

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

Rémy Petit

**LE VIOLONCELLE EN FRANCE DE LA FIN DU XIX^E SIÈCLE AU MILIEU DU XX^E SIÈCLE :
RECHERCHES AUTOUR DU PASSAGE DU MONTAGE EN CORDES DE BOYAU
AU MONTAGE EN CORDES DE MÉTAL**

TRAVAIL D'ÉTUDE PERSONNEL

Sous la direction de Mme Florence Gétreau

2^e cycle supérieur - Parcours DE

Année scolaire 2014-2015

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

Rémy Petit

**LE VIOLONCELLE EN FRANCE DE LA FIN DU XIX^E SIÈCLE AU MILIEU DU XX^E SIÈCLE :
RECHERCHES AUTOUR DU PASSAGE DU MONTAGE EN CORDES DE BOYAU
AU MONTAGE EN CORDES DE MÉTAL**

TRAVAIL D'ÉTUDE PERSONNEL

Sous la direction de Mme Florence Gétreau

2^e cycle supérieur - Parcours DE

Année scolaire 2014-2015

Avant-propos

Avant toute chose, nous souhaitons lister l'ensemble des pistes explorées dans le cadre de nos recherches, même si certaines ont pu être infructueuses.

Les archives Gand, Bernardel, Caressa et Français conservées dans les archives du musée de la Musique à Paris et disponibles en ligne ne nous ont été d'aucun intérêt dans nos recherches car elles ne concernent pas la période de passage de la corde de boyau à la corde de métal en France ; c'est pourquoi nous ne les mentionnerons pas. Quant aux archives de moins de cent ans, conformément à la loi sur les archives publiques, elles ne sont pas encore mises à la disposition du public, raison pour laquelle nous n'avons pu dépouiller les archives récentes.

D'autre part, les brevets d'invention de cordes ne précisent que très rarement l'instrument auquel sont destinées les innovations. En cela ils sont difficilement exploitables concernant notre sujet de recherche. Nous devons ajouter que seuls les brevets du XIX^e siècle demeurent facilement accessibles puisqu'ils sont numérisés et disponibles en ligne sur le site de l'Institut National de la Propriété Industrielle¹.

Nous avons également cherché à contacter par mail quelques institutions ou organisations professionnelles liées au domaine de la facture instrumentale, sans résultat probant.

Il est à noter que le dépouillement des archives du Conservatoire de Paris conservées dans la série AJ³⁷ des Archives nationales n'a donné lieu à aucune découverte concernant notre sujet de recherche.

Nous avons pu nous heurter à la problématique de certains documents rares, si ce n'est uniques, non communicables à la Bibliothèque nationale de France du fait de leur état de conservation, ce qui est, en soi, un frein à l'étude de sources primaires. L'incursion dans l'univers de la recherche scientifique ainsi que l'accès aux « coulisses » du musée de la

¹ <http://bases-brevets19e.inpi.fr/>, [28/04/2015].

Musique nous ont cependant beaucoup appris. Cet univers méconnu et peu exploité réserve encore à l'avenir de belles découvertes.

Il est à noter également que nous avons entrepris de diffuser sur le forum de l'Association française du violoncelle une enquête auprès de violoncellistes susceptibles d'avoir connu le jeu sur cordes de boyau pendant leur formation. Elle avait pour but de cerner la période de transition du passage de la corde de boyau à la corde de métal au violoncelle en France et d'en saisir les enjeux. L'expérience a été peu probante car si nous avons bien reçu quelques réponses, ces violoncellistes n'ont pas connu le passage de la corde de boyau à la corde de métal, ou la corde de boyau n'a pas été une préoccupation dans leur activité de musicien. Quelques violoncellistes et pédagogues de renom n'ont pas donné suite à nos sollicitations pour mener à bien notre enquête.

Ce mémoire fait suite à une réflexion personnelle sur l'adéquation entre les répertoires étudiés au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, et l'intitulé de la discipline « violoncelle baroque » figurant à la fiche technique dans lequel notre cursus s'inscrit. Comment aborder un répertoire tel que l'œuvre lyrique de Glück ? Comment envisager la logique du travail de musique de chambre avec pianoforte autour d'une sonate de Beethoven, en étant dans la discipline de « violoncelle baroque » ? Bien des expériences toutes plus enrichissantes les unes que les autres seraient ici à évoquer, empiétant sur les répertoires classique et romantique. L'inadéquation entre le terme de « violoncelle baroque » et le type de répertoire abordé dans la situation présente nous a amenés à ne pas considérer l'une des principales différences entre « violoncelle baroque » et « violoncelle moderne » comme étant un choix de répertoires. Notons que l'une des principales dissemblances entre « violoncelle moderne » et « violoncelle baroque » réside dans l'usage de cordes de boyau au violoncelle « baroque » et l'usage de cordes de métal au violoncelle « moderne ». C'est de ce point de départ qu'est né notre mémoire de TEP, dans l'objectif de cerner la période charnière de passage de la corde de boyau à la corde de métal au violoncelle en France.

* * *

Je souhaite remercier tout d'abord mon professeur et tuteur de mémoire, Florence Gétreau, pour la confiance qu'elle m'a accordée et son incommensurable disponibilité. Les nombreuses heures de discussions et ses précieux conseils m'ont non seulement guidé durant mes recherches, mais ont également été indispensables à l'accomplissement de ce travail. Son

exigence, son savoir et sa grande personnalité de chercheuse sont pour moi un exemple à suivre.

Je remercie également Anne Houssay, travaillant au laboratoire du musée de la Musique de Paris, pour la communication de son mémoire de DEA. Il en va de même pour son aide précieuse, ses remarques avisées ainsi que nos nombreuses et passionnantes conversations sur le sujet des cordes. Je tiens à lui exprimer ma sincère gratitude pour nos séances de travail dans les réserves du musée concernant les violoncelles du « Dépôt des classes » du Conservatoire de Paris, pour lesquelles elle m'a si gentiment ouvert les portes et dégagé de son temps. Sa présence a été fondamentale.

Toute ma gratitude va à Sophie Lévy, travaillant au Centre des archives du CNSMDP, qui m'a très aimablement accueilli dans son modeste bureau du troisième étage du CNSMDP et dont les fonctions m'étaient alors totalement inconnues. J'ai eu accès, grâce à son concours, aux photographies de classes de violoncelle du Conservatoire.

Toute ma reconnaissance va également à mes deux professeurs de violoncelle, Bruno Cocset, pour avoir discuté plusieurs fois en cours de mon mémoire et échangé à ce sujet, et Christophe Coin, pour m'avoir accordé du temps afin de mener à bien mon enquête, d'avoir éclairé mes recherches et apporté son point de vue. Je leur suis également reconnaissant de leur enseignement, et des portes qu'ils m'ont permis d'ouvrir en tant que violoncelliste.

