, Brescia, 1533.
- LASOCKI : LASOCKI, D. et PRIOR, R., *The Bassanos, Venetian Musicians and Instrument Makers in England, 1531-1665*, Aldershot-Brookfield USA – et al., 1995, R/1998.
- LESURE I : LESURE, F., « La facture instrumentale à Paris au Seizième siècle », in *id.*, *Musique et musiciens français du seizième siècle*, Genève, 1976, p. 63-104.
- LESURE II : LESURE, F., « Les orchestres populaires à Paris vers la fin du XVI^e siècle », *Revue de musicologie*, vol. 36 (juillet 1954), p. 39-54.
- LESURE III : LESURE, F., « Die *Terpsichore* von Michael Praetorius und die französische Instrumentalmusik unter Heinrich IV », *Die Musikforschung*, n° 5 (1952), p. 7-17.
- MIRIMONDE : MIRIMONDE, A. P., *Sainte-Cécile. Métamorphoses d'un thème musical*, Genève, 1974.
- MOENS I : MOENS, K., « De Viool in de 16de eeuw (2). Het ontstaan en de verspreiding van de 'echte' viool », *Musica Antiqua* (février 1994), p. 5-12.
- MOENS II : MOENS, K., « De eerste violisten in Antwerpen (1545-1560) », *Musica Antiqua* (novembre 1994), p. 170-173.
- MOENS III : MOENS, K., « De viool in Antwerpen op het einde van de 16de eeuw », *Musica Antiqua* (février 1995), p. 16-20.

- MOENS IV MOENS, K., « De vroege viool in Brussel », *Musica Antiqua* (mai 1994), p. 53-59.
- MOENS V MOENS, Karel, « Geiger in der Münchener Hofkapelle zur Zeit Lassos und ihre Bedeutung für die Frühgeschichte der Violine », in BOSSUYT, I., SCHEURS, E., WOUTERS, A. (éd.), *Orlandus Lassus and his time*, Peer, 1995, p. 383-413.
- PRAETORIUS : PRAETORIUS, M., *Syntagma musicum*, Wolfenbüttel, 1618.
- PRIZER PRIZER, W. F., « Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia, Master Instrument-Maker », in FENLON, Iain (éd.), *Early Music History*, vol. 2 (1982), p. 87-127.
- PRUNIÈRES PRUNIÈRES, H., « La musique de la chambre et de l'écurie sous le règne de François I^{er}, 1516-1547 », in *L'Année musicale*, vol. 2, 1912, p. 215-251.
- SCHN. : SCHNÜRER, G. et RITZ, J. M., *Sankt Kümmernis und Volto Santo : Studien und Bildern*, Düsseldorf, 1934.
- VANNEO : VANNEO, S., *Recanetum de Musica Aurea*, Roma, 1533.
- VIRDUNG : VIRDUNG, S., *Musica getutscht*, [Bâle], 1511.

A. Annexe 1 : Tableau des représentations

N°	Auteur	Titre	Année	Source	Forme
1	Maître du Saint-Sang	<i>Sainte famille</i>	ca 1470	GEISER, 37	1
2	SANTI, Giovanni	<i>La Muse Terpsichore</i>	ca 1480	GEISER, 38	1
3	BELLINI, Giovanni	<i>Retable de saint Job</i>	ca 1480	GEISER, 39	1
4	Maître de Morriçon	<i>Vierge à l'Enfant et anges musiciens</i>	ca 1480	GEISER, 40	1
5	ALTDORFER, Albrecht	<i>Repos pendant la fuite</i>	1510	GEISER, 41	1
6	Anon. All.	<i>Clein Geigen</i>	1511	VIRDUNG, Biii r°	1
7	HOLBEIN, Hans	<i>Esquisse de coq et rebec</i>	1513	GEISER, 36	1
8	GOSSAERT, Jan, dit MABUSE	<i>Sainte famille et anges musiciens</i>	ca 1520-1530	GEISER, 42	1
9	Anon. All.	<i>kleine Geigen à trois cordes et sans frettes</i>	1529	AGRICOLA, f° 55 v° - 56 r°	1
10	Anon. All.	<i>Ill. de Hans Gerle</i>	1532	GEISER, 50	1
11	AMALTEO, Pomponio	<i>Vierge à l'Enfant et anges musiciens</i>	1536	GEISER, 43	1
12	COECKE VAN AELST, Pieter I	<i>Trois études pour Orphée</i>	1540	GEISER, 45	1
13	LOCHER, Hans	<i>Anges musiciens</i>	ca 1550	GEISER, 168	1
14	Anon. All.	<i>Kleine Poschen / Geigen ein Octav höher</i>	1619	PRAETORIUS, Pl. 21, n° 1	1
15	Anon.	<i>Volto Santo</i>	[?]	SCHN., 59, pl. XXVI.	1
16	Anon.	<i>Volto Santo</i>	[?]	SCHN., 68, pl. XXXI.	1
17	Anon. All.	<i>Anges musiciens</i>	ca 1500	GEISER, 14	2
18	Anon.	<i>Volto Santo</i>	[?]	SCHN., 69, pl. XXXI.	2
19	ZENALE, Bernardino ou Bernardo	<i>Vierge à l'enfant et anges musiciens</i>	1485	GEISER, 1	3
20	SOLARI, Antonio di Giovanni di Pietro	<i>Vierge à l'Enfant et saints</i>	ca 1500	GEISER 154	3
21	Anon.	Frontispice de Stephano Vanneo, <i>Recanetum de Musica Aurea</i>	1533	VANNEO, fac-simile	3
22	Anon. all.	<i>Marchand de violes</i>	1497	GEISER, 9	4
23	BURGMMAIR, Hans I	<i>Autel du Rosaire</i>	1502	GEISER, 10	4
24	GRAF, Urs	<i>Femme jouant de la viole avec le bouffon de Bâle</i>	1523	GEISER, 11	4
25	Anon.	<i>Volto Santo</i>	[?]	SCHN., 58, p. XXVI.	4

26	ROBERTI, Ercole de	<i>Trois musiciens</i>	ca 1490	GEISER, 22	5
27	SPRINGINKLEE, Hans	/	1513	SCHN., 64, p. XXVIII.	5
28	Anon. néerl.	<i>Job et les musiciens</i>	ca 1510	GEISER, 21	6
29	LUCAS VAN LEYDEN	<i>Mendiant jouant du rebec</i>	1524	GEISER, 44	7
30	BRUYN, Bartholomäus	<i>Vierge à l'enfant et anges musiciens</i>	1522-1525	GEISER, 4	8
31	VREDEMAN DE VRIES, Jan	<i>Vierge à l'enfant et anges musiciens</i>	ca 1550	GEISER, 7	9
32	Anon. all.	<i>Vision de St Jean l'Évangéliste</i>	1460	GEISER, 13	10
33	Maître de la vie de Marie	<i>Le Couronnement de Marie</i>	ca 1470	GEISER, 17	10
34	Anon. Polonaise	<i>Putto</i>	ca 1480	GEISER, 85	10
35	Anon. Florentin	<i>Scène de tournois</i>	ca 1480	GEISER, 179	10
36	Anon.	<i>St. Hulpe</i>	1492	SCHN., 16, p. VIII	10
37	SIGNORELLI, Luca	<i>Anges musiciens</i>	Ca 1500	GEISER, 12	10
38	Il PERUGINO, pseud. de Pietro di Cristoforo Vanucci	<i>Assomption</i>	Ca 1500	GEISER, 61	10
39	Anon. Polonais	<i>Polyptique de Cracovie, S. W. Jana Jalmuznika</i>	Ca 1504	GEISER, 131	10
40	VISCHER, Peter I	<i>Orphée</i>	1515-1520	GEISER, 16	10
41	Maître anon. CW	<i>Le Couronnement de Marie</i>	1516	GEISER, 35	10
42	FLÖTNER, Peter	<i>La Muse Erato</i>	Ca 1530	GEISER, 15	10
43	BRUEGHEL, Pieter I	<i>Proverbes néerlandais</i>	1560	GEISER, 155	10
44	BURGMALR, Hans I	<i>Sainte Kümmernis</i>	[?]	SCHN., 2, p. II.	10
45	Anon.	<i>Le Miracle du ménétrier</i>	[?]	SCHN., 38, p. XVII.	10
46	Anon.	<i>Volto Santo</i>	[?]	SCHN., 65, p. XXIX	10
47	Anon.	<i>Volto Santo</i>	[?]	SCHN., 71, p. XXXI.	10
48	Anon.	<i>Ste Kümmernis</i>	[?]	SCHN., 96, p. XLII.	10
49	PREDIS, Ambrogio de	<i>Anges musiciens</i>	ca 1500	GEISER, 117	11
50	Anon. Flamand	<i>Sainte Kümmernis</i>	Début XVI ^e	MIRIMONDE, p. 175	11
51	Werkstadt Peter Vischer	<i>Aigle, Putto et petite « Geig » (pierre tombale d'un Jagellon)</i>	1510	GEISER, 84	11
52	Anon.	<i>Sainte Kümmernis</i>	1513	SCHN., 1 (ill.), p. I.	11

53	BRUYN, Bartholomäus	<i>Naissance du Christ</i>	1516	GEISER, 92	11
54	STOSS, Veit, l'Ancien	<i>Le Salut des anges</i>	1517-1518	GEISER, 162	11
55	Anon. all.	<i>Castalische Quellen</i>	Ca 1530	GEISER, 18	11
56	École de Bernhard Van ORLEY	<i>Vierge à l'enfant et anges musiciens</i>	Ca 1530	GEISER, 95	11
57	MOSER, Martin	<i>Retable de Jean</i>	1557	GEISER, 143	11
58	DELL'ABBATE, Niccolò	<i>Groupe de musiciens</i>	1560	GEISER, 152	11
59	Anon. néerl. (flam.)	<i>Allegorie</i>	Ca 1580	GEISER, 135	11
60	Anon.	<i>Volto Santo</i>	1723	SCHN., 33-34, p. XV-XVI.	11
61	Anon.	<i>La Croix de Lucca</i>	[?]	SCHN., frontispiece	11
62	Anon.	<i>La croix de Lucca</i>	[?]	SCHN., 23, p. XI	11
63	Anon.	<i>Volto Santo</i>	[?]	SCHN., 52, p. XXIII.	11
64	Anon.	<i>Volto Santo</i>	[?]	SCHN., 54, p. XXIV.	11
65	Anon. ital.	<i>Jeune home jouant de la viole</i>	Ca 1480	GEISER, 19	12
66	HOLBEIN, Ambrosius	<i>Courtisane et bouffon</i>	1516	GEISER, 28	12
68	MANUEL-DEUTSCH, Niklaus	<i>La danse de la Mort</i>	1517	GEISER, 20	13
67	FRA BARTOLOMEO	<i>Assomption</i>	1516	GEISER, 23	13
69	ALDEGREVER, Heinrich	<i>Orphée</i>	1528	GEISER, 26	13
70	Anon.	<i>Frontispice de Pietro Aaron, Toscanello in Musica</i>	1539	AARON, frontispice	13
72	ALBERTINELLI, Mariotto	<i>Annonciation</i>	1510	GEISER, 24	14
71	ALBERTINELLI, Mariotto	<i>Assomption</i>	Ca 1506	GEISER, 64	14
73	MONTAGNA, Bartolomeo	<i>Vierge à l'enfant et saints</i>	1505	GEISER, 63	15
74	MONTAGNA, Benedetto	<i>Orphée</i>	ca 1505	GEISER, 62	15
75	RAPHAËL (SANZIO, Raffaello)	<i>Étude pour le Parnasse</i>	1508-1511	GEISER, 67	15
76	CARPACCIO, Vittore	<i>Vierge à l'enfant et saints</i>	ca 1510	GEISER, 65	15
77	CIMA DA CONEGLIANO, Giovanni Battista	<i>Vierge à l'enfant et saints</i>	ca 1510	GEISER, 66	15
78	CARPACCIO, Vittore	<i>Vierge à l'enfant et anges</i>	1518	GEISER, 68	15
79	GIOVENONE, Girolamo	<i>Vierge à l'enfant et saints</i>	Ca 1520	GEISER, 3	15
80	BURGMMAIR, Hans I	<i>Char de musiciens pour le Triomphe de Maximilien</i>	ca 1520	GEISER, 182	15

81	FERRARI, Gaudenzio	<i>Adoration des bergers</i>	1532	GEISER, 70	15
82	Anon. Florentin	<i>Apollon et Marsyas</i>	ca 1540	GEISER, 69	15
83	il SCHIAVONE, pseud. de MELDOLLA, Andrea	<i>Minerve et les Muses</i>	Ca 1550	GEISER, 8	15
84	MANDYN, Jan (attribué)	<i>Couple d'amoureux jouant de la musique</i>	ca 1530	GEISER, 6	16
85	PALMA, Jacopo, dit il Vecchio	<i>Groupe de musiciens</i>	ca 1510	GEISER, 2	17
86	MAÎTRE de 1515	<i>Diable au violon</i>	1515	GEISER, 160	18
87	FERRARI, Gaudenzio	<i>Trois putti musiciens</i>	1526-1527	GEISER, 129	18
88	Anon. Ital.	<i>Joueur de violon sur médaillon</i>	ca 1530	GEISER, 31	18
89	Maître de l'autel de Marie de Lisbonne	<i>Assomption</i>	ca 1530	GEISER, 98	18
90	ALDEGREVER, Heinrich	<i>Enfants jouant de la musique et dansant</i>	1534	GEISER, 192	18
91	LUINI, Giulio Cesare	<i>Anges musiciens</i>	1542	GEISER, 88	18
92	Anon. All.	<i>Hans Bach</i>	ca 1550	GEISER, 132	18
93	Anon. Ital.	<i>Jeune homme jouant de la viole</i>	ca 1550	GEISER, 180	18
94	JODE, Gerhard de, d'après Maarten van Cleve	<i>Le fils prodigue chez les courtisanes</i>	ca 1550-1600	MOENS I, 10	18
95	BORCHT, Peter Van der	<i>Fête de singes</i>	ca 1550-1600	MOENS I, 10	18
96	PONDEO, Cesura, dit DELL'AQUILA	<i>Femmes musiciennes</i>	ca 1560	GEISER, 187	18
97	AMMAN, Jost	<i>Trois violonistes</i>	1568	MOENS I, 7	18
98	AMMAN, Jost	<i>Der Lautenmacher</i>	1568	GÉTREAU, 117-136.	18
99	Maître anon. HS	<i>Violon, marqueterie</i>	1569	GEISER, 122	18
100	Anon.	<i>(Trois ménétriers.) Venusberg uit de Schembartlauf van 1518</i>	Ca 1575	MOENS I, 7	18
101	VOS, Maarten de	<i>Vierge à l'enfant et anges musiciens</i>	1584	GEISER, 34	18
102	MÖLLER, Anton, dit le Vieux	<i>Banquet dans la nature</i>	1587	MOENS I, 6	18
103	Anon. Anglais	<i>Les noces de Sir Henry Unton</i>	Ca 1590	GEISER, 166	18
104	HEYDEN, Jacobus Van der	<i>Speculum Cornelianum</i>	1608	GEISER, 145	18
105	Anon. Polonais	<i>Allegorie du commerce à la cour d'Arthur I</i>	1608	GEISER, 148	18
106	KUCHLEIN, Balthasar	<i>Représentation de la Joyeuse Entrée et d'un tournoi</i>	1609	GEISER, 33	18
107	Anon. All.	<i>Carnaval</i>	1609	GEISER, 147	18
108	Anon. All.	<i>Kurrende der Kreuzschule zu Dresden</i>	1609	GEISER, 150	18

109	KUCHLEIN, Balthasar	<i>Représentation de la Joyeuse Entrée et d'un tournois</i>	1609	GEISER, 183	18
110	ISSELBURG, Peter	<i>Le festin du fils prodigue</i>	1613	GEISER, 144	18
111	HULSEN, Ezajas Van	<i>Représentation de la Joyeuse Entrée et d'un tournois</i>	1616	GEISER, 137	18
112	Anon. All.	<i>Frontispice de Michael Altenburg, Festgesänge.</i>	1621	GEISER, 163	18
113	Anon.	<i>Ste Kümmernis</i>	1651	SCHN., 3, p. III.	18
114	Anon.	<i>Ste Kümmernis</i>	1690	SCHN., 95, p. XLI.	18
115	Anon.	<i>St. Gwer</i>	[?]	SCHN., 5, p. III.	18
116	Anon.	<i>Crucifix</i>	[?]	SCHN., 66, p. XXX.	18
117	Anon.	<i>Ste Kümmernis</i>	[?]	SCHN., 98, p. XLIII.	18
118	Anon.	<i>Ste Kümmernis</i>	[?]	SCHN., 99, p. XLIII.	18
119	Anon.	<i>Ste Kümmernis</i>	[?]	SCHN., 104, p. XLIV.	18
120	Anon.	<i>Ste Kümmernis</i>	[?]	SCHN., 112, p. XLVIII.	18
121	MAÎTRE de 1518	<i>Vierge à l'enfant et anges musiciens</i>	1518	GEISER, 93	19
122	Anon.	<i>La croix d'Italie</i>	[?]	SCHN., 18, p. IX	19
123	CIMA DA CONEGLIANO, Giovanni Battista	<i>Le jugement de Midas</i>	ca 1500	GEISER, 25	20
124	Werkstatt VISCHER, Hanns	<i>Satyre</i>	1535	GEISER, 130	20
125	SOLARI, Antonio di Giovanni di Pietro	<i>Buste féminin</i>	1511	GEISER, 91	21
126	PISANO, Nicola	<i>Vierge à l'enfant et saints</i>	1512	GEISER, 78	21
127	ALDEGREVER, Heinrich	<i>Ménétriers de noces</i>	1538	GEISER, 127	21
128	FERRARI, Gaudenzio	<i>Femmes musiciennes</i>	ca 1545	GEISER, 74	21
129	Anon. Suisse	<i>Buffet de collection de Ryffsch</i>	1577	GEISER, 134	21
130	FONTANA, Giambattista	<i>Aigle et viole</i>	1583-1584	GEISER, 106	21
131	FERRARI, Gaudenzio	<i>Adoration de l'Enfant</i>	ca 1530/40	GEISER, 94	22
132	WECHTLIN, Hans I	<i>Orphée</i>	1502-1507	GEISER, 54	23
133	Anon. All.	<i>Ill. de S. Virdung</i>	1511	VIRDUNG, Bii r°	23
134	GRAF, Urs	<i>Neuf Putti</i>	1514	GEISER, 55	23
135	GRAF, Urs	<i>Bouffon et mère</i>	1523-1525	GEISER, 56	23
136	Anon. All.	<i>Ill. de M. Agricola</i>	1529	AGRICOLA, f° 46 v°	23

