

La facture de clavecins à Anvers
au 16e et au début du 17e siècles

par N. Meeùs

Les Pays-Bas ont joué un rôle de première importance dans l'histoire des instruments à clavier à cordes pincées. La célèbre dynastie des Ruckers a fait d'Anvers le centre incontesté de la facture de clavecins en Europe pendant le 17e siècle. Les instruments qu'elle a produits ont influencé et orienté l'histoire du clavecin jusqu'à nos jours et jouissent encore aujourd'hui d'une réputation inégalée. La dynastie a été fondée par Hans Ruckers (Malines, vers 1550-Anvers, 1598) qui fut reçu en 1579 dans la Gilde de Saint-Luc comme claver-sinbalmakerre. Son fils Joannes (Anvers, 1578-1647) lui succéda dans l'atelier qu'il avait ouvert en 1597 dans la Jodenstraat, à l'enseigne de clcin clavesingel. Un autre de ses fils, Andreas I (Anvers, 1579-après 1651 ?), ouvrit un second atelier qui n'a pu être localisé jusqu'ici. Joannes Couchet (Anvers, entre 1611 et 1617-1655), petit-fils de Hans Ruckers, fut pendant 16 ans au service de son oncle Joannes et reprit l'atelier familial en 1643. Il construisit des clavecins pour Jacques Champion de Chambonnières et pour Constantin Huyghens. Son fils Peter Jan lui succéda et poursuivit les activités de l'atelier de la Jodenstraat jusqu'en 1630. Deux autres facteurs du nom de Couchet sont connus: Joseph Jan, fils ou neveu de Joannes, et Abraham, peut-être neveu de Joannes. Pour être complet, il faut citer encore le nom hypothétique de Christopher Ruckers: deux instruments portant une rose aux initiales C.R. sont conservés de nos jours, l'un au Musée de l'Hôtel de Croix, à Larur, l'autre au Metropolitan Museum de New York; il ne sont peut-être pas du même facteur et le nom de Christopher Ruckers leur a été attribué sans fondement sûr: c'est celui d'un organiste de Tournai de la fin du 16e siècle (1).

Le nom des Ruckers entra tôt dans le monde. Selon Ernest Closson, c'est à Hans Ruckers que "le clavecin dut ses plus notables perfectionnements: emploi combiné des cordes de cuivre et d'acier; extension du clavier vers le grave; incorporation, à l'instrument ordinaire, d'une octave aiguë (représentée jusque-là par une spinette que l'on plaçait au-dessus du clavecin), les deux claviers, réunis dans le même instrument, pouvant être combinés au moyen d'un registre à traction. On attribue également à Hans Ruckers l'adaptation au

(1) Pour plus de détails concernant la biographie des Ruckers-Couchet, voir L. de BURBURE, Recherches sur les facteurs de clavecins et les luthiers d'Anvers, Bruxelles 1863, 22-51; J. A. BEHLFELD, 'Bronnen tot de Geschiedenis der Antwerpsche Clavecimbel- en Orgelbouwers in de XVIIe en XVIIIe Eeuwen', dans Vlaamsch Jaarboek voor Muziekgeschiedenis 4, 1942, 33-39 et 85-97; D. H. BOALCH, Makers of the Harpsichord and Clavichord, Londres 1956, 17-19 et 91-99; J. LAMBRECHTS-DOUILLEZ, 'The Ruckers-Couchet instruments in the Museum Vleeshuis; restoration or copy?', dans Colloquium: Restauratieproblemen van Antwerpse klavecimbeln (1970), Anvers 1971, 44-49; etc.