Ma gratitude s'adresse aux équipes de la médiathèque de la Cité de la musique (désormais Philharmonie 2) pour leur accueil, leur gentillesse et leur disponibilité, ainsi qu'à celles de la médiathèque Hector Berlioz du CNSMDP, bien que pour ces deux institutions des travaux de rénovation entrepris plusieurs mois durant n'ont pas facilité mes démarches.

Mes remerciements s'adressent de même aux services des sites Louvois (département de la Musique) et Tolbiac de la Bibliothèque nationale de France.

Mes remerciements vont également au service des Archives de Pierrefitte-sur-Seine, où le bâtiment récent représentait un cadre magnifique pour y effectuer mes recherches.

Mon infinie gratitude s'adresse à Clément, pour sa patience sans limite, son regard éclairé et ses relectures indispensables.

Enfin, je désire remercier tout particulièrement ma famille, mes parents et mes frères, pour leurs relectures, leurs conseils, leur soutien sans faille, et sans lesquels ce travail n'aurait pu voir le jour.

Introduction

Le passage de la corde de boyau à la corde de métal au violoncelle ainsi que son usage en France est une thématique difficile à appréhender. Si des recherches ont déjà été entreprises avant notre travail, leur quasi totalité ne se rapporte qu'à l'évolution de la corde harmonique, son commerce, ses matériaux constitutifs et ses caractéristiques acoustiques.

À propos de ces travaux scientifiques, on se réfèrera en premier lieu au travail considérable présenté par Anne Houssay¹, luthière de formation, dans le cadre de son DEA en Histoire des techniques. Elle y étudie la fabrication des cordes harmoniques des instruments à cordes entre 1790 et 1960, en se focalisant sur le rôle des artisans, des ingénieurs, des facteurs d'instruments et des musiciens. C'est une étude incontournable pour qui veut étudier l'évolution des cordes harmoniques.

Joël Dugot² a quant à lui effectué un travail de compilation de sources anciennes faisant référence aux cordes. C'est en outre l'interprétation de ce type de documents qui a donné lieu à la formulation de nombreuses hypothèses publiées au sein d'articles ; citons ceux de Djilda Abbott³, Mimmo Peruffo⁴, également à la tête de la manufacture de cordes historiques *Aquila*, et Norman Pickering⁵. Ces écrits se rapportent tous à la corde de boyau.

D'autres études s'attachent à aborder la problématique de l'utilisation du métal dans la fabrication des cordes harmoniques. Parmi leurs auteurs se détachent Ephraim Segerman⁶ et

¹ Houssay, Anne, *La fabrication des cordes harmoniques entre 1790 et 1960 : le rôle des artisans, des ingénieurs, des facteurs d'instruments et des musiciens*, Mémoire de DEA, Conservatoire national des arts et métiers, 2004, dir. André Guillerme.

² Dugot, Joël, « Les cordes à travers les textes », *Musique Ancienne*, 15 (1983), p. 46-65.

³ Abbott, Djilda, et Ephraim Segerman, « Gut strings », *Early music*, 4/4 (octobre 1976), p. 430-437.

⁴ Peruffo, Mimmo, « Gut strings », *FoMRHI Quarterly*, 107-108 (avril-juillet 2002), p. 13-22. ; Peruffo, Mimmo, « More on gut strings », *FoMRHI Quarterly*, 82 (janvier 1996), p. 36-37. ; Peruffo, Mimmo, « On Venice Catlins, Lyons, Pistoy Basses and loaded-weighted bass gut strings », *FoMRHI Quarterly*, 76 (juillet 1994), p. 72-81.

⁵ Pickering, Norman C., « Gut reaction », *Double bassist*, 11 (hiver 1999), p. 24-25.

⁶ Segerman, Ephraim, « A closer look at pitch ranges of gut strings », *FoMRHI Quarterly*, 40 (juillet 1985), p. 46-56. ; Segerman, Ephraim, « Measuring the elastic modulus of gut », *FoMRHI Quarterly*, 105 (octobre

Norman Pickering⁷. Stephen Bonta⁸ a quant à lui fait une recherche musicologique dans les partitions anciennes et manuscrites de Bologne pour y trouver la première mention du terme « violoncello », le sujet de sa thèse étant la musique sacrée à Bologne. Il proposa ainsi en 1977 une intéressante théorie relative à l'invention du violoncelle à Bologne au XVII^e siècle, laquelle serait, selon lui, probablement due en partie à l'usage progressivement systématique de la corde harmonique filée sur boyau à la basse de violon⁹.

Toutes ces contributions à l'histoire de la corde de boyau et à sa fabrication comptent parmi les plus significatives.

Une piste d'étude consiste également à appréhender la circulation et la diffusion des cordes en Europe. On pourra lire à ce sujet l'article du facteur de clavecin Rémy Gug¹⁰, auteur de plusieurs textes consacrés à la métallurgie des cordes de métal et à leur commerce.

Si des études plus récentes sur les techniques et réglages de jeu du violon au début du XX^e siècle ont également été entreprises par Anne Houssay et Édouard Martin, en se focalisant sur l'usage du *mi* acier au violon¹¹, la plupart de ces écrits fleurissent dès les années 1970, époque que nous pourrions qualifier de « renouveau de la musique ancienne ».

Dans l'optique d'une exécution historiquement informée, nous sommes amenés à nous interroger sur les différents paramètres liés à la pratique d'un répertoire ancien. Les matériaux utilisés dans la fabrication des instruments à cordes frottées en sont un des éléments constitutifs.

2001), p. 10. ; Segerman, Ephraim, « Some thoughts on gut strings history before 1600 », *FoMRHI Quarterly*, 10, comm. 94 (janvier 1978), p. 22-24. ; Segerman, Ephraim, « Nouveaux développements dans la fabrication des cordes graves tout boyau », *Musique ancienne*, 15 (1983), p. 32-33. ; Segerman, Ephraim, « The interaction between gut string technology and instrument ranges and sizes up to the 18th century », *FoMRHI Quarterly*, 10, comm. 43 (janvier 1978), p. 41-42.

⁷ Pickering, Norman C., « String tone quality related to core material », I, 1.5 (mai 1990), p. 23-28. ; Pickering, Norman C., « Problems in string making », *Catgut Acoustical Society Journal*, 2.3 (mai 1993), p. 1-4. ; Pickering, Norman C., « Strings and metallurgy », *Catgut Acoustical Society Journal*, 3.4 (novembre 1997), p. 24-29.