137	CORNELIS, Anthonisz	<i>Scène de danse</i>	ca 1550	GEISER, 57	23
138	PREVITALI, Andrea	<i>Orphée</i>	ca 1500	GEISER, 97 // 29	24
139	KULMBACH, Hans von	<i>Vierge à l'enfant et saints</i>	1513	GEISER, 27	24
140	DÜRER, Albrecht	<i>Trois femmes musiciennes</i>	ca 1515	GEISER, 29	24
141	DÜRER, Albrecht	<i>Vierge à l'enfant et anges musiciens</i>	1519	GEISER, 79// 29 !	24
142	Anon. All.	<i>Kleinen Geigen à trios cordes accordées en quinte</i>	1529	AGRICOLA, f° 51 v° - 52 r°	24
143	Fischer von Strassburg	<i>Les Neuf Muses</i>	ca 1570	GEISER, 159	24
144	BOCKSBERGER, Johann Melchior	<i>L'enlèvement des Sabines</i>	ca 1580	GEISER, 174	24
145	École G. FERRARI	<i>Vierge à l'enfant et anges musiciens</i>	ca 1525	GEISER, 5	25
146	GRÜNEWALD, Mathias	<i>Concert d'anges de l'autel d'Isenheim</i>	ca 1510	GEISER, 194	26
147	FLORIS, Frans I d'après CORT, Cornelis	<i>Musica</i>	1516-1570	MOENS II, 171	27
148	Anon. Tchèque	<i>Graduel de Mlada Boleslau</i>	1570-1572	GEISER, 158	27
149	Anon. All.	<i>Huckepackmasken</i>	1584	GEISER, 138	27
150	Anon. Anglais	<i>Couple d'amoureux jouant de la musique</i>	1585	GEISER, 165	27
151	Anon. Anglais	<i>Deux violonistes</i>	Fin XVI ^e s.	MOENS I, 5	27
152	Anon. All.	<i>Concert d'anges</i>	ca 1600	GEISER, 170	27
153	Anon. All.	<i>Discant-Geig ein Quart höher</i>	1619	PRAETORIUS, Pl. 21, n° 3	27
154	SPAGNA, Giovanni di Pietro, dit LOSPANGNA	<i>Apollon</i>	1503-1513	GEISER, 71	28
155	VINCENZO da Verona	<i>Marqueterie d'instruments de musique</i>	ca 1515	GEISER, 72	28
156	Anon. franç.	<i>Ill. de Philibert Jambe de Fer</i>	1556	GEISER, 51	28
157	WOERIOT, Pierre	<i>Portait de Gaspar Tieffenbrucker</i>	1562	GEISER, 103	28
158	PASSE DE OUDE, Crispin I Van de d'après VOS, Maarten de	<i>Terra</i>	ca 1580	GEISER, 107	28
159	CAULLERY, Louis de	<i>Groupe</i>	ca 1580	GEISER 177	28
160	HOEFNAGEL, Joris	<i>Dessin d'après : Les Noces</i>	1590	GEISER, 171	28
161	KILIAN, Lukas	<i>Erato au violon</i>	ca 1600	GEISER, 178	28
162	Maître Hans Jakob	<i>Anges musiciens</i>	1601-1604	GEISER, 116	28
163	WALDOR, Jan, l'Ancien	<i>Kümmernis</i>	1622	SCHN., 46, p. XX.	28

164	Anon. Français	<i>Symphonia Platonis</i>	1516	BOYDEN, p. 13.	29
165	RAPHAËL (SANZIO, Raffaello)	<i>Pilastrre des Loggia</i>	1518-1519	GEISER, 80	29
166	FERRARI, Gaudenzio	<i>Madonna degli Aranci (Madonne des Oranges)</i>	1529-1530	GEISER, 113	29
167	FERRARI, Gaudenzio	<i>Anges musiciens</i>	1534	GEISER, 99	29
168	FERRARI, Gaudenzio	<i>Anges musiciens</i>	1534	GEISER, 190	29
169	LANINO, Bernardino	<i>Vierge à l'Enfant et anges musiciens</i>	1552	GEISER, 83	29
170	GOLTZIUS, Hendrick	<i>La mort au violon avec un couple d'amoureux</i>	ca 1560	GEISER, 100	29
171	D'après VERONESE, Paolo,	<i>Noces de Cana</i>	1563	MOENS I, 11 (Basse 26)	29
172	VERONESE, Paolo	<i>Bacchus et Icare</i>	1563-1565	GEISER, 108	29
173	MÜLICH, Hans	<i>Chapelle ducale de Bavière au temps de Roland de Lassus</i>	1565-1570	GEISER, 86	29
174	BASSANO, Jacopo	<i>Orphée</i>	1570	GEISER, 176	29
175	Anon. néerl.	<i>Sainte Cécile</i>	ca 1580	GEISER, 105	29
176	Anon. Suisse	<i>Violon en marqueterie sur un buffet rustique</i>	ca 1580	GEISER, 96	29
177	VOS, Maarten de	<i>Apollon et les Muses</i>	ca 1580	GEISER, 191	29
178	Anon. franç.	<i>Bal à la cour des Valois</i>	1581	GEISER, 146	29
179	CELLIER, Jacques	<i>Ill.</i>	1583-1587	GEISER, 32	29
180	LAS ROELAS, Juan de	<i>Hermenegild</i>	ca 1590	GEISER, 87	29
181	VOS, Maarten de	<i>Musica</i>	1594	GEISER, 89	29
182	GHEYN, Jacob II de d'après VAN MANDER, Karel I	<i>L'orgie du fils prodigue</i>	1596	Moens III, 17	29
183	GHEYN, Jacob II de	<i>Le Fils prodigue</i>	ca 1600	GEISER, 139	29
184	FRANCKEN, Ambrosius I	<i>Annonciation</i>	ca 1600	GEISER, 169	29
185	SPRENG, Peter	<i>Ange au violon sur un autel</i>	1602	GEISER, 126	29
186	RENI, Guido	<i>Anges musiciens</i>	1608	GEISER, 59	29
187	RENI, Guido	<i>Anges musiciens</i>	1608	GEISER, 60	29
188	KUCHLEIN, Balthasar	<i>Représentation d'une Joyeuse Entrée et d'un tournois</i>	1609	GEISER, 181	29
189	Anon. All.	<i>Service religieux à l'occasion du (Diözesenkonzil) d'Augsbourg</i>	1610	GEISER, 149	29
190	PASSE DE OUDE, Crispin I Van de	<i>Étudiants musiciens</i>	1612	GEISER, 151	29

191	BRUEGHEL, Jan I	<i>Allégorie de l'Ouïe</i>	1618	GEISER, 75	29
192	HULSEN, Ezajas Van	<i>Joyeuse Entrée</i>	1618	GEISER, 90	29
193	HULSEN, Ezajas Van	<i>Joyeuse Entrée</i>	1618	GEISER, 185	29
194	VALKENBORCH, Frederik Van	<i>Johann Staden à l'épinette</i>	1619	GEISER, 133	29
195	CREYN, Franz	<i>Deckenmalerei</i>	ca 1620	GEISER, 189	29
196	ISAAC, Jaspar	<i>Kümmernis</i>	1622	SCHN., 45, p. XX.	29
197	Anon. polonais	<i>Musiciens d'église en Pologne</i>	1623	GEISER, 167	29
198	HALS, Dirck	<i>Groupe de musiciens</i>	1623	GEISER, 173	29
199	HALS, Dirck	<i>Joyeuse compagnie</i>	ca 1623	GEISER, 142	29
200	M. Wellhöfer	<i>Kümmernis</i>	[?]	SCHN., 7, p. IV.	29
201	FERRARI, Gaudenzio	<i>Anges musiciens</i>	ca 1530	GEISER, 101	30
202	il CARAVAGGIO (MERISI, Michelangelo)	<i>Joueuse de luth</i>	ca 1590-1592	GEISER, 111	30
203	il CARAVAGGIO	<i>Repos pendant la fuite</i>	1594-1595	GEISER, 157	30
204	il CARAVAGGIO	<i>Amour victorieux</i>	ca 1598-1600	GEISER, 102	30
205	AGOSTI, Giovanni di Cristoforo	<i>Le Mariage de Ste Catherine</i>	ca 1600	GEISER, 112	30
206	Anon. ital.	<i>Portrait de C. Monteverdi</i>	ca 1605	GEISER, 109	30
207	AVONT, Peter Van	<i>Concert d'anges</i>	1610	GEISER, 193	30
208	FETI, Domenico (attribué)	<i>Vision de St François</i>	ca 1610	GEISER, 115	30
209	GENTILESCHI, Orazio	<i>Joueuse de luth</i>	ca 1610	GEISER, 118	30
210	BUYTEWECH, Willem Pietersz	<i>Joyeuse compagnie</i>	ca 1610	GEISER, 153	30
211	TER BRUGGHEN, Hendrick	<i>Ziganes et jeunes filles (buvant ?)</i>	1614	GEISER, 120	30
212	Anon. all.	<i>Rechte Discant-Geig. et Tenor-Geig</i>	1619	PRAETORIUS, Pl. 21, n° 4-5.	30
213	Anon. all.	<i>Bas-Geig de braccio</i>	1619	PRAETORIUS, Pl. 21, n° 6.	30
214	Anon. all.	<i>Italienische Lyra de bracio</i>	1619	PRAETORIUS, Pl. 20, n° 5.	30
215	Anon. all.	<i>Italienische Lyra da gamba</i>	1619	PRAETORIUS, Pl. 17, n° 4.	30
216	VELASQUEZ	<i>Trois musiciens</i>	1620	GEISER, 156	30
217	VALENTIN, Jean	<i>Groupe de musiciens</i>	ca 1620	GEISER, 175	30
218	MANNOZZI, Giovanni, dit da S. Giovanni	<i>Esquisse de violons</i>	1620-1630	GEISER, 172	30

219	MATHAM, Theodor	<i>Phyllis jouant du violon</i>	1622	GEISER, 104	30
220	il GUERCINO, (Giovanni Francesco BARBIERI)	<i>Extase de St François</i>	1623	GEISER, 121	30
221	BABUREN, Dirck	<i>Le fils prodigue</i>	1623	GEISER, 184	30
222	BASCHEINIS, Evaristo	<i>Nature morte avec instruments de musique</i>	ca 1625-1650	Moens //118	30
223	HEEM, Jan Davidsz de	<i>Vanité-Nature morte</i>	ca 1628	GEISER, 110	30
224	HONTHORST, Gerard van	<i>Le joyeux ménétrier</i>	ca 1630	GEISER, 114	30
225	HALS, Frans	<i>Jeune homme jouant du violon</i>	ca 1630	GEISER, 119	30
226	HONTHORST, Gerard van	<i>Homme jouant du violon à la lumière des bougies</i>	ca 1630	GEISER, 136	30
227	HONTHORST, Gerard van	<i>Cinq musiciens</i>	ca 1630	GEISER, 140	30
228	HALS, Dirck	<i>Solo</i>	ca 1630	GEISER, 141	30
229	TERBORCH, Gerard, le Jeune	<i>Joueur de violon âgé</i>	ca 1640	GEISER, 164	30
230	HEINTSCH, Johann Georg	<i>Jésus promet à Kümmernis de répondre à son intercession</i>	1687	III. 18	30
231	Anon.	<i>Ste Kümmernis</i>	[?]	SCHN., 119, p. L.	30
232	Anon. all.	<i>Violone, Groß Viol de Gamba Bass</i>	1619	PRAETORIUS, pl. 6, n° 4.	31!
233	Anon. all.		1619	PRAETORIUS, pl. 5, n° 1.	31!
234	Anon.	<i>Ste Kümmernis</i>	[?]	SCHN., 97, p. XLII.	Instr. à vent

B. Annexe 2 : Liste des musiciens selon la source

Nom	Lieu	Qualification	Date	Source
Ruvina [?] sonador]	Cremona	sonador	[4 juin 1556]	A.S.C., <i>Fragm.</i> , 46
Bangolista de laut ditto de bassani	Cremona	sonador	[4 juin 1556]	A.S.C., <i>Fragm.</i> , 46
Moretto sonador	Cremona	sonador	[4 juin 1556]	A.S.C., <i>Fragm.</i> , 46
Antoni che fa li liuti	Cremona	che fa li liuti	4 juin 1556	A.S.C., <i>Fragm.</i> , 46/1
Zan antoni sonador	Cremona	sonador	4 juin 1556	A.S.C., <i>Fragm.</i> , 46/1
G[e]rolamo da liuto	Cremona	Da liuto	4 juin 1556	A.S.C., <i>Fragm.</i> , 46/1
batista sonador	Cremona	sonador	4 juin 1556	A.S.C., <i>Fragm.</i> , 46/1
Steven [?] rossin sonador	Cremona	sonador	4 juin 1556	A.S.C., <i>Fragm.</i> , 46/1
Antoni rossin sonador	Cremona	sonador	4 juin 1556	A.S.C., <i>Fragm.</i> , 46/1
pelegrin sonador	Cremona	sonador	4 juin 1556	A.S.C., <i>Fragm.</i> , 46/1
Zuan sonador	Cremona	sonador	[4 juin 1556]	A.S.C., <i>Fragm.</i> , 46/1
Jeronimo q. Martino di Fiameni	Brescia	sonador di violino da Bresa	8 mai 1565	BARONCINI, 204
Hier(onim)o f. q. Martino di Fiamen ditto Paganin	Brescia	(63 ans)	1588	BARONCINI, 204
Apolonio del q. Martino di Fiameni	Brescia	sonador de violino	30 mai 1565	BARONCINI, 204
fratelli Tolla (compagnia dei -)	Dresden	(vont au service du duc Maurice de Saxe)	1549	BARONCINI, 164
Pietro Rizzetti	Parma	valenti virtuosi guidati da -	1546	BARONCINI, 164
Gio. Pietro Rizzetti	Brescia	trombetta communale	1534	BARONCINI, 164
Ant(oni)o caleger [da Bergamo]	Venezia	sonadori de lironj	26 avril 1542	BARONCINI, 167
Batista de Caro da Sallò	Venezia	sonadori de lironj	26 avril 1542	BARONCINI, 167
Bort(olome)o da Sallò	Venezia	sonadori de lironj	26 avril 1542	BARONCINI, 167
Antonietto de Bort(olome)o [da Sallò]	Venezia	sonadori de lironj	26 avril 1542	BARONCINI, 167
Batista de [?] da Sallò	Venezia	sonadori de lironj	26 avril 1542	BARONCINI, 167
Ambruoxo milanexe	Venezia	sonadori de lironj	26 avril 1542	BARONCINI, 167
Piero Francesco Coron [da Bergamo]	Venezia	suonatori	3 juin 1547	BARONCINI, 168
Jac(om)o Francesco Coron [da Bergamo]	Venezia	suonatori	3 juin 1547	BARONCINI, 168
Piero di Nic(ol)ò della riviera da Sallò	Venezia	suonatori	3 juin 1547	BARONCINI, 168
Nasse de Stefano da Lodi	Venezia	suonatori	3 juin 1547	BARONCINI, 168
Battista della riviera da Sallò	Venezia	suonatori	3 juin 1547	BARONCINI, 168
Ant(oni)o da Caravazo	Venezia	suonatori	3 juin 1547	BARONCINI, 168
Battista de Evangelista	Venezia	Bressan dal violin	agosto 1552	BARONCINI, 168

Batt(ist)a de Evangelista Bressan	Venezia	sonadorj da violini	17 juillet 1552	BARONCINI, 169
Zuan Antonio Greco	Venezia	sonadorj da violini	17 juillet 1552	BARONCINI, 169
Paulo da San Lio (= San Leonardo?)	Venezia	sonadorj da violini	17 juillet 1552	BARONCINI, 169
Zuan Salarin	Venezia	sonador	17 juillet 1552	BARONCINI, 169
Zaneto da Venetia	Venezia	sonadorj da violini	17 juillet 1552	BARONCINI, 169
Zuan Maria Breseghella	Venezia	sonadorj da violini	17 juillet 1552	BARONCINI, 169
Venturin di Franc(esc)o da le lire	Venezia	sonadorj	10 aout 1553	BARONCINI, 171
Piero bombaxer	Venezia	sonadorj	10 aout 1553	BARONCINI, 171
Serafin stampador	Venezia	sonadorj	10 aout 1553	BARONCINI, 171
Andrea sbiancher	Venezia	sonadorj	10 aout 1553	BARONCINI, 171
Andrea murer	Venezia	sonadorj	10 aout 1553	BARONCINI, 170
Franc(esc)o calegher	Venezia	sonadorj	10 aout 1553	BARONCINI, 171
Francesco calleger alla far[...] de s. Jac(om)o	Venezia	sonadori de lironi	24 aout 1557	BARONCINI, 171
Piero caseller q. Giacomo Casellarin	Venezia	sonadori de lironi	24 aout 1557	BARONCINI, 171
Jac(om)o B(re)san q. Zuane Spinon	Venezia	sonadori de lironi	24 aout 1557	BARONCINI, 171
Piero vignota da Idro q. Nicolò	Venezia	sonadori de lironi	24 aout 1557	BARONCINI, 171
Bernardin laner Gabrieloto	Venezia	sonadori de lironi	24 aout 1557	BARONCINI, 171
Cathachin dal falsetto zoè Zuan Batt.a	Venezia	sonadori de lironi	24 aout 1557	BARONCINI, 171
Franc(esc)o calegher de s. Jac(om)o	Venezia	sonadorj/violini - alto	10 juillet 1558	BARONCINI, 180
Andrea murer q. s. Michiel da Ceneda	Venezia	sonadorj/violini - basso	10 juillet 1558	BARONCINI, 180
P(ie)ro bombaxer q. s. Bernardo	Venezia	sonadorj/violini - tenor	10 juillet 1558	BARONCINI, 180
Ant(oni)o bombaxer de s. P(ie)ro	Venezia	sonadorj/violini - sopran	10 juillet 1558	BARONCINI, 180
Andrea dalle biachie q. s. Zuane Schaleta	Venezia	sonadorj/violini - basso	10 juillet 1558	BARONCINI, 180
P(ie)ro barbier Polentin de s. Vic(enz)o	Venezia	sonadorj/violini - falsetto	10 juillet 1558	BARONCINI, 180
Antonio Morari	Munich	viole da braccio (di Bergamo)	1562 à 1597	BARONCINI, 185
Carbonio Besozzi	Munich	viole da braccio (di Bergamo)	1562 à 1597	BARONCINI, 185
Bernardo Bressan	Venezia	sonadori de lironi - p. so(v)ran	19 juin 1541	BARONCINI, 197
Thomaso de Bernardo	Venezia	sonadori de lironi - p. basso	19 juin 1541	BARONCINI, 197
Mathio Caleger	Venezia	sonadori de lironi - p. tenor	19 juin 1541	BARONCINI, 197
P(ie)ro Casseler	Venezia	sonadori de lironi - p. contralto	19 juin 1541	BARONCINI, 197
Zuan Bergamasco	Venezia	sonadori de lironi - p. bassetto	19 juin 1541	BARONCINI, 197
Batista Bresan caseler	Venezia	sonador de lironj	23 juin 1553	BARONCINI, 197