clavier des registres de l'orgue, correspondant à divers jeux ou systèmes indépendants de sautereaux fournissant chacun des timbres particuliers; de même (mais plus dubitativement encore) pour la division du clavier par quarts de tons et l'approfondissement de la caisse" (2). L'origine de ces attributions, pour la plupart fantaisistes, doit être recherchée au moins au 18^e siècle (3). L'emploi combiné de cordes de cuivre —ou de laiton— et d'acier remonte, pour ce qui concerne la facture dans les Pays-Bas, à 1569 au plus tard (4); l'extension du clavier vers le grave, c'est à dire la suppression de l'octave courte, n'a pas été réalisée en Flandre avant 1646 environ, alors qu'elle était faite en Angleterre et peut-être en Allemagne dès la fin du 16^e siècle (5). Le clavecin le plus ancien de la tradition flamande conservé de nos jours est celui de Lodewijk Theeuwes, construit en 1579, l'année même où Hans Ruckers débutait dans la profession; ce clavecin possède déjà le jeu d'octave (4 pied) que Closson attribue à Ruckers; nous y reviendrons plus loin. En fait, aucun des clavecins conservés de nos jours qui portent la signature de Hans Ruckers ne paraissent pouvoir lui être attribués, et il n'existe aucune preuve qu'il ait jamais construit de clavecin. Enfin, la division du clavier en ce que Closson appelle des "quarts de tons", remonte, on le sait, au début du 16^e siècle. Zarlino cite un clavecin enharmonique à 19 touches par octave, construit en 1548 par Domenicus Pisarenus (6); aucun instrument de ce genre n'a été construit aux Pays-Bas avant le milieu du 17^e siècle (7).

On a conservé près de cent cinquante instruments attribués aux Ruckers-Couchet, contre une cinquantaine seulement des dizaines d'autres facteurs qui ont travaillé à Anvers au 16^e et au 17^e siècles. Ces chiffres posent clairement le problème de l'histoire de la facture anversoise. Il semble bien que le renom des Ruckers était tel, dès la fin du 17^e siècle, que nombre d'instruments construits par leurs concitoyens ont été rebaptisés en leur faveur; cette pratique s'est poursuivie jusqu'au 19^e siècle. Hans Ruckers, loin d'être le novateur que l'on prétend, fut peut-être, et ses successeurs avec lui, l'un des facteurs les plus traditionalistes de l'histoire du clavecin. Cet attachement à la tradition lui aura permis d'ailleurs

(2) E. CLOSSON, 'La facture des instruments de musique en Belgique', dans Le Guide Musical, 51, 1905, 703.

(3) Closson s'est très probablement inspiré de l'article 'Clavecin', signé par Hullmandel, dans l'Encyclopédie Méthodique. Musique, éditée par Framery et Ginguenée, Paris 1791, 286.

(4) Un tableau de Michael Coxcie, datant au plus tard de 1569 (Musée du Prado), représente un virginal rectangulaire dont les cordes les plus graves sont jaunes, les autres grises, indiquant par là l'usage des deux matériaux. Cf. E. RIPIN, 'Antwerp harpsichord-building: the current state of research', dans Colloquium: Restauratieproblemen..., op. cit., 15.

(5) Voir ma dissertation sur 'La naissance de l'octave courte et ses différentes formes au 16^e siècle', Louvain 1971 (dactylographié).

(6) G. ZARLINO, Institutioni harmoniche, Venise 1558, 163-164.

(7) Le plus ancien est probablement celui qu'imagina J. A. Ban en 1634. Cf. J.P.N. LAND, 'Het volmaakte klauwier van Jo. Alb. Ban', dans Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis 2, 1885, 58.

d'atteindre ce haut niveau de perfection qui lui vaudra la gloire. Mon propos n'est pas de mettre en doute les qualités des instruments des Ruckers; je voudrais pourtant tenter de rendre justice ici aux facteurs qui les ont précédé et qui furent les premiers artisans de leur succès.