⁸ Bonta, Stephen, « Further thoughts on the history of strings », *Catgut Acoustical Society Journal*, 26 (novembre 1976), p. 21-26.

⁹ Bonta, Stephen, « From Violone to Violoncello : A Question of Strings ? », *Journal of the American instrument musical society (AMIS)*, 3 (1977), p. 64-99.

¹⁰ Gug, Rémy, « En remontant la filière de Thoiry à Nuremberg », *Musique ancienne*, 18 (1984), p. 63-136.

¹¹ Nous remercions Anne Houssay qui nous a aimablement communiqué ces informations, cette recherche a été présentée lors d'une conférence : Houssay, Anne et Édouard Martin, « Les techniques de jeu du violon et son montage au début du XX^e siècle », *La musique et ses instruments*, CIM09, 26-29 octobre 2009, Paris ; elle est restée à ce jour inédite.

Jusqu'à ce jour, aucune étude systématique n'a été entreprise concernant la période de transition entre la corde de boyau et la corde de métal et focalisée sur le cas d'un instrument en particulier, le violoncelle.

Cependant, un article récemment paru dans la revue *The Strad*¹² semble témoigner d'un récent intérêt des chercheurs pour ce sujet. Son auteur, Jeffrey Solow, cible son étude sur le cas du violon, en évoquant le choix que devaient faire les musiciens du début du XX^e siècle entre le boyau et le métal pour le montage de leurs instruments. Mais la scientificité du propos reste contestable, l'auteur citant peu de sources. Nous avons cependant sélectionné la première phrase de son article, qui nous paraît des plus intéressantes eu égard au sujet de recherche qui nous anime :

« On 10 december 1876, at a concert in Paris, violinist Marie Tayau gave the premiere of Benjamin Godard's *Concerto romantique* op. 35. What made the performance special was her decision to fit her Collin-Mézin instrument with steel A and E strings. »¹³

Ce témoignage de l'usage de cordes d'acier à la fin du XIX^e siècle nous semblait être une information décisive pour l'orientation de nos recherches. Nous en avons retrouvé la source à l'entrée « Collin-Mézin » du *Universal dictionary of violin and bow makers* de William Henley paru en 1959, qui relate l'évènement près d'un siècle plus tard. Charles Jean-Baptiste Collin-Mézin, facteur parisien de l'époque n'était autre que le facteur du violon de Marie Tayau ; à en croire Henley, ce dernier aurait eu un rôle dans le cordage de l'instrument, singulier pour l'époque :

« Benjamin Godard's *Concerto Romantique* was first performed at a Padeloup Concert, Paris, 1876, by Marie Tayau on a Collin-Mézin violin with (what was then an innovation) E and A steel strings suggested by the maker. Which rather points to the fact that he was attempting to get brilliance and clearness at the expense of purity. »¹⁴

¹² Solow, Jeffrey, « Decisions, decisions : Gut or metal ? That was the choice faced by string players at the turn of the 20th century », *The Strad*, 124/1482 (2013), p. 60-64.

¹³ « Le 10 décembre 1876, lors d'un concert à Paris, la violoniste Marie Tayau donna la première du *Concerto romantique* op. 35 de Benjamin Godard. Ce qui rendit l'exécution particulière était la décision de monter son instrument Collin-Mézin de cordes de *la* et *mi* d'acier » ; *Id.*, p. 61.

¹⁴ « Le *Concerto Romantique* de Benjamin Godard a été joué en public pour la première fois à un concert Padeloup à Paris en 1876 par Marie Tayau sur un violon de Collin-Mézin avec (ce qui était alors une innovation) des cordes de *mi* et de *la* en acier suggérées par le luthier. Ce qui met en évidence le fait qu'il essayait d'obtenir de la brillance et de la clarté au détriment de la pureté [du son]. » ; « COLLIN-MÉZIN, Charles Jean-Baptiste » dans Henley, William, *Universal dictionary of violin and bow makers*, 1 (5), Brighton, Amati publishing, première édition 1959, p. 247-248.

En supposant leur existence, il apparaît donc clairement que ces cordes devaient dès lors être perçues comme tout à fait novatrices. Cette information est souvent relayée dans les études contemporaines traitant de la problématique des cordes d'instruments de musique. Celle-ci est souvent prise pour argent comptant et ne fait pas jusqu'à présent l'objet de remarques critiques.

Le concert donné par Marie Tayau en 1876 semble avoir soulevé l'enthousiasme de la presse spécialisée de l'époque ; ainsi, quelques articles conservent la mémoire de cette exécution publique du *Concerto romantique* de Benjamin Godard.

On y évoque notamment un procédé développé par le père de cette violoniste pour rendre justes les cordes de boyau du violon :

« Les luthiers ont toujours cherché un procédé pour rendre invariablement justes les cordes de violon. Feu Vuillaume avait, paraît-il, vers la fin de sa vie, fait une découverte grâce à laquelle il obtenait ce précieux résultat ; il était allé à Naples, il y a environ trois ans, pour en faire l'application sur les excellentes cordes qu'on fabrique dans ce pays. Puis, le silence s'est fait sur l'invention de Vuillaume. En voici une autre, due à M. H. Tayau, père de l'habile violoniste Mlle Marie Tayau, et violoniste lui-même, sans préjudice de son talent bien connu d'acteur bouffe. Nous ne savons si ce procédé repose sur le même principe que celui de Vuillaume¹⁵, et M. Tayau l'ignore sans doute lui-même ; toujours est-il que les témoignages les plus flatteurs de MM. Vieuxtemps, Sivori, Léonard, Sauzay, Maurin, Dancla, etc., sont venus donner au mérite des cordes Tayau la meilleure consécration que leur inventeur pouvait désirer. »¹⁶

L'auteur dépeint la création de M. Godard et souligne le talent de Mlle Tayau :

« Henri Vieuxtemps donnait chez lui, ces jours derniers, une soirée musicale spécialement consacrée à l'audition d'un nouveau concerto de violon de M. Benjamin Godard, exécuté par Mlle Marie Tayau. Comme dans le précédent concerto du même auteur, dont nous avons parlé l'hiver dernier, on trouve dans celui-ci la note personnelle et originale, l'horreur de la formule, poussée parfois jusqu'à la bizarrerie, un sentiment musical très-vif, et cependant une incertitude de forme qui accuse une lacune dans les études musicales de l'auteur, — ce qu'on pourrait appeler la lacune classique. Toutefois, le second concerto est notablement supérieur au premier. L'andante est une page remarquable, l'intermezzo est charmant et spirituel, le finale plein de verve ; le seul morceau réellement faible est le premier allegro. M. B. Godard est assez bien doué pour réussir brillamment dans la composition, mais à la condition qu'il se renfermera un peu moins en lui-même et qu'il tiendra plus de compte de ce qui a été fait avant lui. Mlle Tayau a mis dans son exécution toutes ses belles qualités de mécanisme, de sonorité et de style. »¹⁷

On trouve plus loin dans ce même journal d'autres commentaires sur l'œuvre du compositeur, ainsi que l'éloge du jeu de la violoniste :

¹⁵ Il s'agit donc bien ici de cordes de boyau.