Venturin de Franc(esc)o	Venezia	[absent]	23 juin 1553	BARONCINI, 197
Nic(ol)ò chaleger	Venezia	sonadorj de lironj	23 juin 1553	BARONCINI, 198
Boni(faci)o bregantin	Venezia	sonadorj de lironj	23 juin 1553	BARONCINI, 198
Do(mene)go chredenzer	Venezia	sonadorj de lironj	23 juin 1553	BARONCINI, 198
L(oren)zo samiter	Venezia	sonadorj de lironj	23 juin 1553	BARONCINI, 198
Piero de Francesco Coron, caleger	Venezia	sonador	16 [mars 1557]	BARONCINI, 198
Hier(onim)o de Paganin da Bressa	Venezia		16 [mars 1557]	BARONCINI, 198
Jac(om)o Bressan	Venezia	sonadori de lironj	24 août 1557	BARONCINI, 198
Ventura de Franc(esc)o	Venezia	sonadori	1566	BARONCINI, 199
Jer(oni)mo Paganin	Venezia	sonadori	1566	BARONCINI, 199
Polonio Paganin	Venezia	sonadori	1566	BARONCINI, 199
Domenego dj Gotti	Venezia	sonadori	1566	BARONCINI, 199
Piero Polentin	Venezia	sonadori	1566	BARONCINI, 199
Piero Busti	Venezia	sonadori	1566	BARONCINI, 199
Ventura de Francesco [linarol]	Venezia	sonador della Scola	1566	BARONCINI, 199
Jerolimo Paganin	Venezia	sonador della Scola	1566	BARONCINI, 199
Polonio Paganin	Venezia	sonador della Scola	1566	BARONCINI, 199
Domenego di Gotti	Venezia	sonador [da violle] della Scola	1566	BARONCINI, 199
Piero Polentin	Venezia	sonador della Scola	1566	BARONCINI, 199
Pietro Busti da Bressa	Venezia	sonador della Scola	1566	BARONCINI, 199
Fiorin de Battista	Venezia	sonador	1562	BARONCINI, 199
Gasparo di Jerolimo di violini	Venezia	di violini	1562	BARONCINI, 199
Isepo de Simon	Venezia	sonador da Bassan	1562	BARONCINI, 199
Piero de Lunardo Venetia	Venezia	sonador	1562	BARONCINI, 199
Zuanne de Bernardo	Venezia	sonador	1562	BARONCINI, 199
Jerolimo de Piero caseler	Venezia	sonador	1570	BARONCINI, 199
Francesco da Ceneda	Venezia	musicò	1570	BARONCINI, 199
Andrea da Ceneda	Venezia	musicò	1570	BARONCINI, 199
Zan Maria de Domenego da Salò	Venezia	sonador	1571	BARONCINI, 199
Zan Maria de Domenego da Salò	Venezia	sonador et compagni [6]	27 avril 1568	BARONCINI, 200
Catarina de Batta Bressan dal violin S. Lucha	Venezia		10 avril 1576	BARONCINI, 200
P(ie)ro Bressan	Venezia	sonador	16 sett. 1565	BARONCINI, 202

Zan Maria dai violini	Venezia	compagnia delli sei sonadori da lironi	23 juillet 1601	BARONCINI, 202
Piero Moratto dal trombon	Venezia	dal trombon	12 jan 1587	BARONCINI, 202
Giacometto Bressan dal violin	Venezia	dal violin	12 jan 1587	BARONCINI, 202
Marco Laudis dal cornetto	Venezia	dal cornetto	12 jan 1587	BARONCINI, 202
Jacomo di Spino	Venezia	sonador	1547-1548	BARONCINI, 203
P(ie)ro moratto dal trombo	Venezia	dal trombo	14 jan 1588	BARONCINI, 203
Jac(ome)tto Bressan dal violin	Venezia	dal violin	14 jan 1588	BARONCINI, 203
M(ar)co Laudis dal cornetto	Venezia	dal cornetto	14 jan 1588	BARONCINI, 203
Gasparo	Venezia		14 jan 1588	BARONCINI, 203
Stefano Scotto	Venezia		14 jan 1588	BARONCINI, 203
Zuani de Gabriel	Venezia	organista	28 mai 1588	BARONCINI, 202
Ventura [Linarol] dal violin	Venezia	dal violin	28 mai 1588	BARONCINI, 203
P(ie)ro Moratto	Venezia		28 mai 1588	BARONCINI, 203
Jac(ome)tto [Bressan] dal violin	Venezia	dal violin	28 mai 1588	BARONCINI, 203
Franc(esc)o Laudis	Venezia		28 mai 1588	BARONCINI, 203
M(ar)co Laudis	Venezia		28 mai 1588	BARONCINI, 203
Gia(co)mo dal violin	Venezia	dal violino	28 mai 1588	BARONCINI, 203
Anzolo	Venezia		28 mai 1588	BARONCINI, 203
L(oren)zo [dalla citara]	Venezia		28 mai 1588	BARONCINI, 203
Gasparo	Venezia		28 mai 1588	BARONCINI, 203
Frà Fran.co	Venezia		28 mai 1588	BARONCINI, 203
Frà Isidoro	Venezia		28 mai 1588	BARONCINI, 203
padre Antonio	Venezia	organista	28 mai 1588	BARONCINI, 203
Jeronimo q. Martini di Fiamen	Brescia	sonador de violin	1562-1563	BARONCINI, 203
Marin Moretto	Venezia		16 mai 1589	BARONCINI, 203
Francesco Laudis	Venezia		16 mai 1589	BARONCINI, 203
Marco Laudis	Venezia		16 mai 1589	BARONCINI, 203
Giacomo dal violin	Venezia	dal violin	16 mai 1589	BARONCINI, 203
Frà Francesco de Carmini	Venezia		16 mai 1589	BARONCINI, 203
Frà Isidoro de Carmini	Venezia		16 mai 1589	BARONCINI, 203
Nicolò da Mosto	Venezia		16 mai 1589	BARONCINI, 203
Stefano Genovesi dal violin	Venezia	dal violin	16 mai 1589	BARONCINI, 203

Giacomo Bustino	Venezia		16 mai 1589	BARONCINI, 203
Lorenzo dal trombon	Venezia		16 mai 1589	BARONCINI, 203
Ventura dal basson	Venezia		16 mai 1589	BARONCINI, 203
Frà Fran(ces)co	Venezia		16 mai 1589	BARONCINI, 203
Domenego	Venezia		16 mai 1589	BARONCINI, 203
Gasparo	Venezia		16 mai 1589	BARONCINI, 203
Un'altro col violin (?)	Venezia		16 mai 1589	BARONCINI, 203
Petri de Bustis/ Petrus q. d. Michaelis de Bustis	Brescia	musicus	26 dec. 1576	BARONCINI, 206
Gabriel di Toli	Brescia	soci musici et p(ro)fessori	1548	BARONCINI, 207
Benedetto di Toli	Brescia	soci musici et p(ro)fessori	1548	BARONCINI, 207
Gioan di Farlengo	Brescia	soci musici et p(ro)fessori	1548	BARONCINI, 207
Ant(oni)o Tribiolo	Brescia	soci musici et p(ro)fessori	1548	BARONCINI, 207
Gio. Maria Nassino	Brescia	soci musici et p(ro)fessori	1548	BARONCINI, 207
Francesco da Zaneda	Venezia	"Pifferi" du Doge de Venise	1559	LASOCKI, 173
Paulo Laudis	Venezia	"Pifferi" du Doge de Venise	1559	LASOCKI, 173
Paulo Vergeli	Venezia	"Pifferi" du Doge de Venise	1559	LASOCKI, 173
Giovanni Pietro Rizeffo	Parma	(chef d'une compagnie de joueurs)	1546	LASOCKI, 173
Horatio Lupo (fils de Joseph)				LASOCKI, 44
Thomas I Lupo (fils de Joseph)				LASOCKI, 44
Theophilus Lupo (petit-fils de Joseph)				LASOCKI, 44
Ambrose Lupo (Almaliach)	London			LASOCKI, 94
Joseph Lupo (fils d'Ambrose)	London	épouse Laura, fille d'Alvise Bassano		LASOCKI, 94
Nicolò citaredo da Milano	[Venezia]		1553	CANAL, 26
Nicolò dal Liuto				CANAL, 26
Alessandro Folengo	Mantova	citaredo	1521	CANAL, 27
Morella Morglato	Mantova	(fabbrica viole e liuti)	1540 ca	CANAL, 29
Orazio della viola	Mantova		11 déc. 1586	CANAL, 40
Orazio della viola	Parma			CANAL, 40
Gian Battista Giacometti, detto del Violino	Roma		1588	CANAL, 44
Gian Battista	Roma	giovine bresciano raro in sonar l'arpa	1586	CANAL, 44
Geoffroy de Lupian	Paris	trompettiste	avant 1530	CAZAUX, 109
Lancelot Le Vasseur	Paris	rebec	1514-1536	CAZAUX, 113

Jean Cavalier	Paris	rebec	1559-1560	CAZAUX, 113
Pierre Pagan				CAZAUX, 114
Christophe de Plaisance				CAZAUX, 114
François de Birago				CAZAUX, 114
Melchior de Millan				CAZAUX, 114
Berthelemy de Florence				CAZAUX, 114
Nicollas de Bresse				CAZAUX, 114
François de Cremonne				CAZAUX, 114
Sanxon de Plaisance				CAZAUX, 114
Jehan Hanry				CAZAUX, 114
Nicolas Pironet				CAZAUX, 114
Jehan Bellat				CAZAUX, 114
Nicolas Pironet	Orléans	joueur de fleustes du duc d'Orléans	1540-1541	CAZAUX, 115
Juliano Tiburtino	[Venezia?]	messer	1543	GANASSI, XVI
Lodovico Lasagnino Fiorentino	[Venezia?]	messer	1543	GANASSI, XVI
Oratio detto del Violone	Napoli	[...] che oggi non vivono	1601	GEISER, 81
Andrea Romano	Napoli	[...] che oggi non vivono	1601	GEISER, 81
Bartolomeo lo Roy	Napoli	[...] che oggi non vivono	1601	GEISER, 81
Annibale Bolognese	Napoli	[...] che oggi non vivono	1601	GEISER, 81
Prospero Planterio	Napoli	[...] che oggi non vivono	1601	GEISER, 81
Henrico Francese	Napoli	Sonatori eccellenti di viola d'arco	1601	GEISER, 81
Francesco di Paola	Napoli	Sonatori eccellenti di viola d'arco	1601	GEISER, 81
Ottavio Cortese	Napoli	Sonatori eccellenti di viola d'arco	1601	GEISER, 81
Antonio Miscia	Napoli	Sonatori eccellenti di viola d'arco	1601	GEISER, 81
Jheronime Margarino	Paris	violons ordinaires du Roi	26 avril 1560	GUILLO, 210
Pierre Mortrosac	Paris	violons ordinaires du Roi	26 avril 1560	GUILLO, 210
Jacques-Antoine de Sopsis	Paris	violons ordinaires du Roi	26 avril 1560	GUILLO, 210
César de Neigret	Paris	violons ordinaires du Roi	26 avril 1560	GUILLO, 210
Baltazarin Beaujoyeux	Paris	valet de chambre ordinaire de Marie Stuart	10 nov. 1560	GUILLO, 210
Pierre Martir Sacco	Lyon	joueur de violon du Roi	21 juin 1564	GUILLO, 216
Lois Sacco	Lyon	joueur de violon du Roi	21 juin 1564	GUILLO, 216
Jherosme Magarine	Lyon	joueur de violon du Roy	21 juin 1564	GUILLO, 216

Balthazard Beaujoyeux	Lyon	joueur de violon du Roi	21 juin 1564	GUILLO, 216
Jacques Anthoine de Souppier	Lyon	joueur de violon du Roi	21 juin 1564	GUILLO, 216
Philibert Jambe-de-Fer	Lyon	musicien lyonnais	juin 1564	GUILLO, 216
Antoine Froyssard, de Turin	Lyon	Vyolon du roy	1566-1583	GUILLO, 217
Benigno	Lyon	violon	1571	GUILLO, 217
Thomas Lavigne, piémontais	Lyon	violon	1576-1600	GUILLO, 217
Francesco Veggio	Lyon	luthiste	1560	GUILLO, 217
Giovanni di Mallo	Paris	hautbois et violon du roi	1534	GUILLO, 218
Hierosme Mazarin	Paris		1571	GUILLO, 219
Dominique de Lucques	Paris		1571	GUILLO, 219
Claude Viagot	Paris		1571	GUILLO, 219
Dominique d'Avon	Paris	viollon	1565	GUILLO, 222
Louis Sac	Paris	italiens joueurs de violons	10 oct. 1572	GUILLO, 224
Gabriel Nadoin	Paris	italiens joueurs de violons	10 oct. 1572	GUILLO, 224
Baptiste Delphinon	Paris	violon ordinaire de la Chambre [du roi]	7 nov. 1572	GUILLO, 224
Anthoine Rossin	Paris	violons de la royne	15 nov. 1572	GUILLO, 224
Estienne [Cocq]	Paris	violons de la royne	15 nov. 1572	GUILLO, 224
Anthoine [Cocq]	Paris	violons de la royne	15 nov. 1572	GUILLO, 224
Cezard [Cocq]	Paris	violons de la royne	15 nov. 1572	GUILLO, 224
Charles [Cocq]	Paris	violons de la royne	15 nov. 1572	GUILLO, 224
Jacques Cocq	Paris	violons de la royne	15 nov. 1572	GUILLO, 224
Clement Bouati	Paris	violons de la royne	15 nov. 1572	GUILLO, 224
Cezard de Nigry	Paris	viollon	13 août 1575	GUILLO, 224
[Pietro] Martio Sacro	Paris		13 sept. 1575	GUILLO, 225
Pietro Martio Sacro	Paris		14 sept. 1575	GUILLO, 225
Pierre Sac	Paris	violon ordinaire de la chambre du roi	5 avril 1582	GUILLO, 225
Geronimo Margarino	Paris	violon	1560 et 1564	GUILLO, 225
Geronimo Margarino	Paris	joueur de saqueboute de l'Ecurie	1571	GUILLO, 225
Baptista Carnbello	Paris		1575	GUILLO, 225
Petro Francesco Carnobello	Paris		1575	GUILLO, 225
Constantino Diaffri	Paris		1575	GUILLO, 225
Jehan Maria Farnia	Paris		1575	GUILLO, 225

Feu François Picenart natif de Cremonne	Paris	père de Virginie Picenart	26 juillet 1581	GUILLO, 226
Pietro Martyro Sacco	Paris			GUILLO, 226
Loys Sacco	Paris			GUILLO, 226
Nardini	Paris			GUILLO, 226
Nicolas Nadrein	Paris	retourne en Italie	18 avril 1578	GUILLO, 226
Battista Delfinoni	Paris			GUILLO, 226
Battista Delfinoni	Paris	violon ordinaire de la chambre du roi	1 février 1581	GUILLO, 226
Battista et Pierluigi	Paris	violons ordinaires du Roi	1597	GUILLO, 226
Pierluigi Delfinoni	Paris			GUILLO, 226
Pierluigi Delfinoni	Paris	violon du roi, parrain du fils de P. F. Caroubel	février 1587	GUILLO, 226
Battista Carnbello	Paris		1575	GUILLO, 226
Petro Francisco Carnbello	Paris		1575	GUILLO, 226
Pierre Francisque Caroubel	Paris	(danses de <i>Terpsichore</i> de Praetorius)	jusqu'en 1611	GUILLO, 226
Charles Mazarin, filz de Hierosme Mazarin	Paris	violon ordinaire du Roy	26 juillet 1581	GUILLO, 226
Cezar Coq	Paris	violon ordinaire de la chambre du Roy	26 juillet 1581	GUILLO, 226
Pierre Coq (cousin de Cezar)	Paris	violon ordinaire du Roy, cousin de Cezard Coq	26 juillet 1581	GUILLO, 226
M. de Beau-Joyeux (meurt en 1585)	Paris	valet de chambre de la reyne mère	Brantôme	GUILLO, 227
Giacomo Mario [?]	Paris	accompagne Beaujoyeux	ca 1555	GUILLO, 230
Pierre Bonnette	Paris	violon des ducs d'Orléans, d'Angoulême et d'Anjou	1559	GUILLO, 230
Dominique d'Avon	Paris		1565	GUILLO, 230
Estienne Anthoine	Paris	violon de la reine	1572	GUILLO, 230
Clemente Buati	Paris	violon de la reine	1572	GUILLO, 230
Thomassin Cagnole	Paris	marié en 1572, mort en 1586	1572	GUILLO, 230
Battista Carnbello	Paris	violon de François d'Anjou	1575	GUILLO, 230
Pietro Francisco Carnbello, de Crémone	Paris	violon de François d'Anjou	1575	GUILLO, 230
Gabriele [Carobel] Nardini	Paris	violon de la chambre du roi	1572-1578	GUILLO, 231
Battista Delfinoni	Paris	violon de la chambre du roi	1572	GUILLO, 231
Niccolò Nardini, frère de Gabriele	Paris	violon du roi	1578	GUILLO, 231
Pierluigi Delfinoni	Paris		1579-1597	GUILLO, 231
Geronimo Margarino	Paris	violon du roi, sacqueboute du roi	1560, 1571	GUILLO, 231
Carlo Margarino, de cremonne	Paris	violon de la chambre du roi	1581	GUILLO, 231
Cesare Negri	Paris	violon de François d'Anjou	1575-1587	GUILLO, 231