La cour de Bourgogne a joué un grand rôle dans les débuts de la facture anversoise. Cet intérêt des ducs de Bourgogne pour les instruments à clavier n'était d'ailleurs pas nouveau au début du 16^e siècle. C'était déjà à Philippe-le-Hardi que Jean Ier d'Aragon s'adressait en 1387 pour se procurer un exaquier (8); il est à peine nécessaire de rappeler ici l'importance du traité d'Henri-Arnaut de Zwolle, médecin et astronome de Philippe-le-Bon, pour l'histoire du clavecin (9). En 1508, le futur Charles-Quint, âgé de huit ans, se fit livrer un manicordium de Marc Moors (10), de Lierre, "pour son desduit et passe temps"; l'instrument avait coûté 31 livres 5 sous. En 1512, sa soeur Eléonore reçoit un clavicenon fait par "Hans van Cuelen demourant en la ville danvers" (11), pour un prix de 15 livres. Quatre ans plus tard, elle achète encore un clavicordium d'Antonius Moors, facteur à Anvers, pour 15 livres. On sait qu'Henry Bredemers, maître de musique des enfants de Philippe d'Autriche, fut lié d'amitié avec la famille Moors: il fut probablement l'intermédiaire dans ces achats. Le seul instrument parmi les trois cités ci-dessus que l'on puisse ranger avec quelque certitude dans la catégorie des instruments à cordes pincées est le clavicenon de Hans de Cologne. Celui-ci est, selon toute vraisemblance, le facteur d'orgues Hans Süß (Suys), qui résida à Anvers de 1509 à 1513 pour achever un orgue entrepris dans la cathédrale par Daniel van der Distelen; il est significatif de constater qu'Henry Bredemers fut chargé d'essayer cet orgue avant sa réception en 1513 (12).

Ces quelques textes d'archives soulèvent la question de savoir comment est née la tradition de facture anversoise. Le premier instrument appartenant à cette tradition conservé de nos jours, le virginal de Ioës Karest dont il sera question plus loin, est l'oeuvre d'un facteur de Cologne, comme le clavicenon d'Eléonore d'Autriche. Des similitudes entre ce virginal et un clavecin construit à Leipzig en 1537 par Hans Müller, conservé au Museo Nazionale de Rome, permettent de supposer que la tradition anversoise est d'origine allemande

(8) Voir E. VANDER STRAETEN, La musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle, Tome VII, Bruxelles 1885, 40-67.

(9) Voir G. LE CERF et E. R. LABANDE, Les traités d'Henri-Arnaut de Zwolle et de divers anonymes (MS. B. N. Latin 7295), Paris 1932.

(10) E. VANDER STRAETEN, ibid., 200. L'attribution de cet instrument à Marc Moors est peut-être douteuse: dans son Tome I (Bruxelles 1867), 283, Vander Straeten cite un texte presque identique à celui-ci, mais où le paiement se fait "A maistre Van Viven, demourant à Lierre".

(11) Voir E. RIPIN, op. cit., 13-14, et E. VANDER STRAETEN, op. cit., Tome VII, 202. Ripin reproduit le compte original, que Vander Straeten cite avec quelques erreurs de transcription.

(12) E. VAN DER STRAETEN, ibid., et J. A. STELLEFELD, op. cit., 45-47 et 77-79.

et aurait été importée par des immigrants. Par ailleurs, le virginal de Karest et le clavecin de Müller présentent certaines similitudes avec la production italienne contemporaine, même s'ils s'en distinguent nettement par d'autres aspects: il se pourrait que la tradition allemande elle-même soit issue ou ait subi l'influence de l'école italienne (13). Cependant, il n'y a pas lieu de croire que la facture soit beaucoup plus ancienne en Italie que dans les autres régions d'Europe. La Musica getutsch de Sebastian Virdung, par exemple, publie en 1511 des figures qui représentent un type de virginal que l'Italie ne semble pas avoir jamais produit (14). Les premiers instruments italiens conservés de nos jours sont postérieurs à cette date. Les figures de Virdung sont des sommaires et ne permettent aucune hypothèse supplémentaire. Enfin, il paraîtrait étonnant que moins d'un demi siècle après la mort d'Arnaut de Zwolle (1466), la cour de Bourgogne ait perdu le souvenir des instruments qu'il avait construits. Le manicordium de Marc Hoers - qui a coûté le double du prix du clavicénon de Hans de Cologne, le fait mérite sans doute d'être souligné - est peut-être l'héritier d'une tradition typiquement bourguignonne. Malheureusement, le nom qui lui est donné est trop vague pour permettre aucune hypothèse concernant le type d'instrument qu'il représente. La question des origines reste donc posée.