¹⁶ Anonyme, « Nouvelles diverses », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 1876, p. 255.

¹⁷ *Id.*, p. 374.

« L'autre nouveauté était un *Concerto romantique* pour violon, de M. B. Godard. Nous en avons parlé il y a quelques semaines, lorsque Mlle Marie Tayau le fit entendre en petit comité dans le salon de Henri Vieuxtemps. L'œuvre gagne beaucoup à l'exécution en public ; elle a fait une impression très-favorable, et on a voulu entendre deux fois l'intermezzo, un joli morceau de musique bien français, d'une franche et aimable allure, et où l'on remarque un intéressant épisode concertant entre le violon et un alto solo. Avec un peu plus de développement au premier morceau, très-attachant d'ailleurs, et au finale, qui est plus faible ; avec plus de naturel dans les intervalles mélodiques de l'andante, qui est d'un caractère excellent ; enfin avec un peu plus de *métier*, acquis par l'étude des maîtres, il y avait de quoi faire de ce concerto un petit chef-d'œuvre. Tel qu'il est, il s'écoute avec un vif intérêt et accuse un progrès considérable dans la manière de son auteur, qui reste toujours personnelle et ferme. L'exécution de Mlle Tayau a été parfaite ; justesse, style, beauté et puissance de son, elle a tout réuni. Une particularité à noter, c'est que la virtuose se servait d'un instrument neuf, ce qui contrarie les idées généralement admises sur la sonorité des violons. Peut-être faut-il tenir compte beaucoup plus qu'on ne l'a fait jusqu'à présent des dimensions et de la forme des salles pour le choix des instruments à archet. »¹⁸

Il apparaît curieux de ne voir aucune mention de l'usage de la corde de métal dans ce compte-rendu de la *Revue et Gazette musicale de Paris*, telle qu'elle est rapportée plus tard par Henley en 1959. On peut s'étonner que l'auteur de l'article n'ait pas évoqué une telle innovation, qu'il n'ait pas rapporté la réaction qu'eût pu avoir le public face à cette nouveauté, les avantages et les inconvénients du changement de matériau constitutif de la corde ou bien encore qu'il n'ait pas recueilli l'avis de la violoniste à ce sujet. Faute de source mentionnant explicitement l'usage du *mi* et du *la* acier au violon lors de ce concert, les propos de Henley paraissent donc bien peu fondés.

Cette expérience nous amène à rappeler l'importance de l'étude des sources primaires, tout en croisant les informations qui s'en dégagent avec les études scientifiques de cordes harmoniques.

Parmi ces sources, on compte quelques traités de lutherie qui abordent la fabrication des cordes dont les manuels de Maugin et Maigne¹⁹, les différents volumes du traité de Robert Fissore²⁰, ainsi que le manuel de Roger et Max Millant²¹.

Les pistes de réflexion sont diverses. Où se situe, d'un point de vue chronologique, la période charnière du passage de la corde de boyau à la corde de métal au violoncelle en France ? Quelles sont les principales motivations et les raisons de ce changement au regard des avantages et inconvénients tant du boyau que du métal ?

¹⁸ *Id.*, p. 406.

¹⁹ Maugin, Jean-Claude et W. Maigne, *Nouveau manuel complet du luthier contenant la construction intérieure et extérieure des instruments à archet*, Paris, Roret, 1869 ; Maugin, Jean-Claude et W. Maigne, *Nouveau manuel complet du luthier ou traité pratique et raisonné de la construction des instruments à cordes et à archet traitant de la Fabrication des Cordes harmoniques en boyau et en métal*, Paris, Roret, 1894.

²⁰ Fissore, Robert, *Traité de lutherie ancienne*, 2^e éd., Paris, Robert Dupuich, 1898 ; Fissore, Robert, *La lutherie : traité de lutherie ancienne*, 1 (2), s.n., Paris, 1900 ; Fissore, Robert, *La lutherie : traité de lutherie ancienne*, 2 (2), s.n., Paris, s.d.

²¹ Maillot, Charles, *Fabrication des cordes harmoniques* dans Roger Millant et Max Millant (éd.), *Manuel pratique de lutherie*, Paris, Larousse, 1952.

En introduction à ce travail, nous nous proposons de dresser un état des connaissances au sujet de l'évolution des cordes d'instruments à archet, en se limitant principalement aux sources françaises et en tentant d'apporter un éclairage sur le violoncelle en particulier. Ensuite, nous présentons les résultats de l'analyse d'un corpus de documents variés, composé aussi bien de catalogues de fournisseurs de cordes que de photographies de violoncellistes de renom où le montage des cordes de leur instrument est visible, ou d'élèves des classes de violoncelle du Conservatoire de Paris (où l'on observe également des instruments). Nous nous sommes également appuyés sur une enquête menée auprès d'un professeur de cette même institution.

Si l'enjeu de ce travail est avant tout d'ordre historique et scientifique, il ouvre également de nombreuses perspectives liées à la pédagogie et à la pratique du violoncelle sur cordes de boyau, notamment en terme de répertoire abordé.

Chapitre premier

Historique et caractéristiques des cordes de violoncelle

1. Corde, corderie et boyaudier : définitions

Dans la perspective de mieux cerner les préoccupations liées à l'étude de la corde en usage sur les instruments de musique à cordes frottées et les métiers en lien avec la fabrication de celle-ci, il est nécessaire de donner quelques définitions qui lui sont relatives. Nous présentons les définitions de « corde », « corderie » et « boyaudier », toutes extraites de l'*Encyclopédie* (1751-1765) de Diderot et d'Alembert, ouvrage scientifique majeur du XVIII^e siècle qui se proposait de faire la synthèse des connaissances de l'époque. Il s'agissait de la première entreprise de cette ampleur dans la France des Lumières ayant permis de livrer un travail rédactionnel et éditorial aussi considérable. Dans le quatrième volume, on trouve la définition suivante :