César Cocq	Paris	violon du roi (cousin de Pierre Coq)	1572	GUILLO, 231
Pierre Cocq	Paris	violon du roi	1581	GUILLO, 231
Constantino Diaffri	Paris	violon de François d'Anjou, (violon du roi)	1575, (1586)	GUILLO, 231
Callisto Diaffri (parent de Constantino)	Paris	marié à Marguerite de Corbie	1587-1588	GUILLO, 231
Jehan Maria Farnia	Paris	violon de François d'Anjou	1575	GUILLO, 231
Guillaume Daumont le jeune	Paris	hautbois du roi, violon du roi avant 1580	1577	GUILLO, 231
Nicolas Delinet (mort en 1621)	Paris	violon de la chambre du roi	1572-1573	GUILLO, 231
Pietro Martyro Sacco	Paris	violon du roi (1560), violon de François d'Anjou (1575), violon de la chambre du roi (1582)	1560-1582	GUILLO, 232
Luigi Sacco	Paris	violon du roi	1564-1572	GUILLO, 232
Guillaume Sac	Paris	joueur d'instrument		GUILLO, 232
Antonio Rossini	Paris	violon de la reine	1572	GUILLO, 232
Jacopo Antonio de Soppis	Paris	violon du roi	1560-1564	GUILLO, 232
Palamon Rozu	Paris	violon de la chambre du roi	1581 (marié en)	GUILLO, 232
Claudio Viago	Paris	valet de chambre et violon du duc d'Alençon (1573), cornet du roi (mort avant 1576)	1573-1576	GUILLO, 232
Claude Vacher	Paris	violon du roi	1581	GUILLO, 232
Antoine de Vefve (mort avant 1579)	Paris	violon du roi	1579	GUILLO, 232
Maestro sebastian da Verona	ferrara	[facteur] violette, viole e violoni	20 Déc. 1511	HOLMAN, 18
Thimodio de Luqua		et ses compaignons, joueurs de violons	1538	HOLMAN, 20
Bisutzi (4 membres de la famille -)	Münich		1550s	HOLMAN, 20
Baldassare de Belgiojoso	Paris		1555	HOLMAN, 20
Ardesi (3 membres de Cremona [?])	Vienne		1560s	HOLMAN, 21
Morari (3 membres)	Munich	se joignent aux Bisutzi	1568	HOLMAN, 21
Ambrose Lupo (de Milan)	London	musicians for the vials	1590	HOLMAN, 48
Ambrose Lupo	London	Meurt	10 février 1590/1	HOLMAN, 48
Innocent of Cremona	London	old viols	6 dec. 1555	HOLMAN, 77
Alberto da Venetia	London	pleyer[s] on the Vialles	nov. 1540	HOLMAN, 79
Vincenzo da Venetia	London	pleyer[s] on the Vialles	nov. 1540	HOLMAN, 79
Alexandro da Mylano	London	pleyer[s] on the Vialles	nov. 1540	HOLMAN, 79
Zua[ne] Maria da Cremona	London	pleyer[s] on the Vialles	nov. 1540	HOLMAN, 79

Romano da Milano	London	pleyer[s] on the Vialles	nov. 1540	HOLMAN, 79
Ambrose da Milano	London	pleyer[s] on the Vialles	nov. 1540	HOLMAN, 79
albertin[o] de Venysian	London	musician	26 avril 1542	HOLMAN, 81
alexandri[no] de mylano	London	musician	26 avril 1542	HOLMAN, 81
Joheni Maria de Cremona	London	musician	26 avril 1542	HOLMAN, 81
ambrosin[o] de myllano	London	musician	26 avril 1542	HOLMAN, 81
Alexander of Milan	London		sept. 1544	HOLMAN, 87
Paul of Venice	London		sept. 1544	HOLMAN, 87
George Decombe	London	vialline(s)	1 mai 1545	HOLMAN, 87
Mark Antonye Gayiardell	London	vialline(s)	1 mai 1545	HOLMAN, 87
Innocent Coming, Italian	London	Italyane of Vennise (1593)	28 aout 1551	HOLMAN, 88
Paul Galliardello	London	remplace Vincent of Venice	Oct. 1555	HOLMAN, 88
Mr George	London	the kinge(s) Graces musicon	28 juillet 1551	HOLMAN, 89
Albert of Venice	London	Mort	3 juillet 1559	HOLMAN, 104
Ambrose Lupo	London			HOLMAN, 104
Peeter Loupez, Venetiaen	Antwerpen	[gilde des musiciens]	17 jan. 1555	HOLMAN, 104
Peter Lupo (fils d'Ambrose)	London	remplace Albert of Venice	20 sept. 1567	HOLMAN, 104
Josep Lupo	Antwerpen	Ambrosiussoone, geboren tot Venegien, speelman	20 aout 1557	HOLMAN, 104
Paul Galliardello	London	Retourne en Italie	mai 1563	HOLMAN, 104
Joseph Lupo (fils d'Ambrose)	London	remplace Paul Galliardello	Nov. 1563	HOLMAN, 104
Franchisco Galliaerdel Jacopssoone, van Bressa	Antwerpen	gilde des musiciens	10 juillet 1556	HOLMAN, 105
Paul Galliardello	Antwerpen	Possède une maison à Anvers et à Londres	12 mai 1563	HOLMAN, 105
Ambrose Grasso	London	épouse Elizabeth Bassano	24 mars 1578/9	HOLMAN, 106
Ambrosio Grasso of Pavia	London	remplace George of Cremona	1 aout 1578	HOLMAN, 106
George Comey of Cremona	London	Meurt	9 aout 1574	HOLMAN, 106
Peter Lupo	Utrecht	achète "een kist met viiff vyolen"	1559	HOLMAN, 121
Pieter Lupo (fils de Francis)	Amsterdam	union avec la famille Kleynman		HOLMAN, 121
Francis Fransz[oon] Lupo	Amsterdam	made citterns and violins		HOLMAN, 121
Benet Pryme	cambridge	inventaire après décès "vyalles & vyolans"	1557	HOLMAN, 124
John Hogg	Colchester		1558	HOLMAN, 124
Jeffrye Wood (son of Clement Wood of Calais)	Colchester	apprenti de J. Hogg	1558	HOLMAN, 124
Peter Sprott (son of Thomas Sprott of Norwich)	Colchester	apprenti de J. Hogg	1560	HOLMAN, 125

Giovan Giacomo della Corna	Brescia	[liutaio]	1533	LANFRANCO, 143
Zanetto Montichiario	Brescia	[liutaio]	1533	LANFRANCO, 143
Giovan Francesco Antegnato da Brescia	Brescia	[fa monochordi, arpichordi, & Clavicymbali]	1533	LANFRANCO, 143
François Richomme	Paris	violon ordinaire de la chambre du roi	7 janvier 1625	LESURE I, 103
Philippe de La Canessière	Paris	[facteur d'instruments]	23 mars 1551	LESURE I, 74
Etienne Loré	Paris	[joueur d'instruments]	11 dec. 1553	LESURE I, 75
Angilbert Lezont	Paris	[joueur d'instruments]	11 dec. 1553	LESURE I, 75
Claude Robillart	Paris	[joueur d'instruments]		LESURE I, 77
Nicolas Robillard	Paris	[joueur d'instruments]	20 sept. 1557	LESURE I, 77-78
François Robillard	Paris	maître joueur d'instrumens	24 aout 1569	LESURE I, 80
Guillaume Masuel/Masnet	[Lyon]	[joueur d'instruments]	8 aout 1570	LESURE I, 81
Jehan Langlois	[Lyon]	maître joueur d'instrumens	8 août 1570	LESURE I, 81
Nicolas le Breton		[joueur d'instruments]	14 oct. 1575	LESURE I, 84
Nicolas Aubry	Paris	faiseur d'instrumens de musique	31 juillet 1577	LESURE I, 84
Nicolas de Florance	Paris	bande de la confrérie St-Julien	25 mai 1538	LESURE II, 39
Nicolas Robillard	Paris	bande de la confrérie St-Julien	3 juin 1556	LESURE II, 40
Claude Robillard	Paris	bande de la confrérie St-Julien	3 juin 1556	LESURE II, 40
François Robillard	Paris	bande de la confrérie St-Julien	3 juin 1556	LESURE II, 40
François Le Vacher	Paris	bande de la confrérie St-Julien	9 mai 1555	LESURE II, 40
Esmon Rabbi, dit Judas	Paris	bande de la confrérie St-Julien	27 déc. 1544	LESURE II, 40
Jean Alain	Paris	bande de la confrérie St-Julien	30 juillet 1551	LESURE II, 40
Salomon Darlu	Paris	bande de la confrérie St-Julien	2 déc. 1552	LESURE II, 40
Salomon Darlu	Paris	bande de la confrérie St-Julien	31 juillet 1557	LESURE II, 41
Claude Viagot	Paris	bande de la confrérie St-Julien	10 jan. 1558	LESURE II, 41
Jean Fourcade, dit Portet	Paris	bande de la confrérie St-Julien	1er juin 1560	LESURE II, 41
Nicolas de Florence	Paris	bande de la confrérie St-Julien	1er juin 1560	LESURE II, 41
Nicolas de Florence le jeune	Paris	bande de la confrérie St-Julien	1er juin 1560	LESURE II, 41
Claude de Florence (frère de Nicolas le jeune)	Paris	bande de la confrérie St-Julien	1er juin 1560	LESURE II, 41
Salomon Darlu	Paris	bande de la confrérie St-Julien	1er juin 1560	LESURE II, 41
Charles Fourcade	Paris	bande de la confrérie St-Julien	13 mai 1561	LESURE II, 41
Guillaume Daumont le jeune	Paris	bande de la confrérie St-Julien	19 déc. 1575	LESURE II, 41
Claude Le Vacher	Paris	bande de la confrérie St-Julien	19 déc. 1575	LESURE II, 41

Jacques Le Vacher	Paris	bande de la confrérie St-Julien	19 déc. 1575	LESURE II, 41
Antoine Le Vacher	Paris	bande de la confrérie St-Julien	22 oct. 1587	LESURE II, 41
<u>Jérôme Bevilacqua</u>	<u>Paris</u>	<u>bande de six violonistes</u>	<u>17 février 1553</u>	<u>LESURE III, 10</u>
Pierre Leduc	Paris	faiseur d'instruments	après 1576	LESURE III, 16
Augustyn Padua Melsenson	Antwerpen		1575	MOENS II, 172
Augustyn Padua Melsenson	Dendermonde		1560	MOENS II, 172
Eliasar Largent Ghuilliamssone van Atrecht	Antwerpen	Speelman mette violen	1556	MOENS II, 172
Herrij Query, filz de Herrij de Montz en Haynault	Antwerpen	joueur de violon	1558	MOENS II, 172
Franchois Creemers	Antwerpen	Speelman	1560	MOENS II, 172
Bernardt Gelabbeke van Keulen	Antwerpen	leerling van Franchois Creemers	1560	MOENS II, 172
Hanns Herman	Bruxelles	duitse Geiger	avant 1555	MOENS IV, 53
Hanns Herman	Munich		après 1555	MOENS IV, 54
Lupos	Italie	Geigerfamilien		MOENS V, 386
Galliardellos	Italie	Geigerfamilien		MOENS V, 386
Balthasar de Beaujoyeux	France		1555	MOENS V, 386
Bassanos	Italie	Geigerfamilien		MOENS V, 386
Moyses	Italie	Geigerfamilien		MOENS V, 386
Conti	Italie	Geigerfamilien		MOENS V, 386
Kellim	Italie	Geigerfamilien		MOENS V, 386
Sebolt Krenner	Munich		1514	MOENS V, 389
Georg Krafft	Munich		1520-1554	MOENS V, 389
Sebastian Hurlacher	Munich		1545-1559	MOENS V, 389
Antonio Morari	Munich	Geiger	1561-1597	MOENS V, 390
Jheronimo Morari	Munich	Geiger	1561-1564	MOENS V, 390
Battista Morari (frère de Antonio)	Munich	Geiger (contralto)	1561-1577	MOENS V, 390
Annibale Morari (frère de Antonio)	Munich	Geiger	1561-1592	MOENS V, 390
Achile Morari	Munich	Geiger	1577	MOENS V, 390
Carbonio Besutio	Munich	Geiger	1562-1599	MOENS V, 390
Matthias Besutio	Munich	Geiger	1562-1599	MOENS V, 390
Lucio Terzio	Munich	Geiger	1561-1577	MOENS V, 390
Hercules Terzio	Munich	Geiger	1569	MOENS V, 390
Giovan Battista Romano	Munich	Geiger	1566-1569	MOENS V, 390

Anthoni Gosswin	Munich	Geiger	1568	MOENS V, 390
Christoff Pocis	Munich	Geiger	1568-1579	MOENS V, 390
Cerbonio [de Besutio], meurt en 1579				MOENS V, 392
Mattheo Besutio		neveu de Cerbonio		MOENS V, 392
Mattheo Cerbonio			1579	MOENS V, 392
Annibale Morari	Munich		1582	MOENS V, 393
Matthias Cerbonio	Munich		1582	MOENS V, 393
Hans Kohl	Munich	Hofinstrumentenmacher		MOENS V, 393
Julius Gigli	Munich		1582	MOENS V, 393
Christophoro Pozis (di Cremona[?])	Munich	Geiger		MOENS V, 396
Annibale Padovano	Munich	Compositeur		MOENS V, 398
Sebastian Alberto (di Treviso)	Munich		1563	MOENS V, 403
Hännssl von Lanndshuet	Munich	Geiger beim Organisten	1579	MOENS V, 404
Hanns Schöttl (von Lanndshuet)	Munich		1580-1587	MOENS V, 404
Michael Geiger	Munich	Cantorej Knaben	1579	MOENS V, 404
Battista de Cremona	Munich	Organisten	1571	MOENS V, 404
Leonharten Koppen	Munich	ainem Jungen geiger	1580	MOENS V, 404
Matthias Besutsi	Munich		1579	MOENS V, 405
Anthoni Tertzio	Munich	geiger	1581	MOENS V, 405
Horatio Sega	Munich	Geiger	1590	MOENS V, 405
Hawnsen Hiener	Munich	Geiger		MOENS V, 406
Max Geiger	Munich	geiger		MOENS V, 406
Hans Bach	Württemberg	spielmann, geigenmacher		MOENS V, 408
Polak	Munich	Geiger	1519	MOENS V, 408
Lorenzo Gusnasco da Pavia	Venezia	facteur d'instruments	1494-1515	PRIZER, 88
Thimodio dell'Acqua (et ses compaignons)	Paris	joueurs de violon de l'ambassadeur de Venise	1538	PRUNIÈRES, 238
Pierre Pagant	Paris	haulxboys italiens	1528-1529	PRUNIÈRES, 241
Christophe de Plaisance	Paris	haulxboys italiens	1528-1529	PRUNIÈRES, 241
Paule de Milan (meurt en 1542)	Paris	haulxboys italiens	1528-1529	PRUNIÈRES, 241
Françoys de Virago (??)	Paris	haulxboys italiens	1528-1529	PRUNIÈRES, 241
Marquen de Milan	Paris	haulxboys italiens	1528-1529	PRUNIÈRES, 241
Pierre Pagan	Paris	italiens haulxboys	février-mars 1539	PRUNIÈRES, 241

Christophe de Plaisance	Paris	italiens haulxboys	février-mars 1539	PRUNIÈRES, 241
François de Virago	Paris	italiens haulxboys	février-mars 1539	PRUNIÈRES, 241
Marchant de Milan	Paris	italiens haulxboys	février-mars 1539	PRUNIÈRES, 241
Barthélemy de Florence (Firenze)	Paris	italiens haulxboys	février-mars 1539	PRUNIÈRES, 241
Nicolas de Bresse (Brescia)	Paris	italiens haulxboys	février-mars 1539	PRUNIÈRES, 241
François de Crémone	Paris	italiens haulxboys	février-mars 1539	PRUNIÈRES, 241
Sanxon de Plaisance	Paris	italiens haulxboys	février-mars 1539	PRUNIÈRES, 241
Nicolas de Lucques	Paris		1533-35/1568-82?	PRUNIÈRES, 242
Dominique de Lucques	Paris		1533-35/1568-82?	PRUNIÈRES, 242
Marco da Verona	Paris	cornet		PRUNIÈRES, 242
Jehan Haury	Paris	viollons, haulxboys et sacuebuteurs	février-mars 1529	PRUNIÈRES, 244
Pierre de la Planche	Paris	viollons, haulxboys et sacuebuteurs	février-mars 1529	PRUNIÈRES, 244
Pierre Champgilbert	Paris	viollons, haulxboys et sacuebuteurs	février-mars 1529	PRUNIÈRES, 244
Jehan Fourcade	Paris	viollons, haulxboys et sacuebuteurs	février-mars 1529	PRUNIÈRES, 244
Nicolas Pirouet	Paris	viollons, haulxboys et sacuebuteurs	février-mars 1529	PRUNIÈRES, 244
Jehan Bellac	Paris	viollons, haulxboys et sacuebuteurs	février-mars 1529	PRUNIÈRES, 244
Nicolas Pirouet	Paris	violon de la bande française	1529	PRUNIÈRES, 245
Jehan Bellac	Paris	violon de la bande française	1529	PRUNIÈRES, 245
Jehan Fourcade	Paris	violon de la bande française	1529	PRUNIÈRES, 245
Pierre de la Planche	Paris	violon de la bande française	1529	PRUNIÈRES, 245
Pierre Champgilbert	Paris	violon de la bande française	1529	PRUNIÈRES, 245
Jehan Boulley	Paris		1534	PRUNIÈRES, 245
Jehan Gentils	Paris		1547	PRUNIÈRES, 245
Marc-Antoine Gayardel	Lorraine	violons du cardinal de Lorraine	1542	PRUNIÈRES, 245
Cyprien Renelio	Lorraine	violons du cardinal de Lorraine	1542	PRUNIÈRES, 245
Michel Sanzel	Lorraine	violons du cardinal de Lorraine	1542	PRUNIÈRES, 245
Vincent Mandin	Lorraine	violons du cardinal de Lorraine	1542	PRUNIÈRES, 245
Pierre Sac	Paris	violon ordinaire de la Chambre du Roy	5 avril 1582	PRUNIÈRES, 247
Battista Delfinone	Milanaï	doit recruter une nouvelle bande de musiciens	1572	PRUNIÈRES, 248
Cesare Delphino	Paris		1575	PRUNIÈRES, 248
Charles Daja	Paris		1575	PRUNIÈRES, 248
Laurent Dispendriteno	Paris		1575	PRUNIÈRES, 248

Viterbo	Paris		1575	PRUNIÈRES, 248
Nicolas Nadreini	Paris		1578	PRUNIÈRES, 248
Carobel	Paris		1578	PRUNIÈRES, 248
Gabriello Nardini	[Paris]			PRUNIÈRES, 248
Hiérosme Mazarin	Paris	viollon ordinaire du Roy	26 juillet 1581	PRUNIÈRES, 248
Charles Mazarin	Paris	viollon ordinaire du Roy, natif de Crémone	26 juillet 1581	PRUNIÈRES, 248
Ludovico Sai	[Paris]			PRUNIÈRES, 248
Nicolas de Fleurance	Paris	joueur d'instrumens de la Maison du Roy	6 juillet 1558	PRUNIÈRES, 248
Nicolas de Fleurance le jeune	Paris	joueurs d'instrumens	6 juillet 1558	PRUNIÈRES, 248
Claude de Fleurance	Paris	joueurs d'instrumens	6 juillet 1558	PRUNIÈRES, 248
Nicolas de Fleurance le jeune	Lorraine		1566	PRUNIÈRES, 248
Claude de Fleurance	Lorraine		1566	PRUNIÈRES, 248
Alexandre de Bonnières	Paris	superintendant de la Musique de la Chambre du Roy	1592	PRUNIÈRES, 249