Ioos Karest fut admis dans la bourgeoisie d'Anvers en 1516-1517: il est né à Cologne à la fin du 15^e siècle et émigra probablement dans les premières années du 16^e. En 1530, il était clavicordynakere à l'enseigne de clavicordie, sur le Voemarckt. Un accord de 1537, par lequel il accepte de prendre son frère Goosen comme apprenti, le qualifie d'instrument maker van clavisimbalen; c'est probablement la première fois qu'un membre de la Gilde de Saint-Luc reçoit le titre de facteur de clavecins: tous les autres avant cette date étaient facteurs de clavicordes. Ioos Karest semble avoir joui d'une haute considération parmi les facteurs anversoises de la première moitié du 16^e siècle. C'est lui qui prit en 1557 l'initiative d'une requête qui allait modifier le statut des facteurs dans la Gilde de Saint-Luc. La Gilde rassemblait diverses corporations, parmi lesquelles celles des peintres, des sculpteurs, des ébénistes, des graveurs, etc. Les facteurs d'instruments étaient tenus de s'y inscrire pour avoir le droit de décorer eux-mêmes les instruments qu'ils construisaient, mais n'étaient pas reconnus comme facteurs membres d'une corporation. C'est cette situation que l'ordonnance de 1558 allait changer, en réponse à la requête de Karest, accompagné de neuf autres clavesimbaelmekers. Cette ordonnance règle de manière détaillée les conditions d'admission des nouveaux facteurs, qui sont tenus de soumettre au jugement des maîtres experts de la Gilde un chef-d'œuvre réalisé entièrement par eux. Karest est mort peu après avoir pu faire reconnaître ainsi sa profession, en 1559 ou en 1560 (15).

(13) Voir à ce sujet E. RIPIN, op. cit., 14-15, et 'On Joos Karest's Virginal and the Origins of the Flemish Tradition', dans Keyboard Instruments (E. Ripin ed.), Edinburgh 1971, 65-73.

(14) S. VIRDUNG, Musica getutsch, Bâle 1511, fol. 1, r^o-v^o.

(15) Pour la biographie de Ioos Karest, voir L. de FURBERE, op. cit., passim, et J. A. STELLFELD, op. cit., 58-66.

Un seul instrument de Ioës Karest a été conservé; il se trouve au Musée Instrumental de Bruxelles. C'est un virginal polygonal, dont la forme extérieure rappelle à première vue celle des instruments italiens contemporains. Il est signé IOES·KAREST·DECOLONIA et daté de 1548. D'une manière assez curieuse, ce virginal paraît occuper une position intermédiaire entre la tradition italienne, née au début du 16^e siècle et qui ne subira aucune transformation importante avant le milieu du 17^e siècle, et la tradition anversoise illustrée par les Ruckers. La forme polygonale, on l'a vu, est typiquement italienne; par contre, tous les virginals italiens ont un clavier en saillie, alors que le clavier du virginal Karest est creusé dans la largeur de la caisse, comme ceux des instruments rectangulaires flamands (16). Les parois des instruments italiens sont en général très minces (3 millimètres environ), celles des virginals flamands plus épaisses (1 centimètre environ); celles du virginal Karest sont nettement plus minces que celles de ses successeurs anversois, mais moins légères que celles de ses contemporains italiens. Enfin, les longueurs des cordes sont encore intermédiaires: le c¹ des clavecins italiens mesure en moyenne 255 mm; celui des instruments des Ruckers, 335 mm; celui de Karest, 285 mm (17). A première vue, ces différences paraissent de peu d'importance. Il faut souligner cependant qu'elles correspondent pour la plupart à des conceptions très différentes de l'instrument, dont elles modifient sensiblement le fonctionnement acoustique. Ces différentes conceptions correspondent à des goûts différents qu'il serait difficile d'apprécier ici de façon détaillée sans entrer dans des considérations techniques complexes. Quoi qu'il en soit, le virginal de Karest ne paraît pas constituer seulement un stade intermédiaire dans une évolution du goût, dont les instruments italiens et ceux des Ruckers seraient les extrêmes: certaines caractéristiques les plus frappantes de l'instrument de Karest du point de vue de l'acoustique ont survécu à l'apparition d'un nouveau type de virginal à Anvers.