« Corde, s. f. *ouvrage du Cordier*. C'est un corps long, flexible, résistant, rond, composé de filamens appliqués fortement les uns contre les autres par le tortillement. Il y a des - *cordes* de plusieurs especes, qu'on distingue par leur grosseur, leur fabrication, leurs usages & leurs matieres. [...] *Des cordes à boyau*, ou *faites de boyaux mis en filets, tortillés & unis avec la presle*. Il y en a de deux especes ; les unes grossieres, qu'on employe soit à fortifier, soit à mouvoir des machines : nous en avons donné la fabrication à l'article *Boyaudier*, voyez *Boyaudier*. [...] *Des cordes à boyau propres à la Lutherie*. On dit qu'il ne se fabrique de bonnes *cordes* d'instrumens qu'en Italie, celles qui viennent de Rome passent pour les meilleures ; on les tire par paquets assortis, composés de 60 bottes ou *cordes*, qui sont toutes pliées en sept ou huit plis. On les distingue par numéro, & il y en a depuis le n°. 1. jusqu'au n°. 50. Ce petit art qui contribue tant à notre plaisir, est un des plus inconnus : les Italiens ont leur secret, qu'ils ne communiquent point aux étrangers. Les ouvriers de ce pays qui prétendent y entendre quelque chose, & qui font en effet des *cordes* d'instrumens, que les frondeurs jugeront assez bonnes pour la musique qu'on y compose, ont aussi leurs secrets qu'ils

gardent bien, sur - tout quand ils sont consultés. Voici tout ce que nous en avons pû connoître avec le secours de quelques personnes qui n'ont pû nous instruire selon toute l'étendue de leur bonne volonté. »¹

D'après cette définition, les emplois inhérents à la corde sont très variés. Ainsi l'étude de la corde pour instruments de musique est une entreprise délicate du fait qu'elle empiète sur l'étude d'autres types de cordes, la classification issue des XVIII^e et XIX^e siècles n'isolant pas chaque catégorie.

Cette première définition est suivie de celle du terme « corderie ». Nous sommes confrontés ici à la même problématique que celle relative à la corde : l'art de la corderie est celui de fabriquer indifféremment des cordes destinées aux instruments de musique ou à d'autres usages. Plus loin, à l'entrée « corderie », on peut lire :

« Corderie, (*Ord. encyclop. Entend. Mémoire. Hist. Hist. de la nat. Hist. de la nat. employée. Arts mechan. Cord.*) C'est l'art de faire des cordes. Une corde est un composé long, cylindrique, plus ou moins flexible, ou de lin, ou de laine, ou de coton, ou de roseau, ou d'écorce de tilleul, ou de soie, ou de chanvre, ou de cheveux, ou d'autres matieres semblables, tortillées ou simplement ou en plusieurs doubles sur elles - mêmes. Si la portion de matiere tortillée simplement sur elle - même est menue, elle prend le nom de *fil*, voyez *Fil*. Il y a encore des cordes de boyau, de léton, de cuivre, de fer, &c. mais il semble qu'on ne leur ait donné ce nom que par la ressemblance qu'elles ont pour la flexibilité, la forme, & même l'usage, avec celles de chanvre. Les cordes de chanvre sont les seules qui se fabriquent dans les *corderies*. Voyez à l'art. *Boyaudier*, la maniere de faire les cordes à boyau ; à l'article *Trifilerie ou grosses Forges*, la fabrication des fils de fer ; à l'article *Cuivre ou Léton*, celle des cordes de léton. Nous avons laissé à l'article *Chanvre* cette matiere toute prête à passer entre les mains du cordier. Nous allons la reprendre ici, la transporter dans l'atelier des fileurs, & de cet atelier dans celui des commetteurs, jusqu'à ce que nous en ayons formé des cordes de toute espece. »²

De plus, dans le deuxième volume de ce même dictionnaire, on peut trouver la définition du terme « boyaudier » :

« BOYAUDIER, s. m. est un artisan qui prépare & file des cordes à boyau, pour servir aux instrumens de musique, à faire des raquettes, & à d'autres usages.

Ces maîtres composent une des communautés des Arts & Métiers de la ville & faubourgs de Paris : ils ne sont que huit maîtres en tout, qui travaillent dans le même endroit, & ont chacun leur atelier au faubourg S. Martin, auprès de l'endroit appelé *Montfaucon*. [...]

On donne encore une autre préparation aux cordes à boyau, avant qu'elles soient en état d'être exposées en vente : mais les ouvriers en font un mystere, & prétendent que c'est en cela que consiste tout le secret de leur art. Il y a apparence que ce prétendu secret n'est autre chose que de les frotter d'huile pour les adoucir encore plus & les rendre plus souples ; cependant ils assurent qu'ils ne se servent point d'huile. »³

Cette dernière définition met également en lumière la complexité d'étude des corporations d'artisans faiseurs de cordes, qui regroupent tout aussi bien les boyaudiers que les cordiers,

¹ Diderot, Denis et Jean le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 4, Paris, Briasson, 1751-1780, p. 205.

² *Id.*, p. 215.

³ Diderot, Denis et Jean le Rond d'Alembert (dir.), *op. cit.*, vol. 2, p. 388.

car ces corps de métiers, bien qu'ils soient spécialisés dans la fabrication de cordes, ne le sont pas pour les cordes harmoniques en particulier.

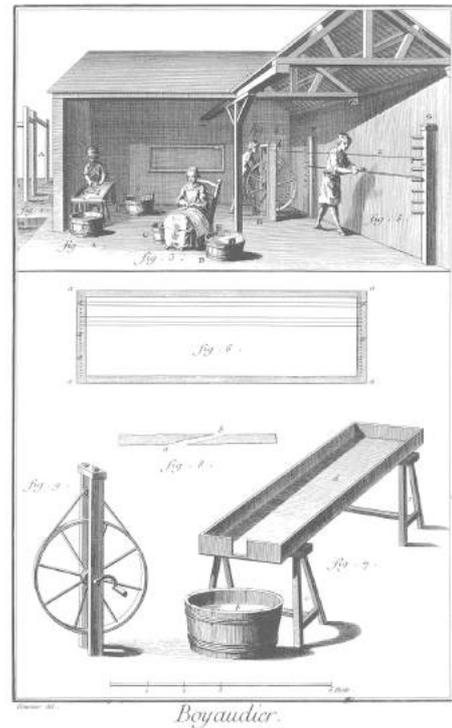
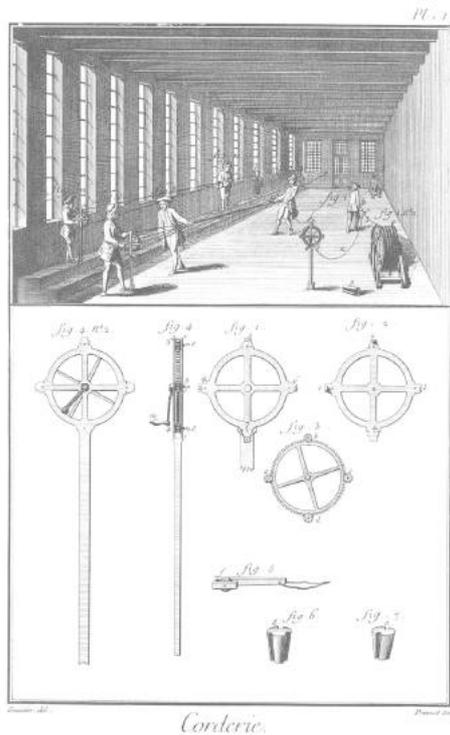


Fig. 1 et 2 : Planches de *L'Encyclopédie*, vol. 16, p. 20 et vol. 16, p. 19.