C. Annexe 3 : Liste des musiciens ordonnée par noms

n°	Nom	Lieu	Qualification	Date	Source
001a	Ruvina [?] sonador	Cremona	sonador	[4 juin 1556]	A.S.C., <i>Fragm.</i> , 46
002a	Bassanos	Italie	Geigerfamilien		MOENS V, 386
002?	Bangolista de laut ditto de bassani	Cremona	sonador	[4 juin 1556]	A.S.C., <i>Fragm.</i> , 46
003a	Moretto sonador	Cremona	sonador	[4 juin 1556]	A.S.C., <i>Fragm.</i> , 46
003b?	Piero Moratto dal trombon	Venezia	dal trombon	12 jan 1587	BARONCINI, 202
003b?	P(ie)ro moratto dal trombo	Venezia	dal trombo	14 jan 1588	BARONCINI, 203
003b?	P(ie)ro Moratto	Venezia		28 mai 1588	BARONCINI, 203
003c?	Marin Moretto	Venezia		16 mai 1589	BARONCINI, 203
004a	Antoni che fa li liuti	Cremona	che fa li liuti	4 juin 1556	A.S.C., <i>Fragm.</i> , 46/1
005a	Zan antoni sonador	Cremona	sonador	4 juin 1556	A.S.C., <i>Fragm.</i> , 46/1
006a	G[e]rolamo da liuto	Cremona	da liuto	4 juin 1556	A.S.C., <i>Fragm.</i> , 46/1
007a	batista sonador	Cremona	sonador	4 juin 1556	A.S.C., <i>Fragm.</i> , 46/1
008a	Steven [?] rossin sonador	Cremona	sonador	4 juin 1556	A.S.C., <i>Fragm.</i> , 46/1
008b	Antoni rossin sonador	Cremona	sonador	4 juin 1556	A.S.C., <i>Fragm.</i> , 46/1
008b	Anthoine Rossin	Paris	violons de la royne	15 nov. 1572	GUILLO, 224
008b	Antonio Rossini [Rossin, Rousse]	Paris	violon de la reine	1572	GUILLO 232
009a	pelegrin sonador	Cremona	sonador	4 juin 1556	A.S.C., <i>Fragm.</i> , 46/1
010a	Zuan sonador	Cremona	sonador	[4 juin 1556]	A.S.C., <i>Fragm.</i> , 46/1
011a	Hier(onim)o de Paganin da Bressa	Venezia		16 [mars 1557]	BARONCINI, 198
011a	Jeronimo q. Martini di Fiamen	Brescia	sonador de violin	1562-1563	BARONCINI, 203
011a	Jeronimo q. Martino di Fiameni	Brescia	sonador di violino da Bresa	8 mai 1565	BARONCINI, 204
011a	Jer(oni)mo Paganin	Venezia	sonadori	1566	BARONCINI, 199
011a	Jerolimo Paganin	Venezia	sonador della Scola	1566	BARONCINI, 199
011a	Hier(onim)o f. q. Martino di Fiamen ditto Paganin	Brescia	(63 ans)	1588	BARONCINI, 204
011b	Apolonio del q. Martino di Fiameni	Brescia	sonador de violino	30 mai 1565	BARONCINI, 204
011b	Polonio Paganin	Venezia	sonadori	1566	BARONCINI, 199
011b	Polonio Paganin	Venezia	sonador della Scola	1566	BARONCINI, 199
012a	Gabriel di Toli	Brescia	soci musici et p(ro)fessori	1548	BARONCINI, 207
012b	Benedetto di Toli	Brescia	soci musici et p(ro)fessori	1548	BARONCINI, 207

012a-b	fratelli Tolla (compagnia dei -)	Dresden	(vont au service du duc Maurice de Saxe)	1549	BARONCINI, 164
013a	Gio. Pietro Rizzetti	Brescia	trombetta comunale	1534	BARONCINI, 164
013a	Pietro Rizzetti	Parma	"valenti virtuosi guidati da -"	1546	BARONCINI, 164
013a	Giovanni Pietro Rizeffo	Parma	(chef d'une compagnie de joueurs)	1546	BASSANOS, 173
014a	Mathio Caleger	Venezia	sonadori de lironi - p. tenor	19 juin 1541	BARONCINI, 197
014b	Ant(oni)o caleger [da Bergamo]	Venezia	sonadori de lironj	26 avril 1542	BARONCINI, 167
014c	Jac(om)o Francesco Coron [da Bergamo]	Venezia	suonatori	3 juin 1547	BARONCINI, 168
014d	Piero Francesco Coron [da Bergamo]	Venezia	suonatori	3 juin 1547	BARONCINI, 168
014d	Piero de Francesco Coron, caleger	Venezia	sonador	16 [mars 1557]	BARONCINI, 198
014e	Nic(ol)ò chaleger	Venezia	sonadorj de lironj	23 juin 1553	BARONCINI, 198
014f	Franc(esc)o calegher	Venezia	sonadorj	10 aout 1553	BARONCINI, 171
	Francesco calleger alla far[...] de s.				
014f	Jac(om)o	Venezia	sonadori de lironi	24 aout 1557	BARONCINI, 171
014f	Franc(esc)o calegher de s. Jac(om)o	Venezia	sonadorj/violini - alto	10 juillet 1558	BARONCINI, 180
015a	Batista de Caro da Sallò	Venezia	sonadori de lironj	26 avril 1542	BARONCINI, 167
015a?	Batista de [?] da Sallò	Venezia	sonadori de lironj	26 avril 1542	BARONCINI, 167
015a?	Battista della riviera da Sallò	Venezia	suonatori	3 juin 1547	BARONCINI, 168
016a	Bort(olome)o da Sallò	Venezia	sonadori de lironj	26 avril 1542	BARONCINI, 167
016b?	Antonietto de Bort(olome)o [da Sallò]	Venezia	sonadori de lironj	26 avril 1542	BARONCINI, 167
017a	Ambruxo milanexe	Venezia	sonadori de lironj	26 avril 1542	BARONCINI, 167
018a	Piero di Nic(ol)ò della riviera da Sallò	Venezia	suonatori	3 juin 1547	BARONCINI, 168
019a	Nasse de Stefano da Lodi	Venezia	suonatori	3 juin 1547	BARONCINI, 168
020a	Ant(oni)o da Caravazo	Venezia	suonatori	3 juin 1547	BARONCINI, 168
021a	Battista de Evangelista	Venezia	Bressan dal violin	agosto 1552	BARONCINI, 168
021a	Batt(ist)a de Evangelista Bressan	Venezia	sonadorj da violini	17 juillet 1552	BARONCINI, 169
022a	Zuan Antonio Greco	Venezia	sonadorj da violini	17 juillet 1552	BARONCINI, 169
023a	Paulo da San Lio (= San Leonardo?)	Venezia	sonadorj da violini	17 juillet 1552	BARONCINI, 169
024a	Zuan Salarin	Venezia	sonador	17 juillet 1552	BARONCINI, 169
025a	Zaneto da Venetia	Venezia	sonadorj da violini	17 juillet 1552	BARONCINI, 169
026a	Zuan Maria Breseghella	Venezia	sonadorj da violini	17 juillet 1552	BARONCINI, 169
027a	Andrea murer	Venezia	sonadorj	10 aout 1553	BARONCINI, 170
027a	Andrea murer q. s. Michiel da Ceneda	Venezia	sonadorj/violini - basso	10 juillet 1558	BARONCINI, 180
028a	P(ie)ro Casseler	Venezia	sonadori de lironi - p. contralto	19 juin 1541	BARONCINI, 197

028a	Piero caseller q. Giacomo Casellarin	Venezia	sonadori de lironi	24 aout 1557	BARONCINI, 171
028b?	Batista Bresan caseler	Venezia	sonador de lironj	23 juin 1553	BARONCINI, 197
028c	Jerolimo de Piero caseler	Venezia	sonador	1570	BARONCINI, 199
029a	Venturin di Franc(esc)o da le lire	Venezia	sonadorj	10 aout 1553	BARONCINI, 171
029a	Venturin de Franc(esc)o	Venezia		23 juin 1553	BARONCINI, 197
029a	Ventura de Franc(esc)o	Venezia	sonadori	1566	BARONCINI, 199
029a	Ventura de Francesco [linarol]	Venezia	sonador della Scola	1566	BARONCINI, 199
029a	Ventura [Linarol] dal violin	Venezia	dal violin	28 mai 1588	BARONCINI, 203
029a	Ventura dal basson	Venezia		16 mai 1589	BARONCINI, 203
030a	Jacomo di Spino	Venezia	sonador	1547-1548	BARONCINI, 203
030a	Jac(om)o B(re)san q. Zuane Spinon	Venezia	sonadori de lironi	24 aout 1557	BARONCINI, 171
030a?	Jac(om)o Bressan	Venezia	sonadori de lironj	24 août 1557	BARONCINI, 198
031a	Piero bombaxer	Venezia	sonadorj	10 aout 1553	BARONCINI, 171
031a	P(ie)ro bombaxer q. s. Bernardo	Venezia	sonadorj/violini - tenor	10 juillet 1558	BARONCINI, 180
031b	Ant(oni)o bombaxer de s. P(ie)ro	Venezia	sonadorj/violini - sopran	10 juillet 1558	BARONCINI, 180
032a	Serafin stampador	Venezia	sonadorj	10 aout 1553	BARONCINI, 171
033a	Andrea sbiancher	Venezia	sonadorj	10 aout 1553	BARONCINI, 171
033a	Andrea dalle biachie q. s. Zuane Schaleta	Venezia	sonadorj/violini - basso	10 juillet 1558	BARONCINI, 180
034a	Piero vignota da Idro q. Nicolò	Venezia	sonadori de lironi	24 aout 1557	BARONCINI, 171
035a	Bernardin laner Gabrieloto	Venezia	sonadori de lironi	24 aout 1557	BARONCINI, 171
036a	Cathachin dal falsetto zoè Zuan Batt.a	Venezia	sonadori de lironi	24 aout 1557	BARONCINI, 171
037a	P(ie)ro barbier Polentin de s. Vic(enz)o	Venezia	sonadorj/violini - falsetto	10 juillet 1558	BARONCINI, 180
037a	Piero Polentin	Venezia	sonadori	1566	BARONCINI, 199
037a	Piero Polentin	Venezia	sonador della Scola	1566	BARONCINI, 199
038a	Antonio Morari	Munich	Geiger	1561-1597	MOENS V, 390
038a	Antonio Morari	Munich	viole da braccio (di Bergamo)	1562 à 1597	BARONCINI, 185
038b	Morari (3 membres)	Munich	se joignent aux Bisutzi	1568	HOLMAN, 21
038b	Jheronimo Morari	Munich	Geiger	1561-1564	MOENS V, 390
038c	Battista Morari (frère de Antonio)	Munich	Geiger (contralto)	1561-1577	MOENS V, 390
038d	Annibale Morari (frère de Antonio)	Munich	Geiger	1561-1592	MOENS V, 390
038d	Annibale Morari	Munich		1582	MOENS V, 393
038e	Achile Morari	Munich	Geiger	1577	MOENS V, 390
039a	Bisutzi (4 membres de la famille -)	München		1550s	HOLMAN, 20

039a	Cerbonio Besozzi	Munich	viole da braccio (di Bergamo)	1562 à 1597	BARONCINI, 185
039a	Cerbonio Besutio	Munich	Geiger	1562-1599	MOENS V, 390
039a	Cerbonio [de Besutio], meurt en 1579				MOENS V, 392
039b	Matthias Besutio	Munich	Geiger	1562-1599	MOENS V, 390
039b	Mattheo Besutio		neveu de Cerbonio		MOENS V, 392
039b	Mattheo Cerbonio			1579	MOENS V, 392
039b	Matthias Besutsi	Munich		1579	MOENS V, 405
039b	Matthias Cerbonio	Munich		1582	MOENS V, 393
039c	Lucio Terzio	Munich	Geiger	1561-1577	MOENS V, 390
039d	Hercules Terzio	Munich	Geiger	1569	MOENS V, 390
039e	Anthoni Tertzio	Munich	geiger	1581	MOENS V, 405
040a	Bernardo Bressan	Venezia	sonadori de lironi - p. so(v)ran	19 juin 1541	BARONCINI, 197
040b?	Thomaso de Bernardo	Venezia	sonadori de lironi - p. basso	19 juin 1541	BARONCINI, 197
041a	Zuan Bergamasco	Venezia	sonadori de lironi - p. bassetto	19 juin 1541	BARONCINI, 197
042a	Boni(faci)o bregantin	Venezia	sonadorj de lironj	23 juin 1553	BARONCINI, 198
043a	Do(mene)go chredenzer	Venezia	sonadorj de lironj	23 juin 1553	BARONCINI, 198
044a	L(oren)zo samiter	Venezia	sonadorj de lironj	23 juin 1553	BARONCINI, 198
045a	Domenego dj Gotti	Venezia	sonadori	1566	BARONCINI, 199
045a	Domenego di Gotti	Venezia	sonador [da viole] della Scola	1566	BARONCINI, 199
046a	Piero Busti	Venezia	sonadori	1566	BARONCINI, 199
046a	Pietro Busti da Bressa	Venezia	sonador della Scola	1566	BARONCINI, 199
047a	Fiorin de Battista	Venezia	sonador	1562	BARONCINI, 199
048a	Francesco da Zaneda	Venezia	"Pifferi" du Doge de Venise	1559	BASSANOS, 173
048a	Francesco da Ceneda	Venezia	musico	1570	BARONCINI, 199
048b	Andrea da Ceneda	Venezia	musico	1570	BARONCINI, 199
049a	Gasparo di Jerolimo di violini	Venezia	di violini	1562	BARONCINI, 199
049?	Gasparo	Venezia		14 jan 1588	BARONCINI, 203
049?	Gasparo	Venezia		28 mai 1588	BARONCINI, 203
049?	Gasparo	Venezia		16 mai 1589	BARONCINI, 203
050a	Isepo de Simon	Venezia	sonador da Bassan	1562	BARONCINI, 199
051a	Piero de Lunardo Venetia	Venezia	sonador	1562	BARONCINI, 199
052a	Zan Maria de Domenego da Salò	Venezia	sonador et compagni (6)	27 avril 1568	BARONCINI, 200
052a	Zan Maria de Domenego da Salò	Venezia	sonador	1571	BARONCINI, 199

053a	Zuanne de Bernardo	Venezia	sonador	1562	BARONCINI, 199
	Catarina de Batta Bressan dal violin S.				
054a	Lucha	Venezia		10 avril 1576	BARONCINI, 200
055a	P(ie)ro Bressan	Venezia	sonador	16 sett. 1565	BARONCINI, 202
056a	Zan Maria dai violini	Venezia	compagnia delli sei sonadori da lironi	23 juillet 1601	BARONCINI, 202
057a	Giacometto Bressan dal violin	Venezia	dal violin	12 jan 1587	BARONCINI, 202
057a	Jac(ome)tto Bressan dal violin	Venezia	dal violin	14 jan 1588	BARONCINI, 203
057a	Jac(ome)tto [Bressan] dal violin	Venezia	dal violin	28 mai 1588	BARONCINI, 203
058a	Zuani de Gabriel	Venezia	organista	28 mai 1588	BARONCINI, 202
059a	Paulo Laudis	Venezia	"Pifferi" du Doge de Venise	1559	BASSANOS, 173
059b	Marco Laudis dal cornetto	Venezia	dal cornetto	12 jan 1587	BARONCINI, 202
059b	M(ar)co Laudis dal cornetto	Venezia	dal cornetto	14 jan 1588	BARONCINI, 203
059b	M(ar)co Laudis	Venezia		28 mai 1588	BARONCINI, 203
059b	Marco Laudis	Venezia		16 mai 1589	BARONCINI, 203
059c	Franc(esc)o Laudis	Venezia		28 mai 1588	BARONCINI, 203
059c	Francesco Laudis	Venezia		16 mai 1589	BARONCINI, 203
060a	Stefano Scotto	Venezia		14 jan 1588	BARONCINI, 203
061a	Gia(co)mo dal violin	Venezia	dal violino	28 mai 1588	BARONCINI, 203
061a	Giacomo dal violin	Venezia	dal violin	16 mai 1589	BARONCINI, 203
062a	Anzolo	Venezia		28 mai 1588	BARONCINI, 203
063a	L(oren)zo [dalla citara]	Venezia		28 mai 1588	BARONCINI, 203
063a?	Lorenzo dal trombon	Venezia		16 mai 1589	BARONCINI, 203
064a	frà Fran.co	Venezia		28 mai 1588	BARONCINI, 203
064a	frà Francesco de Carmini	Venezia		16 mai 1589	BARONCINI, 203
064a	frà Fran(ces)co	Venezia		16 mai 1589	BARONCINI, 203
065a	frà Isidoro	Venezia		28 mai 1588	BARONCINI, 203
065a	frà Isidoro de Carmini	Venezia		16 mai 1589	BARONCINI, 203
066a	padre Antonio	Venezia	Organista	28 mai 1588	BARONCINI, 203
067a	Nicolò da Mosto	Venezia		16 mai 1589	BARONCINI, 203
068a	Stefano Genovesi dal violin	Venezia	dal violin	16 mai 1589	BARONCINI, 203
069a	Giacomo Bustino	Venezia		16 mai 1589	BARONCINI, 203
070a	Domenego	Venezia		16 mai 1589	BARONCINI, 203
071a	un'altro col violin (?)	Venezia		16 mai 1589	BARONCINI, 203