Plusieurs documents iconographiques néerlandais du milieu du 16^e siècle prouvent que le virginal Karest ne fut pas un instrument unique, bien au contraire. Il n'est que le dernier représentant connu d'un type d'instrument qui fut probablement le seul en usage à Anvers avant le milieu du 16^e siècle. Le Wallraf-Richartz Museum de Cologne conserve un portrait de jeune fille, peut-être un auto-portrait, de Catharina de Hemessen, daté de 1548. La jeune fille joue d'un virginal presque identique à celui de Karest. La table est percée des deux roses caractéristiques, une ronde et une triangulaire; les parois sont peintes d'un décor arabesque représentant des dauphins stylisés qui sera utilisé systématiquement par les Ruckers. Le décor actuel du virginal Karest, qui n'est pas original, remplace peut-être des arabesques similaires. Un second tableau, attribué à Frans Floris, est

(16) L'Hôtel de Gruuthuse à Bruges conserve un virginal polygonal de Hans Ruckers, daté de 1591, très semblable à celui de Karest. C'est le second instrument authentique de Hans Ruckers conservé de nos jours; le premier, un double virginal rectangulaire, sera décrit plus loin.

(17) Le c¹ est, selon le système de notation alphabétique de Helmholtz, le do du 3^e interligne en clé de sol. Il est évident que cette mesure concerne aussi la longueur des autres cordes, puisqu'un instrument de ce genre est construit selon des proportions générales invariables.

conservé au Musée Wuyts-Van Campen et Baron Caroly à Lierre. Il s'agit d'un portrait de la famille van Berchem, où se voit un instrument très semblable au précédent, bien que le décor en soit différent. Un troisième tableau, au Rijksmuseum d'Amsterdam, un portrait de la famille de Pierre Moucheron attribué à Cornelis de Zeeuw et daté de 1563, montre encore un virginal polygonal. Plusieurs détails du décor rappellent le Karest, notamment la devise inscrite sur la face intérieure des éclisses et l'alternance de traits foncés et clairs sur les moulures. La table est ornée d'arabesques que le Karest possédait peut-être aussi à l'origine; les parois portent des arabesques semblables à celles qui ornent l'instrument de Catharina de Hemessen. Un dernier tableau, attribué lui aussi à Cornelis de Zeeuw et conservé à Londres, montre un instrument quelque peu différent du Karest par sa forme générale, mais qui possède encore les deux roses, le décor arabe et les traits de couleurs alternés sur les moulures. Voici donc quatre représentations de virginals polygonaux flamands, à une époque où aucune représentation de virginal rectangulaire n'a pu être retrouvée (18).

L'ordonnance de 1558, qui admit les facteurs de clavecins dans la Gilde de Saint-Luc, est le premier texte qui décrit le virginal rectangulaire caractéristique de la facture anversoise. Ce passage, qui décrit le chef-d'oeuvre que devront présenter les candidats facteurs, a souvent été mal compris ou mal apprécié et mérite d'être cité ici en entier:

Wel verstaende dat voortanc naer de voorschreven remonstranten als clavisimbelmakers in de voorschreven gulde van Sinte Lucas ontfangen noch gevryt ende sal mogen worden, hy en hebbe ierst ende voor al metter hant opgemaect ende voldaeen de nabeschreven proeve, ende dat ten huysc van eenen van den nabeschreven weerdeermcesters, die hem daer toe sal moeten leveren alle de materialen ende gereetschappen daertoe dienende ende behoorende, dats te wetene een viercante oft gehoecte clavisimbale, lanck vyff voeten oft daer ontrent, oft langer indien hy wilde, wel ende werckelick gewrocht op haren gerechten steeck ende mate, naer den heysch van den wercke wel luydende ende behoerlick gepent ende gesnaert.