Comme nous l'avons vu précédemment, tenter de retracer l'histoire de la corde n'est donc pas une entreprise simple. D'une part car comme nous l'avons évoqué plus haut, la corde pour instruments de musique n'a pas un statut différent des autres cordes : il s'agit d'une corde à part entière, qui n'est donc pas mentionnée ou dénommée différemment des autres types de cordes employées à la même époque. D'autre part, par souci industriel sans doute, il n'est pas si facile d'obtenir des informations sur la fabrication ou la diffusion de ces cordes, comme nous l'avons constaté à la fin de la définition du terme « boyaudier » dans *l'Encyclopédie*. Les sources seront donc multiples, parfois étonnantes ; ainsi, pour tenter d'établir un panorama le plus objectif qui soit sur l'évolution des cordes de violoncelle, leurs caractéristiques et leur utilisation, nous nous proposons d'étudier un corpus de documents hétéroclites dans le but de nourrir sous différents angles ce sujet de recherche.

On trouve nombre d'autres définitions concernant les cordes. Parmi elles, citons celle de Savary des Bruslons qui nous renseigne grandement sur les lieux de production des cordes de boyau :

« CORDES DE BOYAU. Sont celles [les cordes] qui se font de boyaux de mouton ou d'agneau, dessechés, & mis en petites lanieres, ou filets fort étroits, qu'on tortille un ou plusieurs ensemble.

Leur principal usage est pour appliquer sur les instrumens de Musique ; tels que sont les luths, les thurbes, les violes, les violons, les guitarrs, les harpes, les trompettes marines, les vielles, &c.

Il y en a de colorées de rouge & de bleu ; mais pour l'ordinaire elles sont blancheâtres, ou roussâtres, qui est la couleur naturelle du boyau.

Plusieurs Ouvriers & Artisans se servent aussi de Cordes de boyau ; les Horlogeurs, pour leurs montres ; les Paumiers, pour leurs raquettes, les Couteliers, Cordiers, Fileurs & Fileuses, pour faire tourner leurs roues & rouets ; les Tourneurs, pour faire aller leurs tours, &c.

Les Cordes de boyau font partie du négoce des Marchands du Corps de la Mercerie ; il est cependant permis aux Faiseurs d'instrumens, d'en faire venir, & d'en vendre ; pourvû que ce soit de celles propres à leurs instrumens.

Les lieux où il s'en fabrique le plus sont, Rome & ses environs, Toulouse, Lyon, & Paris.

Celles de Rome sont les plus estimées de toutes. Elles viennent pour l'ordinaire par paquets assortis de chanterelles & de secondes ; car il n'en est envoyé d'Italie presque que de ces deux especes.

[...]

On appelle à Paris, Maîtres Boyaudiers, ceux qui travaillent à la fabrique des Cordes à boyau. Ces Maîtres y composent une des Communautés des Arts & Métiers. Voyez BOYAUDIER. »⁴

Plus tard, on trouve cette définition du mot « corde » dans le *Dictionnaire du commerce et des marchandises* de 1837 :

« Cordes à boyaux ou Cordes en boyaux. On connaît sous ces dénominations, dans le commerce, des cordes faites avec les boyaux de plusieurs animaux. Ces cordes se divisent en deux classes : les plus belles et les plus dures servent pour les instrumens de musique, dits instrumens à cordes ; on les nomme *cordes harmoniques* et cordes harmoniques filées ; la deuxième classe comprend diverses qualités inférieures dites *cordes à raquettes*, *cordes à fouets* et *cordes à mécaniques*.

Cordes harmoniques. L'industrie et le commerce qui s'exercent sur ces objets acquièrent de jour en jour une importance plus grande, et proportionnée aux progrès de la fabrication en ce genre, et aux développemens rapides du goût pour la musique en France. [...]

C'est à la nature des mêmes matières premières qu'il faut attribuer les plus grandes proportions de bonnes chanterelles obtenues en Italie : là, en effet, les moutons d'une plus petite race donnent abondamment les boyaux peu volumineux qui, assemblés entiers au nombre de trois, doivent former généralement les chanterelles de première qualité.

On doit à l'un de nos compatriotes, M. Savarèse, le meilleur Mémoire qui ait été écrit sur l'art de fabriquer les cordes harmoniques.

Cet ingénieux manufacturier a imaginé un instrument commode pour estimer le volume, l'élasticité et la force des cordes d'instrumens ; ses procédés ont mérité le premier prix de la Société d'encouragement ; ils ont été accueillis par les Italiens eux-mêmes dont ils ont perfectionné les produits, déjà si estimés et si connus dans le monde musical sous les noms de cordes de Naples et de chanterelles de Naples. »⁵

Dorénavant, au regard de cette définition et afin d'enlever toute ambiguïté à ce sujet, nous appellerons « corde harmonique » la corde appliquée aux instruments de musique, et si nous

⁴ Savary des Bruslons, Jacques, *Dictionnaire universel de commerce*, nouvelle édition, tome second, Paris, 1741, p. 656-658.

⁵ *Dictionnaire du commerce et des marchandises, contenant tout ce qui concerne le commerce de terre et de mer*, tome premier, dir. M.G.U.G., Paris, Guillaumin et Cie, 1837, p. 680.

utilisons le terme « corde » seul, c'est par souci de synthèse, dans le sens de « corde harmonique ».

À noter également que, d'après les deux définitions précédemment fournies, la mention « cordes de Naples » se réfère à un type de corde italienne de boyau. Savoir que cette appellation renvoie à une corde de boyau sera essentiel pour l'étude de catalogues de fournisseurs de cordes dont nous présentons les résultats au chapitre suivant⁶.