Petri de Bustis/ Petrus q. d. Michaelis de					
072a	Bustis	Brescia	Musicus	26 dec. 1576	BARONCINI, 206
073a	Alessandro Folengo	Mantova	Citaredo	1521	CANAL, 27
073b?	Gioan di Farlengo	Brescia	soci musici et p(ro)fessori	1548	BARONCINI, 207
074a	Ant(oni)o Tribiolo	Brescia	soci musici et p(ro)fessori	1548	BARONCINI, 207
075a	Gio. Maria Nassino	Brescia	soci musici et p(ro)fessori	1548	BARONCINI, 207
076a	Paulo Vergeli	Venezia	"Pifferi" du Doge de Venise	1559	BASSANOS, 173
077a	Lupos	Italie	Geigerfamilien		MOENS, 386
077a	Ambrose Lupo	London			HOLMAN, 104
077a	Ambrose Lupo (Almaliach)	London			BASSANOS, 94
077a	Ambrose da Milano	London	pleyer[s] on the Vialles	nov. 1540	HOLMAN, 79
077a	ambrosin[o] de myllano	London	Musician	26 avril 1542	HOLMAN, 81
077a	Ambrose Lupo (de Milan)	London	musician for the vials [depuis 1540!]	1590	HOLMAN, 48
077a	Ambrose Lupo	London	Meurt	10 février 1590/1	HOLMAN, 48
077b	Joseph Lupo (fils d'Ambrose)	London	épouse Laura, fille d'Alvise Bassano Ambrosiussoone, geboren tot Venegien,		BASSANOS, 94
077b	Josep Lupo	Antwerpen	speelman	20 aout 1557	HOLMAN, 104
077b	Joseph Lupo (fils d'Ambrose)	London	remplace Paul Galliardello	Nov. 1563	HOLMAN, 104
077c	Horatio Lupo (fils de Joseph)				BASSANOS, 44
077d	Thomas I Lupo (fils de Joseph)				BASSANOS, 44
077e	Theophilus Lupo (petit-fils de Joseph)				BASSANOS, 44
077f	Peeter Loupez, Venetiaen	Antwerpen	[gilde des musiciens]	17 jan. 1555	HOLMAN, 104
077f	Peter Lupo	Utrecht	achète "een kist met viiff vyolen"	1559	HOLMAN, 121
077f	Peter Lupo	Utrecht	achète des violins et instr. à vents	1559	V. STRAETEN, IV, 228
077f	Peter Lupo (fils d'Ambrose)	London	remplace Albert of Venice	20 sept. 1567	HOLMAN, 104
077g	Francis Fransz[oon] Lupo	Amsterdam	made citterns and violins	début 1600	HOLMAN, 121
077h	Pieter Lupo (fils de Francis)	Amsterdam	union avec la famille Kleyman		HOLMAN, 121
077i?	Geoffroy de Lupian	Paris	Trompettiste	avant 1530	CAZAUX, 109
078a	Nicolò citaredo da Milano	[Venezia]		1553	CANAL, 26
079a	Nicolò dal Liuto				CANAL, 26
080a	Morella Morglato	Mantova	(fabbrica viole e liuti)	1540 ca	CANAL, 29
081a	Orazio della viola	Mantova		11 déc. 1586	CANAL, 40
081a	Orazio della viola	Parma			CANAL, 40
082a	Gian Battista	Roma	giovine bresciano raro in sonar l'arpa	1586	CANAL, 44

082a	Gian Battista Giacometti, detto del Violino Roma			1588	CANAL, 44
083a	Lancelot Le Vasseur	Paris	Rebec	1514-1536	CAZAUX, 113
084a	Jean Cavalier	Paris	Rebec	1559-1560	CAZAUX, 113
085a	Pierre Pagan				CAZAUX, 114
085a	Pierre Pagant	Paris	haulxboys italliens	1528-1529	PRUNIÈRES, 241
085a	Pierre Pagan	Paris	italliens haulxboys	février-mars 1539	PRUNIÈRES, 241
086a	Christophe de Plaisance				CAZAUX, 114
086a	Christophe de Plaisance	Paris	haulxboys italliens	1528-1529	PRUNIÈRES, 241
086a	Christophe de Plaisance	Paris	italliens haulxboys	février-mars 1539	PRUNIÈRES, 241
087a	Françoys de Birago				CAZAUX, 114
087a	Françoys de Virago (??)	Paris	haulxboys italliens	1528-1529	PRUNIÈRES, 241
087a	Françoys de Virago	Paris	italliens haulxboys	février-mars 1539	PRUNIÈRES, 241
088a	Melchior de Millan				CAZAUX, 114
088a	Marquen de Milan	Paris	haulxboys italliens	1528-1529	PRUNIÈRES, 241
088a	Marchant de Milan	Paris	italliens haulxboys	février-mars 1539	PRUNIÈRES, 241
089a	Berthelemy de Florence				CAZAUX, 114
089a	Barthélemy de Florence (Firenze)	Paris	italliens haulxboys	février-mars 1539	PRUNIÈRES, 241
090a	Nicollas de Bresse				CAZAUX, 114
090a	Nicolas de Bresse (Brescia)	Paris	italliens haulxboys	février-mars 1539	PRUNIÈRES, 241
091a	Françoys de Cremonne				CAZAUX, 114
091a	Françoys de Crémone	Paris	italliens haulxboys	février-mars 1539	PRUNIÈRES, 241
091a?	feu Françoys Picenart natif de Cremonne	Paris	père de Virginie Picenart	26 juillet 1581	GUILLO 226
092a	Sanxon de Plaisance				CAZAUX, 114
092a	Sanxon de Plaisance	Paris	italliens haulxboys	février-mars 1539	PRUNIÈRES, 241
093a	Jehan Hanry				CAZAUX, 114
094a	Nicolas Pironet				CAZAUX, 114
094a	Nicolas Pirouet	Paris	viollons, haulxboys et saquebuteurs	février-mars 1529	PRUNIÈRES, 244
094a	Nicolas Pirouet	Paris	violon de la bande française	1529	PRUNIÈRES, 245
094a	Nicolas Pironet	Orléans	joueur de fleustes du duc d'Orléans	1540-1541	CAZAUX, 115
095a	Jehan Bellat				CAZAUX, 114
095a	Jehan Bellac	Paris	viollons, haulxboys et sacuebuteurs	février-mars 1529	PRUNIÈRES, 244
095a	Jehan Bellac	Paris	violon de la bande française	1529	PRUNIÈRES, 245
096a	Juliano Tiburtino	[Venezia?]	Messer	1543	GANASSI, XVI

097a	Lodovico Lasagnino Fiorentino	[Venezia?]	Messer	1543	GANASSI, XVI
098a	Oratio detto del Violone	Napoli	[...] che oggi non vivono	1601	GEISER, 81
099a	Andrea Romano	Napoli	[...] che oggi non vivono	1601	GEISER, 81
100a	Bartolomeo lo Roy	Napoli	[...] che oggi non vivono	1601	GEISER, 81
101a	Annnibale Bolognese	Napoli	[...] che oggi non vivono	1601	GEISER, 81
102a	Prospero Planterio	Napoli	[...] che oggi non vivono	1601	GEISER, 81
103a	Henrico Francese	Napoli	Sonatori eccellenti di viola d'arco	1601	GEISER, 81
104a	Francesco di Paola	Napoli	Sonatori eccellenti di viola d'arco	1601	GEISER, 81
105a	Ottavio Cortese	Napoli	Sonatori eccellenti di viola d'arco	1601	GEISER, 81
106a	Antonio Miscia	Napoli	Sonatori eccellenti di viola d'arco	1601	GEISER, 81
107a	Pietro Martyro Sacco	Paris			GUILLO 226
107a	Pietro Martyro Sacco	Paris	violon du roi (1560), violon de François d'Anjou (1575), violon de la chambre du roi (1582)	1560-1582	GUILLO 232
107a	Pierre Mortrosac	Paris	violons ordinaires du Roi	26 avril 1560	GUILLO, 210
107a	Pierre Martir Sacco	Lyon	joueur de violon du Roi	21 juin 1564	GUILLO, 216
107a	Pietro Martio Sacro	Paris		14 sept. 1575	GUILLO, 225
107a	[Pietro] Martio Sacro	Paris		13 sept. 1575	GUILLO, 225
107a	Pierre Sac	Paris	violon ordinaire de la chambre du roi	5 avril 1582	GUILLO, 225
107a	Pierre Sac	Paris	violon ordinaire de la Chambre du Roy	5 avril 1582	PRUNIÈRES, 247
107b	Loys Sacco	Paris			GUILLO 226
107b	Luigi Sacco	Paris	violon du roi	1564-1572	GUILLO 232
107b	Lois Sacco	Lyon	joueur de violon du Roi	21 juin 1564	GUILLO, 216
107b	Louis Sac	Paris	italiens joueurs de violons	10 oct. 1572	GUILLO, 224
107b	Ludovico Sai	[Paris]			PRUNIÈRES, 248
107c	Guillaume Sac	Paris	joueur d'instrument		GUILLO 232
108a	Nardini	Paris			GUILLO 226
108a	Gabriele [Carobel] Nardini	Paris	violon de la chambre du roi	1572-1578	GUILLO 231
108a	Gabriel Nadoin	Paris	italiens joueurs de violons	10 oct. 1572	GUILLO, 224
108a	Gabriello Nardini	[Paris]			PRUNIÈRES, 248
108b	Nicolas Nadrein	Paris	retourne en Italie	18 avril 1578	GUILLO 226
108b	Niccolò Nardini, frère de Gabriele	Paris	violon du roi	1578	GUILLO 231
108b	Nicolas Nadreini	Paris		1578	PRUNIÈRES, 248

109a	Battista Delfinoni	Paris			GUILLO 226
109a	Battista Delfinoni	Paris	violon de la chambre du roi	1572	GUILLO 231
109a	Battista Delfinone	Milanais	doit recruter une nouvelle bande de musiciens	1572	PRUNIÈRES, 248
109a	Baptiste Delphinon	Paris	violon ordinaire de la Chambre [du roi]	7 nov. 1572	GUILLO, 224
109a	Battista Delfinoni	Paris	violon ordinaire de la chambre du roi	1 février 1581	GUILLO 226
109a	Battista et Pierluigi	Paris	violons ordinaires du Roi	1597	GUILLO 226
109b	Pierluigi Delfinoni	Paris			GUILLO 226
			violon du roi, parrain du fils de P. F. Caroubel		
109b	Pierluigi Delfinoni	Paris		février 1587	GUILLO 226
109b	Pierluigi Delfinoni	Paris		1579-1597	GUILLO 231
109c	Cesare Delphino	Paris		1575	PRUNIÈRES, 248
110a	Battista Carnbello	Paris		1575	GUILLO 226
110a	Battista Carnbello	Paris	violon de François d'Anjou	1575	GUILLO 230
110a	Baptista Carnbello	Paris		1575	GUILLO, 225
110a	Carobel	Paris		1578	PRUNIÈRES, 248
110b	Petro Francisco Carnbello	Paris		1575	GUILLO 226
			violon de F.d'Anjou, puis de Henri III, de Henri IV		
110b	Pietro Francisco Carnbello, de Crémone	Paris		1575	GUILLO 230
110b	Petro Francesco Carnobello	Paris		1575	GUILLO, 225
110b	Pierre Francisque Caroubel	Paris	(dances de <i>Terpsichore</i> de Praetorius)	jusqu'en 1611	GUILLO 226
111a	Jheronime Margarino	Paris	violons ordinaires du Roi	26 avril 1560	GUILLO, 210
111a	Geronimo Margarino	Paris	violon	1560 et 1564	GUILLO, 225
111a	Geronimo Margarino	Paris	violon du roi, sacqueboute du roi	1560, 1571	GUILLO 231
111a	Jherosme Magarine	Lyon	joueur de violon du Roy	21 juin 1564	GUILLO, 216
111a	Hierosme Mazarin	Paris		1571	GUILLO, 219
111a	Geronimo Margarino	Paris	joueur de saqueboute de l'Ecurie	1571	GUILLO, 225
111a	Hiérosme Mazarin	Paris	violon ordinaire du Roy	26 juillet 1581	PRUNIÈRES, 248
	Charles Mazarin, filz de Hierosme				
111b	Mazarin	Paris	violon ordinaire du Roy	26 juillet 1581	GUILLO 226
			violon ordinaire du Roy, natif de Crémone		
111b	Charles Mazarin	Paris		26 juillet 1581	PRUNIÈRES, 248
111b	Carlo Margarino, de cremonne	Paris	violon de la chambre du roi	1581	GUILLO 231
112a	César Coq	Paris	violon du roi (cousin de Pierre Coq)	1572	GUILLO 231

112a	Cezard [Cocq]	Paris	violons de la royne	15 nov. 1572	GUILLO, 224
112a	Cezar Coq	Paris	violon ordinaire de la chambre du Roy	26 juillet 1581	GUILLO 226
112c	Estienne [Cocq]	Paris	violons de la royne	15 nov. 1572	GUILLO, 224
112b	Pierre Cocq	Paris	violon du roi	1581	GUILLO 231
			violon ordinaire du Roy, cousin de		
112b	Pierre Coq (cousin de Cezar)	Paris	Cezard Coq	26 juillet 1581	GUILLO 226
112d	Anthoine [Cocq]	Paris	violons de la royne	15 nov. 1572	GUILLO, 224
112e	Charles [Cocq]	Paris	violons de la royne	15 nov. 1572	GUILLO, 224
112f	Jacques Cocq	Paris	violons de la royne	15 nov. 1572	GUILLO, 224
113a	M. de Beau-Joyeux (meurt en 1585)	Paris	valllet de chambre de la reyne mère	Brantôme	GUILLO 227
113a	Baldassare de Belgiojoso	Paris		1555	HOLMAN, 20
113a	Balthasar de Beaujoyeux	France		1555	MOENS V, 386
113a	Baltazarin Beaujoyeux	Paris	valet de chambre ordinaire de la Reine	10 nov. 1560	GUILLO, 210
113a	Balthazard Beaujoyeux	Lyon	joueur de violon du Roi	21 juin 1564	GUILLO, 216
114a	Dominique d'Avon	Paris		1565	GUILLO 230
114a	Dominique d'Avon	Paris	viollon	1565	GUILLO, 222
115a	Giacomo Mario [?]	Paris	accompagne Beaujoyeux	ca 1555	GUILLO 230
116a	Estienne Anthoine	Paris	violon de la reine	1572	GUILLO 230
			violon des ducs d'Orléans, d'Angoulême		
117a	Pierre Bonnette	Paris	et d'Anjou	1559	GUILLO 230
118a	Clemente Buati	Paris	violon de la reine	1572	GUILLO 230
118a	Clement Bouati	Paris	violons de la royne	15 nov. 1572	GUILLO, 224
119a	Thomassin Cagnole	Paris	marié en 1572, mort en 1586	1572	GUILLO 230
120a	César de Neigret	Paris	violons ordinaires du Roi	26 avril 1560	GUILLO, 210
120a	Cezard de Nigry	Paris	viollon	13 août 1575	GUILLO, 224
120a	Cesare Negri	Paris	violon de François d'Anjou	1575-1587	GUILLO 231
			violon de François d'Anjou, (violon du		
121a	Constantino Diaffri	Paris	roi)	1575, (1586)	GUILLO 231
121a	Constantino Diaffri	Paris		1575	GUILLO, 225
121b	Callisto Diaffri (parent de Constantino)	Paris	marié à Marguerite de Corbie	1587-1588	GUILLO 231
122a	Jehan Maria Farnia	Paris	violon de François d'Anjou	1575	GUILLO 231
122a	Jehan Maria Farnia	Paris		1575	GUILLO, 225
123a	Guillaume Daumont le jeune	Paris	bande de la confrérie St-Julien	19 déc. 1575	LESURE II, 41

123a	Guillaume Daumont le jeune	Paris	hautbois du roi, violon du roi avant 1580	1577	GUILLO 231
124a	Nicolas Delinet (mort en 1621)	Paris	violon de la chambre du roi	1572-1573	GUILLO 231
125a	Jacopo Antonio de Soppis [Souppis, Souppier]	Paris	violon du roi	1560-1564	GUILLO 232
125a	Jacques-Antoine de Soppis	Paris	violons ordinaires du Roi	26 avril 1560	GUILLO, 210
125a	Jacques Anthoine de Souppier	Lyon	joueur de violon du Roi	21 juin 1564	GUILLO, 216
126a	Palamon Rozu	Paris	violon de la chambre du roi	1581 (marié en)	GUILLO 232
127a	Claude Viagot	Paris	bande de la confrérie St-Julien	10 jan. 1558	LESURE II, 41
127a	Claude Viagot	Paris	valet de la chambre et violon du duc d'Alençon (1573),	1571	GUILLO, 219
127a	Claudio Viago	Paris	cornet du roi (mort avant 1576)	1573-1576	GUILLO 232
128a	François Le Vacher	Paris	bande de la confrérie St-Julien	9 mai 1555	LESURE II, 40
128b	Claude Le Vacher	Paris	bande de la confrérie St-Julien	19 déc. 1575	LESURE II, 41
128b	Claude Vacher	Paris	violon du roi	1581	GUILLO 232
128c	Jacques Le Vacher	Paris	bande de la confrérie St-Julien	19 déc. 1575	LESURE II, 41
128c	Antoine Le Vacher	Paris	bande de la confrérie St-Julien	22 oct. 1587	LESURE II, 41
129a	Antoine de Vefve (mort avant 1579)	Paris	violon du roi	1579	GUILLO 232
130a	Philibert Jambe-de-Fer	Lyon	musicien lyonnais	juin 1564	GUILLO, 216
131a	Antoine Froyssard, de Turin	Lyon	Vyolon du roy, valet de chambre de Msr le Prince de Genevers et de Msr le Duc de Nemours	1566-1583	GUILLO, 217
132a	Benigno	Lyon	Violon	1571	GUILLO, 217
133a	Thomas Lavigne, piémontais	Lyon	Violon	1576-1600	GUILLO, 217
134a	Francesco Veggio	Lyon	Luthiste	1560	GUILLO, 217
135a	Giovanni di Mallo	Paris	hautbois et violon du roi	1534	GUILLO, 218
136a	Dominique de Lucques	Paris		1571	GUILLO, 219
136a	Dominique de Lucques	Paris		1533-35/1568-82	PRUNIÈRES, 242
136b?	Nicolas de Lucques	Paris		1533-35/1568-82	PRUNIÈRES, 242
137a	Ardesi (3 membres de Cremona [?])	Vienne		1560s	HOLMAN, 21
138a	Zua[ne] Maria da Cremona	London	pleyer[s] on the Vialles	nov. 1540	HOLMAN, 79
138a	Joheni Maria de Cremona	London	Musician	26 avril 1542	HOLMAN, 81
138b	Innocent Coming, Italian	London	Italyane of Vennise (1593)	28 aout 1551	HOLMAN, 88