Il est bien entendu qu'après les pétitionnaires prénommés, aucun facteur de clavecins ne sera plus admis ni privilégié dans la dite Gilde de Saint-Luc, s'il n'a pas au préalable construit et achevé de ses propres mains l'épreuve décrite ci-après, et ceci dans la maison de l'un des maîtres experts mentionnés plus loin, qui devra lui fournir à cet effet tous les matériaux et les outils qui lui seront utiles et nécessaires à cette fin, à savoir un clavecin rectangulaire ou polygonal, long de cinq pieds ou environ, ou plus long s'il le désire, bien et correctement travaillé selon les proportions et les mesures justes, comme l'exige ce travail, de bonne sonorité, empenné et encordé comme il convient (19).

(18) Pour plus de détails à ce sujet, voir E. RIPIN, 'On Joes Karest's Virginal ...', op. cit.

(19) L. de BURBURE, op. cit., 13. Ma traduction diffère en plusieurs points de celle, assez libre, que donne de Burbure.

La particularité importante de ce texte est la mention du "clavecin rectangulaire ou polygonal". Ces termes ne peuvent s'appliquer qu'au virginal: il serait étonnant en effet que des facteurs décrivent comme gheoecte, "à coins", le clavecin à queue (néerlandais staartstuk) qui a donné sa forme au piano de concert moderne. On constate par conséquent que le texte le plus technique concernant la facture anversoise, celui qui traite de la façon la plus détaillée de l'exercice de la profession, ne mentionne pas le clavecin à queue (20). A vrai dire, il n'existe aucune preuve qu'Anvers ait produit un instrument de ce type avant 1599 (21). Le Victoria and Albert Museum de Londres conserve un clavecin de 1579, signé par Ludowicus Theeuwes, l'un des signataires de la requête de 1557. Mais Theeuwes semble avoir émigré tôt à Londres, et ce clavecin fut construit en Angleterre. On a longtemps cru que les virginalistes anglais faisaient jouer leur musique sur des instruments d'Anvers. C'est là pourtant une impossibilité: tous les instruments à clavier construits à Anvers avant le milieu du 17^e siècle possédaient l'octave courte, qui les rendait inutilisable pour l'oeuvre de Farnaby, de Tisdall, de Bull ou de Tomkins. Il semble donc que les virginalistes devaient faire usage d'une production locale de clavecins, qui ne connaissait pas d'équivalent sur le continent. Le clavecin de Theeuwes paraît avoir possédé dès l'origine un clavier complet (22); on peut se demander alors s'il n'appartient pas à cette facture anglaise encore hypothétique et si les raisons qui ont poussé Theeuwes à émigrer à Londres ne correspondent pas plus à un désir de rejoindre l'école anglaise plutôt que de s'installer dans cette ville où, croyait-on, les anversoises écoulaient une partie importante de leur production.

Quoi qu'il en soit, le terme clavisinbale était à tout le moins un terme générique, qui représentait aussi bien le virginal que le clavecin à queue. Il n'était d'ailleurs pas le seul employé. Dans certains textes en langue française, on rencontre le mot espinette dès 1522, dans un compte de Marguerite d'Autriche (23); un autre texte, de 1543, pourrait être versé au dossier des rapports entre Anvers et l'Allemagne dans le domaine de la facture de clavecins:

... Pour avoir chargé vers Leipsick trois espinettes, valissant ensemble v livres de gros (24).