2. La corde harmonique de boyau

Un document élaboré par l'équipe scientifique du musée de la Musique de Paris propose un bref tour d'horizon des matériaux employés pour la fabrication des cordes :

« La variété des espèces exploitées par l'homme est spectaculaire dans la famille des cordophones. En Europe, la corde en boyau de Naples, faite de boyaux d'agneaux sacrifiés pour Pâques, domine jusqu'au XIX^e siècle, tandis qu'en Extrême-Orient, les instruments sont encordés avec des brins de soie tressés et torsadés. En Afrique se côtoient les matières les plus diverses : cordes végétales, comme les fibres de palmier ou la fougère, cordes d'origine animale, comme les poils d'éléphant, de girafe, les boyaux et les peaux de mammifère ou de reptile torsadées. »⁷

Il est important de considérer notre propos comme une étude du matériau des cordes employées au cordophone à archet qu'est le violoncelle. Notre point de vue sera donc celui d'un violoncelliste désireux de connaître l'évolution des cordes employées sur son instrument et ses précurseurs, entreprise certes vaste, mais dont on s'attachera plus particulièrement à étudier les enjeux du passage de la corde de boyau à la corde de métal. Ainsi, l'historique des cordes proposé ici ne se bornera pas à la mention de cordes harmoniques spécifiquement employées au violoncelle. Il se propose de poser des jalons, de donner quelques repères sur les cordes harmoniques aux instruments à cordes frottées. Bien que la mention d'usage de telles cordes harmoniques ait pu être faite pour un autre instrument à cordes frottées que le violoncelle, on peut supposer que l'usage de ces cordes ne se soit pas restreint à un instrument propre mais qu'il fut conjoint à d'autres instruments tels que le violoncelle.

⁶ Voir p. 35.

⁷ Bugat, Caroline et Stéphane Vaiedelich, *Les natures du son – Musique et biodiversité*, Paris, Cité de la musique, s.d. ; en ligne : http://philharmoniedeparis.fr/sites/default/files/musee_visite_biodiversite.pdf, [01/05/2015].

Les études évoquant la première source en français faisant état de cordes de boyaux utilisées pour les cordophones à archet s'accordent sur le fait qu'il s'agirait du traité *Le Bon Berger ou Le vray régime et gouvernement des Bergers et Bergères* de Jehan de Brie de 1541 dans sa réimpression par Paul Lacroix de 1879. En toute logique, nous considérerons cette information fiable, bien que nous n'ayons pas consulté cette source dans son édition originale.

« Les boyaux sont bons et prouffitables à faire plusieurs cordes grosses et menues, les grosses pour mettre en ars, en espringales et aultres engins à jecter, ou au moins pour mettre ès instrumens de quoy l'on bat la laine pour faire menue, pour la draperie, que l'on appelle archonner. Les menues cordes des boyaux bien lavez, séchez, tors, rez, essuez et filez, sont pour la mélodie des instrumens de musique, de vielles, de harpes, de rothes, de luthz, de quiternes, de rebecs, de choros, de almaduries, de symphonies, de cytholes et de aultres instrumens que l'on fait sonner par dois et par cordes. Dont pour la différence des choses et pour la variation des courages et de la manière de vivre qui a esté et est entre les brebis et les loups, bon seroit à esprouver cordes de boyaulx desdictz loups pour mettre en aulcuns bas instrumens, avec cordes de boyaulx de brebis ou de chèvres, pour sçavoir se ils se pourroient accorder ensemble. Et crois, lecteur, que non. »⁸

Nous sommes donc ici face à une situation complexe avec laquelle nous devons composer pour étudier les cordes harmoniques et plus particulièrement en ce qui concerne l'étude des cordes d'un point de vue de leurs matériaux de fabrication. Qui pourrait penser que l'étude des cordes harmoniques aurait pour point de départ la lecture d'un extrait d'un traité de bergerie ? Les sources pour l'étude de la corde harmonique seront donc de natures assez diverses puisqu'elles font appel aux spécialités de la musique, de la boyauderie ou bien encore de la corderie, et également par extension de celle de la métallurgie.

Anne Houssay, dans son mémoire de DEA, cite un écrit de Sebastian Virdung comme source pour l'étude des cordes de boyau appliquées aux instruments de musique :

« *Musica Getuscht* de Sebastian Virdung, publié à Strasbourg en 1511, explique comment corder un luth à onze cordes. Il conseille de choisir la corde en la tendant avec les deux mains. Une illustration imprimée d'après une gravure sur bois montre ce procédé, représentant un faisceau de cordes tiré à chaque extrémité par chaque main, deux cordes cassées jaillissant du lot. Ce dessin est repris maintes fois par la suite, tel quel ou transformé. "Tu pinces ensuite la corde à l'aide du pouce ; elle vibrera et bourdonnera. Lorsqu'elle vibre, moins elle manifeste de battements, meilleure elle est ; et elle sera d'autant moins bonne qu'elle en manifestera davantage. (...) Toutes les cordes doivent être en boyaux ou viscères de mouton, (...) qu'elles soient destinées au luth, aux violes et aux rebecs [grosse und kleine Geigen], aux harpes, aux *harpfentives* (...). Quant aux autres instruments, certains ont des cordes de laiton, d'autres en acier ; celles-ci ne peuvent pas être utilisées sur le luth." »⁹

⁸ Brie, Jehan de, *Le Bon Berger ou Le vray régime et gouvernement des Bergers et Bergères*, éd. Paul Lacroix, Paris, Liseux, 1879, p. 35. ; cette édition reprend celle de 1541 selon la page du titre, mais la Bibliothèque de l'Arsenal conserve une édition de 1542 : Réserve 8-S-7784.

⁹ Virdung, Sebastian, *Musica Getuscht*, Strasbourg, 1511, fac-simile, Paris, CNRS, 1980. ; cité dans Houssay, Anne, *La fabrication des cordes harmoniques entre 1790 et 1960 : le rôle des artisans, des ingénieurs, des facteurs d'instruments et des musiciens*, Mémoire de DEA, Conservatoire national des arts et métiers, 2004, dir. André Guillerme, p. 24.

Virdung l'énonce très clairement en 1511 : la corde de laiton et la corde d'acier existent bel et bien. Rappelons cependant, en replaçant cette information dans le contexte de nos recherches, que celles-ci ne sont pas destinées aux instruments à cordes frottées ni à l'ensemble des instruments à cordes pincées.

L'une des rares histoires de la corde de boyau, principalement en ce qui concerne la France, assez bien documentée, figure dans les *Annales de l'Institut Pasteur*. Il est étonnant de voir que les écrits les plus détaillés sur l'histoire de la corde harmonique, sa fabrication ou ses spécificités ne sont pas nécessairement des écrits musicaux, ou des sources en lien direct avec le monde musical. On trouvera aisément nombre d'études sur la corde de boyau dans des écrits médicaux, ou de manière plus générale dans les sciences exactes, probablement en premier lieu en raison du lien entre le boyau et son utilisation chirurgicale.