138b	Innocent of Cremona	London	old viols	6 dec. 1555	HOLMAN, 77
138c	George Decombe	London	vialline(s)	1 mai 1545	HOLMAN, 87
138c	Mr George	London	the kinge(s) Graces musicon	28 juillet 1551	HOLMAN, 89
138c	George Comey of Cremona	London	Meurt	9 aout 1574	HOLMAN, 106
139a	Alberto da Venetia	London	pleyer[s] on the Vialles	nov. 1540	HOLMAN, 79
139a	albertin[o] de Venysian	London	Musician	26 avril 1542	HOLMAN, 81
139a	Albert of Venice	London	Mort	3 juillet 1559	HOLMAN, 104
140a	Vincenzo da Venetia	London	pleyer[s] on the Vialles	nov. 1540	HOLMAN, 79
141a	Alexandro da Mylano	London	pleyer[s] on the Vialles	nov. 1540	HOLMAN, 79
141a	alexandri[no] de mylano	London	Musician	26 avril 1542	HOLMAN, 81
141a	Alexander of Milan	London		sept. 1544	HOLMAN, 87
142a	Galliardellos	Italie	Geigerfamilien		MOENS, 386
142a	Marc-Antoine Gayardel	Lorraine	violons du cardinal de Lorraine	1542	PRUNIÈRES, 245
142a	Mark Antonye Gayiardell	London	vialline(s)	1 mai 1545	HOLMAN, 87
142b	Paul Galliardello	London	remplace Vincent of Venice	Oct. 1555	HOLMAN, 88
142b	Paul Galliardello	London	retourne en Italie	mai 1563	HOLMAN, 104
142b	Paul Galliardello	Antwerpen	possède une maison à Anvers et à Londres	12 mai 1563	HOLMAN, 105
142b?	Paul of Venice	London		sept. 1544	HOLMAN, 87
142c	Franchisco Galliaerdel Jacopssone, van Bressa	Antwerpen	gilde des musicians	10 juillet 1556	HOLMAN, 105
143a	Ambrose Grasso	London	épouse Elizabeth Bassano	24 mars 1578/9	HOLMAN, 106
143a	Ambrosio Grasso of Pavia	London	remplace George of Cremona	1 aout 1578	HOLMAN, 106
144a	Benet Pryme	cambridge	inventaire après décès "vyalles & vyolans"	1557	HOLMAN, 124
145a	John Hogg	Colchester		1558	HOLMAN, 124
146a	Jeffrye Wood (son of Clement Wood of Calais)	Colchester	apprenti de J. Hogg	1558	HOLMAN, 124
147a	Peter Sprrott (son of Thomas Sprrott of Norwich)	Colchester	apprenti de J. Hogg	1560	HOLMAN, 125
148a	Giovan Giacobbo della Corna	Brescia	[liutaio]	1533	LANFRANCO, 143
149a	Zanetto Montichiario	Brescia	[liutaio]	1533	LANFRANCO, 143
150a	Giovan Francesco Antegnato da Brescia	Brescia	[fa monochordi, arpichordi, & Clavicymbali]	1533	LANFRANCO, 143

151a	François Richomme	Paris	violon ordinaire de la chambre du roi	7 janvier 1625	LESURE I, 103
152a	Philippe de La Canessière	Paris	[facteur d'instruments]	23 mars 1551	LESURE I, 74
153a	Etienne Loré	Paris	[joueur d'instruments]	11 dec. 1553	LESURE I, 75
154a	Angilbert Lezont	Paris	[joueur d'instruments]	11 dec. 1553	LESURE I, 75
155a	Claude Robillard	Paris	bande de la confrérie St-Julien	3 juin 1556	LESURE II, 40
155a	Claude Robillard	Paris	[joueur d'instruments]		LESURE I, 77
155b	Nicolas Robillard	Paris	bande de la confrérie St-Julien	3 juin 1556	LESURE II, 40
155b	Nicolas Robillard	Paris	[joueur d'instruments]	20 sept. 1557	LESURE I, 77-78
155c	François Robillard	Paris	bande de la confrérie St-Julien	3 juin 1556	LESURE II, 40
155c	François Robillard	Paris	maître joueur d'instrumens	24 aout 1569	LESURE I, 80
156a	Guillaume Masuel/Masnet	[Lyon]	[joueur d'instruments]	8 aout 1570	LESURE I, 81
157a	Jehan Langloys	[Lyon]	maître joueur d'instrumens	8 août 1570	LESURE I, 81
158a	Nicolas le Breton		[joueur d'instruments]	14 oct. 1575	LESURE I, 84
159a	Nicolas Aubry	Paris	faiseur d'instrumens de musique	31 juillet 1577	LESURE I, 84
160a	Nicolas de Florance	Paris	bande de la confrérie St-Julien	25 mai 1538	LESURE II, 39
160a	Nicolas de Fleurance	Paris	joueur d'instrumens de Musique de la Maison du Roy	6 juillet 1558	PRUNIÈRES, 248
160a	Nicolas de Florence	Paris	bande de la confrérie St-Julien	1er juin 1560	LESURE II, 41
160b	Nicolas de Fleurance le jeune	Paris	joueurs d'instrumens	6 juillet 1558	PRUNIÈRES, 248
160b	Nicolas de Florence le jeune	Paris	bande de la confrérie St-Julien	1er juin 1560	LESURE II, 41
160b	Nicolas de Fleurance le jeune	Lorraine		1566	PRUNIÈRES, 248
160c	Claude de Fleurance	Paris	joueurs d'instrumens	6 juillet 1558	PRUNIÈRES, 248
160c	Claude de Florence (frère de Nicolas le jeune)	Paris	bande de la confrérie St-Julien	1er juin 1560	LESURE II, 41
160c	Claude de Fleurance	Lorraine		1566	PRUNIÈRES, 248
161a	Esmon Rabbi, dit Judas	Paris	bande de la confrérie St-Julien	27 déc. 1544	LESURE II, 40
162a	Jean Alain	Paris	bande de la confrérie St-Julien	30 juillet 1551	LESURE II, 40
163a	Salomon Darlu	Paris	bande de la confrérie St-Julien	2 déc. 1552	LESURE II, 40
163a	Salomon Darlu	Paris	bande de la confrérie St-Julien	31 juillet 1557	LESURE II, 41
163a	Salomon Darlu	Paris	bande de la confrérie St-Julien	1er juin 1560	LESURE II, 41
164a	Jehan Fourcade	Paris	violon de la bande française	1529	PRUNIÈRES, 245
164a	Jehan Fourcade	Paris	viollons, haulxboys et sacuebuteurs	février-mars 1529	PRUNIÈRES, 244
164a	Jean Fourcade, dit Portet	Paris	bande de la confrérie St-Julien	1er juin 1560	LESURE II, 41

164b	Charles Fourcade	Paris	bande de la confrérie St-Julien	13 mai 1561	LESURE II, 41
165a	Pierre Leduc	Paris	faiseur d'instruments	après 1576	Lesure III, 16
166a	Augustyn Padua Melsenson	Dendermonde		1560	MOENS II, 172
166a	Augustyn Padua Melsenson	Antwerpen		1575	MOENS II, 172
167a	Eliasar Largent Ghuilliamssone van Atrecht	Antwerpen	Speelman mette violen	1556	MOENS II, 172
168a	Herrij Query, filz de Herrij de Montz en Haynault	Antwerpen	joueur de violon	1558	MOENS II, 172
169a	Franchois Creemers	Antwerpen	Speelman	1560	MOENS II, 172
170a	Bernardt Gelabbeke van Keulen	Antwerpen	leerling van Franchois Creemers	1560	MOENS II, 172
171a	Hanns Herman	Bruxelles	duitse Geiger	avant 1555	MOENS IV, 53
171a	Hanns Herman	Munich		après 1555	MOENS IV, 54
173a	Moyses	Italie	Geigerfamilien		MOENS V, 386
174a	Conti	Italie	Geigerfamilien		MOENS V, 386
175a	Kellim	Italie	Geigerfamilien		MOENS V, 386
176a	Sebolt Krenner	Munich		1514	MOENS V, 389
177a	Georg Krafft	Munich		1520-1554	MOENS V, 389
178a	Sebastian Hurlacher	Munich		1545-1559	MOENS V, 389
179a	Giovan Battista Romano	Munich	Geiger	1566-1569	MOENS V, 390
180a	Anthoni Gosswin	Munich	Geiger	1568	MOENS V, 390
181a	Christoff Pocis	Munich	Geiger	1568-1579	MOENS V, 390
181a	Christophoro Pozis (di Cremona[?])	Munich	Geiger		MOENS V, 396
182a	Hans Kohl	Munich	Hofinstrumentenmacher		MOENS V, 393
183a	Julius Gigli	Munich		1582	MOENS V, 393
184a	Annibale Padovano	Munich	Compositeur		MOENS V, 398
185a	Sebastian Alberto (di Treviso)	Munich		1563	MOENS V, 403
186a	Hänssl von Lanndshuet	Munich	Geiger beim Organisten	1579	MOENS V, 404
187a	Hanns Schöttl (von Lanndshuet)	Munich		1580-1587	MOENS V, 404
188a	Michael Geiger	Munich	Cantorej Knaben	1579	MOENS V, 404
189a	Battista de Cremona	Munich	Organisten	1571	MOENS V, 404
190a	Leonharten Koppen	Munich	ainem Jungen Geiger	1580	MOENS V, 404
191a	Horatio Sega	Munich	Geiger	1590	MOENS V, 405

192a	Hawnsen Hiener	Munich	Geiger		MOENS V, 406
193a	Max Geiger	Munich	Geiger		MOENS V, 406
194a	Hans Bach	Württemberg	spiellmann, geigenmacher		MOENS V, 408
196a	Lorenzo Gusnasco da Pavia	Venezia	instrument-maker	1494-1515	PRIZER, 88
197a	Paule de Milan (meurt en 1542)	Paris	haulxboys italliens	1528-1529	PRUNIÈRES, 241
198a	Marco da Verona	Paris	Cornet		PRUNIÈRES, 242
199a	Jehan Haury	Paris	viollons, haulxboys et sacuebuteurs	février-mars 1529	PRUNIÈRES, 244
200a	Pierre de la Planche	Paris	viollons, haulxboys et sacuebuteurs	février-mars 1529	PRUNIÈRES, 244
200a	Pierre de la Planche	Paris	violon de la bande française	1529	PRUNIÈRES, 245
201a	Pierre Champgilbert	Paris	viollons, haulxboys et sacuebuteurs	février-mars 1529	PRUNIÈRES, 244
201a	Pierre Champgilbert	Paris	violon de la bande française	1529	PRUNIÈRES, 245
202a	Jehan Boulley	Paris		1534	PRUNIÈRES, 245
203a	Jehan Gentils	Paris		1547	PRUNIÈRES, 245
204a	Cyprien Renelio	Lorraine	violons du cardinal de Lorraine	1542	PRUNIÈRES, 245
205a	Michel Sanzel	Lorraine	violons du cardinal de Lorraine	1542	PRUNIÈRES, 245
206a	Vincent Mandin	Lorraine	violons du cardinal de Lorraine	1542	PRUNIÈRES, 245
207a	Charles Daja	Paris		1575	PRUNIÈRES, 248
208a	Laurent Dispendriteno	Paris		1575	PRUNIÈRES, 248
209a	Viterbo	Paris		1575	PRUNIÈRES, 248
210a	Alexandre de Bonnières	Paris	superintendant de la Musique de la Chambre du Roy	1592	PRUNIÈRES, 249
211a	Maestro sebastian da Verona	ferrara	[facteur] violette, viole e violoni	20 Déc. 1511	HOLMAN, 18
212a	Thimodio de Luqua		et ses sompaignons, joueurs de viollons joueurs de violon de l'ambassadeur de	1538	HOLMAN, 20
212a	Thimodio dell'Acqua (et ses compaignons)	Paris	Venise	1538	PRUNIÈRES, 238
213a	Romano da Milano	London	pleyer[s] on the Vialles	nov. 1540	HOLMAN, 79
214a	Jérôme Bevillaca	Paris	six violonistes dont 5 de Crémone et 1 de Mailand	17 février 1553	LESURE III, 10

D. Annexe 4 : Les proportions d'après Aaron³⁶⁹ (transcription du texte)

Per essere a tutti in qualche parte universale, & perche forse alcuni haranno desiderio intendere che cosa sia proportionalita, dato che di questo il pratico poco se ne vaglia, nondimeno si ponera sotto breuita acioche ad ognuno io sodisfacia.

De la proportionalità arithmetica. Cap. 37.

La proportionalita arithmetica è uno raccoglimento di due o tre o piu proportioni insieme comparate, perche (come a Boetio piace) di congiunte proportioni si fa la proportionalita, essendo adunque la proportionalita raccolta di proportioni, tal proportionalita non mai si puo formare con meno di tre termini come ne gli presenti numeri 1. 2. 3. ne liquali (se rettamente consideri) da due proportioni è generata la proportionalita, laqual proportionalita è ne gli termini supiori in questo modo, cioè che il binario numero a la unita comparato, è in proportione differente di unita, cosi il ternario al binario, il simile contiene. Questa proportionalita si chiama arithmetica, pero che in queste proportioni e equalita de le differenze, perche tanto è la differenza da 3 a 2, quanto è da 2 a 1, & al incontro da 1 a 2, si cioè è da 2 a 4, per laquale cosa appare ne gli seguenti numeri cioè 234 essere anchora proportionalita arithmetica, ne laquale sono le differenze equali, & le proportioni inequali, perche tanto supera il termine 3 il 2, quanto supera 4 il 3, dove ciascheduno termine minore è superato di una unita dal maggiore. Le proportioni adunque sono inequali, perche comparato 2 a 1 fa la proportione dupla, & per il contrario sottodupla, ma comparato 3 a 2, fa la proportione sesqualtera, & per il contrario sottosesqualtera, & cosi comparato il termine 4 al 3 conduce la proportione sesquiterza.

De la geometrica proportionalita. Cap. 38.

Hora seguita la geometrica proportionalita, ne laquale sempre si dimostrano le proportioni equali come sono 1. 2. 4. 8. overo in tripla proportione come 1. 3. 9. 27 overo in dupla, o come a te piace, quale ne gli numeri multipli ha costituita la sua estensione. Et che sia la verita nel primo essemio comparato il termine 2 a 1 nasce la proportione dupla, laquale è simile a quella che dimostra il numero ottonario comparato al quaternario, & a l'incontro si come 1 a 2 genera sottodupla proportione, cosi anchora resta 4 a 8, & per consequente 4 a 1, come 8 a 2, oltre questo si dimostra le differenze non essere equali, si come era ne la arithmetica medieta, che comparando 2 a 1, il termine maggiore sopravanza il minore di una unita, ma comparando 4 a 2 resta superiore il termine 4 di due unita del suo minore 2, & cosi 8 a 4 supera il termine 4 di quattro unita, il simile seguendo ne la tripla & quadrupla proportione, saranno le differenze inequali, ma le proportioni equali, come esaminando si comprende.

De la harmonica proportionalita. Cap. 39.

La proportionalita harmonica è quella che discorda & è a contraria a la arithmetica & geometrica, cioè che non ha medesime differenze, ne equal proportione, come sono 3. 4. 6. il qual 6 comparato al quaternario supera esso quaternario de la sua terza parte cioè 2, 1 comparato il quaternario al ternario numero, esso numero maggiore sopravanza il minore de la sua quarta parte che è uno, considerando anchora questi numeri 2. 3. 6 il senario al ternario comparato, esso senario supera di una mezza parte il ternario numero, quale è tre unita, comparato il ternario al binario, esso ternario supera il binario de la sua terza parte quale è una unita. Par laqual cosa ne le differenze, ne le proportioni sono equali, impero che in questa proportione quale è 3. 4. 6 ? il maggiore termine cioè il senario al ternario comparato, risulta la proportione dupla, ma comparato esso senario al termine quaternario, si considera la sesqualtera proportione, & cosi il quatro al tre comparato, fara sesquiterza proportione. Per tanto (cosi cioè è detto) tal proportionalita ha contraria proprieta da le due superiori medieta, perche ne la aruthmetica ne gli minori termini era maggior proportione, ne gli maggiori minore, ma in queta ne gli maggiori termini, fara maggiore proportione, & ne gli minori minore, come gli seguenti numeri dimostrano 3. 4. 6., 3 a 4 comparati fanno sottosesquiterza, 6 a 4 sesqualtera, ne laquale comparatione maggiore è la sesqualtera de la sesquiterza.

³⁶⁹ P. AARON, *op. cit.*, f° Hi r°.

VII. Liste des illustrations

-
- III. 1. Virdung (1511) : *Groß Geigen*.
 III. 2. Virdung (1511) : *Clein Geigen*.
 III. 3. Agricola (1529) : *Groß oder cleine Geigen* à quatre cordes.
 III. 4. Agricola (1529) : *Kleine Geigen* à trois cordes.
 III. 5. Agricola (1529) : *Kleine Geige* à trois cordes sans frettes.
 III. 6. Albrecht Dürer, *Méthode pour dessiner un luth en perspective*, 1525.
 III. 7. Anon., *Sankt Hulpe*, ca 1492.
 III. 8. Anon., retable du *Volto Santo*, [?].
 III. 9. Anon., *Le Volto Santo et sa légende*, ca 1723.
 III. 10. H. Springinkle, *Volto Santo*, 1513.
 III. 11. Hans Burgmair, *Sant Kimmernus*, [?].
 III. 12a. Anon., *Sainte Kimmernis et sa légende*, 1513.
 III. 12b. Détail de l'ill. n°12a.
 III. 13. Jaspar Isaac, *S. Wilgefortis, alias Liberata*, 1622.
 III. 14. Jan Valdor, *S. Wilgefortis, alias Liberata*, 1622.
 III. 15. Anon., *Kimmernis*, 1690.
 III. 16. Anon., *Kimmernis*, [?].
 III. 17. Anon., Image votive de Sainte Kimmernis, [?].
 III. 18. Johann Georg Heinsch, *Kimmernis intercède auprès du Christ pour exaucer la prière du ménétrier*, 1687.
 III. 19. Anon., *Bal de noces d'Alexandre Farnèse et de Marie du Portugal*, 1585.
 III. 20. Hans Mielich, *Ménétriers de la chapelle ducale de Munich*, ca 1569-1570.
 III. 21. Balthasar Kuchlein, *Joyeuse Entrée*, 1609.
 III. 22. Anon., *Symphonia Platonis*, 1516.
 III. 23. Anon. français, *Bal à la cour des Valois*, 1581.
 III. 24. Ezajas Van Hulsen, *Joyeuse Entrée*, 1618.
 III. 25. Hans Caspar Lang (attribué), *Trois ménétriers animant un banquet*, 1595.
 III. 26. Jost Amman, *Drey Geiger*, 1568.
 III. 27. Anon., *Ménétriers accompagnant un banquet*, ca 1575.
 III. 28. Anton Möller, *Ménétriers accompagnant un festin*, 1587.
 III. 29. Thoinot Arbeau, *Orchésographie*, Lengres, 1589, f° 69 v°.
 III. 30. Jost Amman, *Der Lautenmacher*, 1568.
 III. 31. Joannes I Sadeler, d'après Maarten de Vos, *Jubal, faiseur d'instruments*, [?].
 III. 32. Arnaut de Zwolle, *Dessin de luth*, ca 1440.
 III. 33. Silvestro Ganassi, *Regola rubertina*, 1542.