Le terme virginal apparaît dans un compte de Marguerite d'Autriche de 1533 (25). Il ne faudrait pas croire, d'ailleurs, que les virginals

(20) Je dois à Edwin Ripin d'avoir attiré mon attention sur cet aspect important de la question. Je voudrais d'ailleurs profiter de cette occasion pour souligner combien la présente étude doit à l'amitié d'Edwin Ripin, Conservateur adjoint au Metropolitan Museum.

(21) Le Händel-Haus de Halle conserve un clavecin de 1599 qui pourrait être le plus ancien de ceux qui nous ont été conservés.

(22) Voir R. RUSSELL, Catalogue of Musical Instruments, I, Keyboard Instruments, Victoria and Albert Museum, Londres 1968, 48-49.

(23) E. VANDER STRAETEN, op. cit., Tome I, 275.

(24) E. VANDER STRAETEN, op. cit., Tome VII, 227.

(25) Ibid., 509.

étaient des instruments de moindre qualité, ni que les facteurs leur ont accordé moins de soins qu'au clavecin. Au contraire, un examen attentif des virginals qui nous ont été conservés montre qu'ils présentent certaines différences subtiles qui prouvent de la part des facteurs une connaissance approfondie, même si elle n'était qu'empirique, du fonctionnement acoustique de toutes les parties de l'instrument. Je voudrais terminer ces notes sur la facture anversoise en m'arrêtant plus longtemps à l'étude de certains aspects techniques du virginal; je voudrais profiter de cette occasion pour annoncer une découverte effectuée récemment sur des instruments du Musée Instrumental de Bruxelles.

Klaas Douwes a décrit à la fin du 17^e siècle les deux types principaux de virginals en usage à son époque. Le premier, le plus courant selon lui, est le muselar, où les sautoiriaux pincement la corde en un point situé à peu près à égale distance des deux chevalets; le second, qu'il appelle spinett, pince la corde plus près du chevalet de gauche; il ajoute que certains, plus petits, ont un son plus aigu et plus perçant, qui leur vaut le nom de Scherpen (26). La théorie explique l'importance du point de pincement pour le timbre de l'instrument: aucun noeud de vibration ne peut se produire à l'endroit où la corde est pincée. Il en résulte que, dans le muselar, les sons harmoniques auxquels correspondrait un noeud au centre de la corde, c'est à dire les partiels pairs, sont supprimés en théorie, et sont à tout le moins relativement peu importants en pratique, la fondamentale étant assez nettement prééminente. Plus le point de pincement est déplacé vers un des chevalets, plus le son résultant est riche en harmoniques. C'est ce qui provoque le timbre caractéristique du muselar, qui ne fut à vrai dire pas toujours également apprécié: Quirin van Blankenburg reprochait aux virginals dont le clavier était placé à droite, c'est à dire aux muselars (27), de "grogner dans la basse comme de jeunes cochons" (28). Tous les muselars conservés de nos jours ont été faits par les Ruckers-Couchet: le modèle pourrait bien avoir été inventé par Hans Ruckers lui-même (29).

(26) K. DOUWES, Grondig Onderzoek van de Toonen der Musijk, Amsterdam 1699, 104.

(27) La position du clavier détermine la position du point de pincement, puisque la mécanique se trouve placée à l'extrémité des touches. Le clavier du muselar est toujours placé du côté droit de la caisse, celui des spinetten se trouve, suivant les cas, au centre ou à gauche de l'instrument. Le muselar paraît avoir été une spécialité anversoise. Les épinettes italiennes pincement la corde assez nettement à gauche, mais moins peut-être que les spinetten d'Anvers. La distinction entre les deux types n'est pas aussi nette qu'il n'y paraît: il est impossible, en raison de la disposition des parties, de pincer la corde dans la même proportion de sa longueur du grave à l'aigu et la plupart des spinetten se rapprochent du muselar pour les cordes les plus courtes. C'est dans le grave cependant que les effets acoustiques du point de pincement se font le plus sentir.