VIII. Bibliographie

Sources primaires

a) Documents d'archives

- A.S.C., *Fragmentorum*, 46.
- A.S.C., *Fragmentorum*, 46/1.
- A.S.C., *Fragmentorum*, 38.
- A.S.C., *Fragmentorum*, 36.
- A.S.C., *Notarile Giovan Pietro Borsa*.

b) Ouvrages anciens

- AARON, P., *Toscanello in Musica*, Venise (Venetia), s.n., 3/1539. Fac-similé, Kassel-Basel-Paris-London, Bärenreiter (Coll. "Documenta musicologica", n° 29), 1970.
- AGRICOLA, M., *Musica instrumentalis deudsch*, [Wittenberg, Georg Rhau, 1529].
- ARBEAU, T., *Orchésographie. Méthode et théorie en forme de discours et tablature pour apprendre a danser, battre le tambour*, Lengres, Jehan des Preys, 1596. Fac-similé, Genève, Minkoff Reprint, 1972.
- BANCHIERI, A., *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna, Heridi di Gio. Rossi, 1609. Fac-similé, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1968.
- BERLIOZ, H., *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris, Schonenberger, [1843].
- COLL., *Dictionnaire de l'Académie française*, 2 vol., Paris, 1694.
- COLL., *Dictionnaire de l'Académie française*, 2 vol. Paris, 4/1762.
- COLL., *Dictionnaire de l'Académie française*, 2 vol., Bruxelles, 6/ 1835.
- COLL., *Dictionnaire de l'Académie française*, 2 vol., [Paris], 8/1932.
- DÜRER, A., *Instruction sur la manière de mesurer* (1525). Traduit de l'allemand par J. Bardy et M. Van Peene, Paris, Flammarion, 1995.
- FURETIÈRE, A., *Dictionnaire de musique d'après Furetière*, Paris, 1690. Fac-similé sélectif, s. l., Société de musicologie de Languedoc, s. d.
- GANASSI, S., *Letzione seconda pur della prattica di sonare il violone d'arco da tasti*, Venezia, 1543. Fac-similé Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1978.
- GANASSI, S., *Regola Rubertina*, Venezia, 1542. Fac-similé Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1976.
- JANET, P. (éd.), *Clément Marot : Œuvres complètes*, 4 vol., Paris, Marpon et Flammarion, [s. d.].
- LANFRANCO, G. M., *Scintille di Musica*, Brescia, Lodovico Britannico, 1533.
- LECERF, G. et LABANDE, E. R. (éd.), *Les Traités d'Henri Arnault de Zwolle et de divers anonymes*, Paris, Éditions Auguste Picard, 1932.
- LUSCINIUS, O., *Musurgia seu praxis Musicae. Illius primo quae Instrumentis agitur certa ratio*, Argentorati [Strasbourg], Joannes Scott, 1536.
- MERSENNE, M., *Harmonie universelle*, Paris, 1636, 3 vol. Fac-similé, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1963.
- ORTIZ, D., *Trattado de glosas*, Roma, Valerio et Luis Dorico, 1553. Fac-similé Florence, Studio Per Edizioni Scelte (Coll. "Archivium musicum : Collana di testi rari" n°57), 1984.

- PRAETORIUS, M., *Syntagma musicum*, Wolfenbüttel, 1618. Fac-similé, Kassel, New-York, Bärenreiter, 1958-1959.
- RABELAIS, F., *Le Tiers Livre*, Paris, GF-Flammarion, 1993.
- VANNEO, S., *Recanetum de Musica Aurea*, Roma, Valerius Doricus Brixiensis, 1533. Fac-similé, Kassel-Basel-Paris-London, Bärenreiter (Coll. "Documenta musicologica", n° 28), 1969.
- VIRDUNG, S., *Musica getutscht*, [Bâle], 1511. Fac-similé, Kassel-Basel-et al., Bärenreiter, 1970.
- ZACCONI, L., *Prattica di musica*, Venetia, Bartolomeo Carampello, 2/1596.
- ZARLINO, G., *Dimostrazioni harmoniche*, Venetia, Francesco dei Franceschi Senese, 1571. Fac-similé, Ridgewood (New Jersey), Gregg Press, 1966.
- ZARLINO, G., *Istitutioni harmoniche*, Venetia, Francesco dei Franceschi Senese, 1573. Fac-similé, Ridgewood (New Jersey), Gregg Press, 1966.

c) Partitions

- GERVAISE, C., *Sixième livre de dancieries*, Paris, Pierre Attaignant, 1555. Fac-similé, Genève, Minkoff Reprint, 1977.
- MAC CLINTOCK, C. et L., *Le Balet comique de la Royne, 1581*, [s. l.], American Institute of Musicology (Coll. « Musicological Studies and Documents », n° 25), 1971.
- MONTEVERDI, C., *L'Orfeo*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1609. Fac-similé, Firenze, Studio Per Edizioni Scelte (Coll. "Archivum Musicum : Musica Drammatica", n°1), 1993.

Sources secondaires

a) Dictionnaires et encyclopédies

- BATTISTI, C. (éd.), *Dizionario etimologico italiano*, 5 vol., Firenze, G. Barbera editore, 1957.
- BÉNÉZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, 14 vol., Paris, Gründ, rev. et aug. 4/1999.
- BRAUNFELS, W. et KIRSCHBAUM, E. (éd.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 7 : *Ikonographie der Heiligen*, Freiburg-Basel-et al., Herder, 1974.
- BUCHBERGER, M. et KASPER, W. (éd.), *Lexikon für Theologie und Kirche*, vol. 6, Freiburg-Basel-et al., Herder, 1997.
- CHANTRELL, G. (éd.), *The Oxford Dictionary of Word Histories*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- COROMINAS, J. et PASCUAL, J. A. (éd.), *Diccionario Critico etimologico castellano e hispanico*, 6 vol., Madrid, Editorial Gredos, 1983, R/1991.
- CORTELAZZO M. et ZOLLI P. (éd.), *Dizionario etimologico della lingua italiana*, 5 vol., Bologna, Zanichelli, 1988.
- KLEIN, E. (éd.), *A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language*, 2 vol., Amsterdam-London-New York, Elsevier Publishing Company, 1966-1967.
- KNIPPING, J. B., *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, 2 vol., Nieuwkoop, B. de Graaf / Leiden, A. W. Sijthoff, 1974.
- LÜTGENDORFF, W. L., *Die Geigen- und Lautenmacher von Mittelaltar bis zur Gegenwart*, 2 vol., Francfort-sur-le-Main, Hans Schneider, 1922. Reprint, Nendeln (Liechtenstein), Kraus Reprint LTD, 1968.
- PFEIFER, W. (éd.), *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, 3 vol., Berlin, Akademie-Verlag, 1989.

- RÉAU, L., *Iconographie de l'art chrétien*, 3 vol., Paris, Presses universitaires de France, 1955-1959.
- SADIE, S. (éd.), *New Grove*, 29 vol., London, Macmillan Press, 2/2001.
- SIRON, J., *Dictionnaire des mots de la musique*, Paris, Éditions Outre Mesure, 2/2004.
- VENDRIX, P., *Vocabulaire de la musique de la Renaissance*, s. l., Minerve, 1994.
- WARTBURG, W. v[on] (éd.), *Französisches Etymologisches Wörterbuch, eine Darstellung des galloromanischen sprachschatzes*, 24 vol., Basel, R. G. Zbinden & Co, [?](n° 1)-1983 (n° 24).

b) Ouvrages et articles

- BAGATELLA, A., *Regole per la costruzione dei violini*, Padova, [s. n.] 1783.
- BARONCINI, R. « Origini del violino e prassi strumentale in Padania : "sonadori di violini" bresciani attivi a Venezia in ambito devozionale (1540-1600) », in BIZZARINI, A., FALCONI, B. et RAVASIO, U. (éd.), *Liuteria e Musica strumentale a Brescia tra cinque e seicento*, vol. 2, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1992, p. 157-219.
- BEC, P., *Vièles ou violes ? Variations philologiques et musicales autour des instruments à archet du Moyen-Age (XI-XVe siècle)*, Paris, Éditions Klincksieck, 1992.
- BOYDEN, D., *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*, London, Oxford University Press, 2/ 1990.
- BROWN, H. M., *Sixteenth-Century Instrumentation: The Music for the Florentine Intermedii*, s. l., American Institute of Musicology (Coll. "Musicological Studies and documents"), 1973.
- CANAL, P., *Della Musica in Mantova*, Mantova, [?], 1881. Reprint Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1977.
- CAZAUX, C., *La Musique à la cour de François I^{er}*, Paris, École des Chartes (Coll. "Mémoires et documents de l'École des Chartes", n° 65), 2002.
- CHARLES-DOMINIQUE, L., *Les Ménestriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck (Coll. "Domaine musicologique", n° 17), 1994.
- COATES, K., *Geometry, proportion and the art of lutherie: a study of the use and aesthetic significance of geometry and numerical proportion in the design of European bowed and plucked string instrument in the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- COLL., *Musica e musicisti nel duomo di Cremona. Documenti e testimonianze dal XV al XVII secolo*. Catalogue d'exposition (Battistero di Cremona, 15 avril-20 mai 1989), Cremona, [s. n.], 1989.
- CORDERO DI PAMPARATO, S., « Emanuele Filiberto di Savoia, protettore dei musicisti », *Rivista musicale italiana*, vol. 34 (1927), Torino, Fratelli Bocca Editori, 1927, p. 229-247.
- DENIS, F., *Traité de lutherie. Les petites raisons des arts et du violon en particulier*, Nice, Aladfi Éditions, à paraître.
- FÉTIS, F.-J., *Antoine Stradivari, luthier célèbre connu sous le nom de Stradivarius précédé de recherches historiques et critiques sur l'origine et les transformations des instruments à archet et suivi d'analyses théoriques sur l'archet et sur François Tourte, auteur de ses derniers perfectionnements*, Paris, Vuillaume, 1856.
- FRIESEN, I. E., *The Female Crucifix : Images of St. Wilgefortis Since the Middle Ages*, Waterloo (Ontario), Wilfrid Laurier University Press, 2001.
- GEISER, B., *Studien zur Frühgeschichte der Violine*, Bern-Stuttgart, Paul Haupt, 1974.

- GÉTREAU, F., « L'Image du faiseur d'instruments de musique à la Renaissance », *Imago Musicae*, vol. 16-17 (1999-2000), p. 117-136.
- GUILLO, L., « Un violon sous le bras et les pieds dans la poussière : les violons italiens du roi durant le voyage de Charles IX, 1564-1566 », in LESURE, F. et VANHULST, H. (éd.), *La Musique de tous les passetemps le plus beau*, Paris, Klincksieck, 1998.
- HOLMAN, P., « Col nobilissimo esercizio della vivuola : Monteverdi's string writing », *Early Music*, novembre 1993, p. 576-590.
- HOLMAN, P., *Four and Twenty Fiddlers : the Violin at the English Court, 1540-1690*, Oxford, Clarendon Press, 1993, R/2002.
- HOMO-LECHNER, C., « La Frontera : échanges et copies », in HOMO-LECHNER C. et RAULT, C. (éd.), *Instruments de musique du Maroc et d'al-Andalus*. Catalogue d'exposition (Musée de Marrakech, 14-21 octobre 2000), s.l., [2000], p. 21-23.
- JANET, P. (éd.), *Clément Marot : Œuvres complètes*, 4 vol., Paris, Marpon et Flammarion, [s. d.].
- KOSTER, J., « The Compass as Musical Tool and Symbol », *Musique, images, instruments*, vol. 5 (2003), p. 11-31.
- LASOCKI, D. et PRIOR, R., *The Bassanos, Venetian Musicians and Instrument Makers in England, 1531-1665*, Aldershot-Brookfield USA – et al., Ashgate, 1995, R/1998.
- LAYER, A., *Die Allgäuer Lauten- und Geigenmacher*, Augsburg, Verlag der Schwäbischen Forschungsgemeinschaft, 1978.
- LEIPP, É., *Le Violon : Histoire, esthétique, facture et acoustique*, Paris, Hermann, 1965.
- LESURE, F., « Die *Terpsichore* von Michael Praetorius und die französische Instrumentalmusik unter Heinrich IV », *Die Musikforschung*, n° 5 (1952), p. 7-17.
- LESURE, F., « Les orchestres populaires à Paris vers la fin du XVIe siècle », *Revue de musicologie*, vol. 36 (juillet 1954), p. 39-54.
- LESURE, F., « Les violons de Charles IX. 1. La commande à Andrea Amati : parcours d'une légende obstinée », in *Musique, images, instruments*, vol. 5 (2003), p. 61-68.
- LESURE, F., *Musique et musiciens français du seizième siècle*, Genève, Minkoff Reprint, 1976.
- MIRIMONDE, A. P., *Sainte-Cécile. Métamorphoses d'un thème musical*, Genève, Éditions Minkoff (Coll. "Iconographie musicale", III), 1974.
- MOENS, K., « De eerste violisten in Antwerpen (1545-1560) », *Musica Antiqua* (novembre 1994), p. 170-173.
- MOENS, K., « De viool in Antwerpen op het einde van de 16de eeuw », *Musica Antiqua* (février 1995), p. 16-20.
- MOENS, K., « De vroege viool in Brussel », *Musica Antiqua* (mai 1994), p. 53-59.
- MOENS, K. et KOCKELBERGH, I., *Muziek en grafiek. Burgermoraal en muziek in de 16de en 17de-eeuwse Nederlanden*. Catalogue d'exposition (Anvers, Hessenhuis, 29 juillet-30 octobre 1994), Anvers, Pandora, 1994.
- MOENS, K., « Authenticiteitsproblemen bij oude strijkinstrumenten : deel I », *Musica Antiqua* (août 1986), p. 80-87.
- MOENS, K., « Authenticiteitsproblemen bij oude strijkinstrumenten : deel III », *Musica Antiqua* (février 1987), p. 3-11.
- MOENS, K., « De Viool in de 16de eeuw (2). Het ontstaan en de verspreiding van de 'echte' viool », *Musica Antiqua* (février 1994), p. 5-12.
- MOENS, K., « De viool in de 16de en 17de eeuw. Oorsprong en ontwikkeling van haar vorm- en bouwkenmerken. Deel IV: Italië en de vroege vioolbouw », *Musica Antiqua* (novembre 1985), p. 123-127.
- MOENS, K., « Der frühe Geigenbau in Süddeutschland », in HELWIG, F. (éd.), *Studia Organologica*, Tutzing, Hans Schneider, 1987, p. 349-388.

- MOENS, K., « L. J. De Ligne als vioolbouwer. Een situering in de ontwikkeling van de antwerpse violbouw », *Musica Antiqua* (mai 1993), p. 73-76.
- MOENS, K., « Violes ou violons? », in *Musique, images, instruments*, n° 2, (1996), p. 19-38.
- MOENS, K., « Vuillaume et les premiers luthiers », in COLL., *Violons, Vuillaume (1798-1875). Un maître luthier français du XIXe siècle*. Catalogue d'exposition (Paris, cité de la musique/musée de la musique, 23 octobre 1998-31 janvier 1999), Paris, Cité de la musique, 1998, p. 130-138.
- MOENS, K., « Geiger in der Münchener Hofkapelle zur Zeit Lassos und ihre Bedeutung für die Frühgeschichte der Violine », in BOSSUYT, I., SCHEURS, E., WOUTERS, A. (éd.), *Orlandus Lassus and his time*. Actes du colloque d'Anvers, 24-26 août 1994, Peer, Alamire (Yearbook of the Alamire foundation, 1), 1995, p. 383-413.
- PINCHERLE, M., *Les Instruments du quatuor*, Paris, P. U. F. (Coll. « Que sais-je », n° 272), 1959.
- PRIZER, W. F., « Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia, Master Instrument-Maker », in FENLON, I. (éd.), *Early Music History*, vol. 2 (1982), p. 87-127.
- PROFETA, R., *Storia e letteratura degli strumenti musicali*, Firenze, Casa editrice Marzocco, 1942.
- PRUNIÈRES, H., « La musique de la chambre et de l'écurie sous le règne de François I^{er}, 1516-1547 », *L'Année musicale*, vol. 2 (1912), p. 215-251.
- REGLI, F., *Storia del violino in Piemonte*, Torino, Tipografia di Enrico Dalmazzo, 1863.
- ROBIN, P., « Symmetry of Genius », *The Strad* (avril 2003), p. 376-383.
- RUG, R., « Le compas de proportion ou un instrument de mathématiques au service de la facture instrumentale ancienne », *Musique ancienne*, n° 20 (décembre 1985), p. 4-23.
- SACHS, C., *History of Musical Instruments*, New York, W. W. Norton & Co, Inc., 1940.
- SANDYS, W. et FORSTER, S. A., *The History of the Violin, and other instruments played on with the bow from the remotest times to the present. Also, an account of the principal makers, English and foreign, with numerous illustrations*, London, John Russell Smith, 1864.
- SCHLESINGER, K., *The Instruments of the modern orchestra & early records of the precursors of the violin family with over 500 illustrations and plates*, 2 vol., London, William Reeves, 1910.
- SCHNÜRER, G. et RITZ, J. M., *Sankt Kimmernis und Volto Santo : Studien und Bildern*, Düsseldorf, Schwann (Coll. "Forschungen zur Volkskunde" 13-15), 1934.
- SENSI, M., « Il culto del Volto Santo tra Marche e Umbria, lungo le vie dei pellegrini, alla fine del Medio Evo », in ROSSETTI, G. (éd.), *Santa Croce e Santo Volto*, Pisa, 2002, p. 153-183.
- WINTERNITZ, E., *Instruments de musique du monde occidental*. Traduit de l'anglais par Y. Hucher et J. Morini, Paris, B. Artaud (Coll. "Les Imaginaires"), 1972.
- WINTERNITZ, E., *Leonardo da Vinci as Musician*, Yale University Press, 1982.
- WITTKOWER, R., *Les Principes de l'architecture à la Renaissance*. Traduit de l'anglais par C. Fargeot, Paris, Éditions de la Passion, 1996.

IX. Table des matières

I. Préliminaires	1
II. Introduction.....	3
III. <i>Geigen, Viole</i> , et violon	7
A. Traités musicaux	7
1. Introduction.....	7
2. Traités en allemand	8
3. Traités en italien.....	15
4. Traités napolitains (zone d'influence espagnole)	21
5. Traités en français	22
6. Étymologie du terme <i>violin</i> en anglais.....	24
7. Le <i>Syntagma musicum</i> de Praetorius (1618).....	25
8. Conclusion	26
B. Iconographie	27
IV. Des ménétriers ... aux luthiers.....	33
A. Ménétriers en Europe	33
1. Considérations générales	33
2. La légende de sainte Wilgefortis.....	35
3. Les bandes de ménétriers	43
4. Crémone : ménétriers et luthiers	48
B. Violon, danse et musique écrite	52
C. Les instruments des ménétriers	55
D. Factice instrumentale.....	57
E. Faiseurs de luths, violes ... et violons	59
1. Statut et représentation des « faiseurs » d'instruments à cordes.....	59
F. Esthétique de la Renaissance : art, artisanat et science.....	64
1. Lutherie, menuiserie et architecture.....	64
2. L'harmonie des proportions.....	65
3. Une construction géométrique pour le violon.....	67
V. Conclusions.....	71
VI. Annexes.....	74
A. Annexe 1 : Tableau des représentations.....	76
B. Annexe 2 : Liste des musiciens selon la source.....	85
C. Annexe 3 : Liste des musiciens ordonnée par noms	100
D. Annexe 4 : Les proportions d'après Aaron (transcription du texte)	115
VII. Liste des illustrations	116
VIII. Bibliographie.....	117
IX. Table des matières.....	122