(28) Q. VAN BLANKENBURG, Elementa Musicae of Nieuw licht tot het welverstaan van de Musieck, La Haye 1739, 142.

(29) Le plus ancien muselar est un double virginal de Hans Ruckers, de 1581, au Metropolitan Museum; c'est aussi le plus ancien instrument authentique de Ruckers conservé de nos jours.

Le Musée Instrumental de Bruxelles possède plusieurs spinetten de Joannes et d'Andreas Ruckers, qui semblent avoir été négligées jusqu'ici par les musicologues. Un examen approfondi de ces instruments a fait apparaître que la plupart d'entre eux possèdent un barrage de table situé exactement sous le chevalet de gauche: il s'agit d'une poutre de 10 cm de large environ, de 3 cm de haut, qui court d'une éclisse à l'autre et supporte la table sous le chevalet, qu'elle empêche de vibrer. Des renseignements reçus d'autres Musées ont permis de déterminer qu'il ne s'agit pas de cas exceptionnels, ni de restaurations malheureuses, mais que les instruments qui possèdent cette barre ne sont pas rares. Il est apparu alors que le virginal de Karest est barré d'une façon similaire. La disposition des parties d'autres instruments montre qu'ils n'ont probablement jamais possédé de barre de ce genre. Il semble donc que l'on se trouve en présence de deux types distincts de spinetten, l'un, le plus ancien, où un des deux chevalets est rendu muet, l'autre, qui apparaît pour la première fois dans le virginal de Hans Bos au Couvent de Santa Clara à Tordesillas (30), où les deux chevalets vibrent librement.

Je n'ai pas pu disposer jusqu'ici d'épinettes en état de jouer, qui puissent permettre une appréciation du timbre produit par chacun de ces types. L'étude théorique du problème paraît pouvoir justifier certaines caractéristiques importantes, qu'ont partiellement confirmées les premières expériences réalisées. Sans entrer dans les détails d'une recherche qui n'en est qu'à ses débuts, je me contenterai de signaler les premières hypothèses théoriques possibles aujourd'hui. La présence de deux chevalets vibrants sur la même table d'harmonie, au dessus de la même caisse de résonance, provoque probablement des interférences complexes; les premiers sons partiels en sont les plus affectés, et ces phénomènes sont les plus apparents dans le grave. L'effet principal de ces interférences est probablement de renforcer la fondamentale; ce serait là une caractéristique commune au muselar et à l'épinette à deux chevalets; d'autres sons partiels pourraient encore être atténués ou renforcés, mais les indications que je possède ne sont pas encore suffisantes pour permettre d'affirmer plus. D'une manière générale, il semble que l'épinette à un seul chevalet possède un timbre plus aigu, plus clair que celle à deux chevalets: serait-ce elle que Douwes avait à l'esprit en parlant des Scherpen? Le fait que les épinettes à un seul chevalet sont souvent de petite taille pourrait le confirmer. Les problèmes que pose cette découverte sont nombreux et les recherches entreprises seront encore longues. Quoi qu'il en soit, il est surprenant de voir combien les facteurs anversoises, qui ne possédaient ni les connaissances théoriques, ni les moyens techniques dont nous disposons aujourd'hui, percevaient clairement les implications des modifications les plus subtiles apportées à leurs instruments. Leur profession était un art authentique; la sincérité et l'amour avec lesquels ils la pratiquaient leur a permis de l'élever à un niveau qui nous surprendra encore longtemps.

(30) Voir E. RIPIN, 'Antwerp harpsichord-building ...', op. cit. Je n'ai pas examiné moi-même cet instrument, mais Edwin Ripin, l'un des seuls spécialistes à l'avoir vu, a bien voulu me communiquer le résultat de ses observations. Hans Bos est l'un des facteurs cités dans l'ordonnance de 1558, et ce virginal doit dater de 1570 environ.