En 1879, en abordant la question des cordes filées sur boyau, Joseph-Antoine Plassiard nous renseigne sur la nature physique de la corde de boyau, en prenant pour exemple les cordes de *la* et de *ré* du violoncelle :

« 65. – Quand la 3^e et la 4^e cordes ont été filées avec soin sur des cordes *faites* et qui ont atteint leur longueur définitive pour les tensions qu'elles doivent supporter sur le violoncelle, elles n'ont plus besoin que de prendre de la colophane. Il n'en est pas de même des deux autres cordes : après qu'elles ont été ajustées et montées sur l'instrument, elles s'allongent graduellement pendant quelques jours avant d'arriver à un état stable. Quand elles ont atteint cet état, leur tension à l'accord est moindre qu'au moment où on les a ajustées. La différence n'est que d'un petit nombre d'hectogrammes : 3 à 4 pour le *la*, moins pour le *ré*. »¹⁰

Il met en avant l'élasticité du boyau qui fait que des cordes fabriquées dans ce matériau auront besoin de quelques jours pour se stabiliser. Cet écrit est d'une grande importance dans l'étude scientifique des cordes harmoniques, raison pour laquelle Chouquet le cite dans sa *Lettre à un violoniste*¹¹.

La préférence des pays d'Occident pour la corde de boyau est attestée par Albert Goris dans son article relatif à l'histoire de la corde de boyau :

¹⁰ Plassiard, Joseph-Antoine, *Des cordes harmoniques en général et spécialement de celles des instruments à archet*, Mirecourt, Chassel, 1879, p. 30.

¹¹ Chouquet, Gustave, « Lettre à un violoniste : les cordes harmoniques », *Le Ménestrel*, 52/2858 (1885), p. 10.

« Les peuples d'Orient préféraient surtout les cordes en soie et cette préférence s'est maintenue jusqu'à nos jours. Dans les pays d'Occident, au contraire, les cordes de boyau et de métal étaient surtout employées. »¹²

Il détaille également les divers usages de la corde de boyau du fait des avantages de ce matériau :

« Ses qualités de souplesse, d'élasticité et de résistance l'indiquaient pour ses divers emplois industriels parmi lesquels nous citerons les armes de jet (arc, arbalète) et les raquettes de jeux. »¹³

On y trouve également des informations intéressantes sur les boyaudiers, leur statut et le rapport avec le boyau chirurgical :

« peu à peu cet usage [de la corde de boyau] se répandit davantage. Aussi, en 1656, les boyaudiers demandèrent à être érigés en corporation. Nous trouvons dans leur requête au roi l'exposé des motifs qui les poussent à demander l'autonomie. Ces motifs sont reproduits textuellement dans l'article I du Statut des boyaudiers et la lecture en est très intéressante, car nous y voyons que les chirurgiens se servaient déjà de la corde de boyau. »¹⁴

D'après Goris, les cordes italiennes étaient les plus réputées pour leur qualité. Notons que cette caractéristique nous sera d'une grande aide pour l'étude ultérieure de documents¹⁵ :

« De là, cette industrie se répandit dans toute l'Italie et principalement à Rome et à Naples. Actuellement encore, les chanterelles de Naples, bien qu'elles ne soient plus préparées spécialement dans cette ville, jouissent d'une renommée mondiale. La dénomination commerciale a prévalu, attestant le degré de perfection auquel étaient arrivés les Italiens. »¹⁶

Praetorius, avec Mersenne, sont les auteurs des sources les plus importantes du début du XVII^e siècle en ce qui concerne la théorie musicale et plus particulièrement l'organologie. En 1619, Praetorius abordait la question du matériau employé pour la fabrication des cordes de violon :

« Et ce même phénomène [variation de l'accord en fonction de la température] ne se rencontre pas seulement aussi sur les clavecins et vielles à roue pourvus de cordes en acier et en laiton, mais encore sur les luths et violons dont les cordes sont faites de boyaux de mouton. Elles baissent avec la chaleur car elles se détendent et s'allongent, et par conséquent le son descend ; au contraire, avec le froid elles se contractent et se retendent, par conséquent le son monte ; ainsi l'hiver, les instruments laissés au froid pendant plusieurs semaines montent presque d'un demi-ton et plus, et s'y maintiennent. D'où, si la taille [des cordes] sur les clavecins et vielles à roue n'a pas été déterminée par un maître chevronné, en sorte que chaque corde puisse se laisser hausser d'un demi-ton si besoin est, presque toutes les cordes claquent. Ce que je ne veux pas expérimenter trop souvent sans dommage ni fort mauvaise humeur. »¹⁷

¹² Goris, Albert, « Histoire de la corde de boyau », *Annales de l'Institut Pasteur*, 12/30 (1916), p. 691.

¹³ *Id.*, p. 692.

¹⁴ *Id.*, p. 693.

¹⁵ Voir p. 35.

¹⁶ *Id.*, p. 695.

¹⁷ Praetorius, Michael, *Syntagma Musicum – Textes relatifs à l'Orgue*, trad. Jacques Leguy, Chatenay Malabry, Ars Musicae, 1999, p. 69.

De manière similaire, dans son chapitre intitulé « *Expliquer la matiere, & la maniere dont on fait les chordes des instruments.* », Marin Mersenne, religieux de l'ordre des Minimes de Paris, aborde la problématique des matériaux utilisés lors de la fabrication de cordes harmoniques. Il évoque ainsi en 1636 les inconvénients de la corde de boyau au regard de la corde de métal du fait de son hétérogénéité :

« Or il n'y a nul doute, que les circonstances du temps, des lieux, & des différentes eaux rendent les chordes de boyau pires, ou meilleures, de là vient que les meilleures chordes viennent de Rome, ou des autres lieux d'Italie, soit que les moutons de ce pays aient leurs boyaux plus uniformes, & mieux disposés que ceux en France, à raison des différentes herbes, dont ils se nourrissent, ou que les eaux, dans lesquelles ils trempent, y apportent quelque particulière disposition, ou que ceux qui les filent y adjousteront quelque façon pour le rendre meilleurs, que nos ouvriers ne savent pas. Je laisse la maniere dont il faut les huiler pour les conserver, & plusieurs autres circonstances que l'on peut savoir des Cordiers, & de ceux qui vendent ces chordes. [...] »

Mais l'industrie dont vient les tireurs méritent d'être considérée, car ils tirent des chordes, qui sont aussi déliées que les cheveux, de toutes sortes de métaux, comme je diray dans les corollaires.

Or quelque industrie, ou diligence que l'on puisse apporter à tirer, ou à filer les chordes, elles ont toujours quelque inégalité, encore qu'elle ne soit pas sensible, tant à raison des différentes secousses, & des divers mouvements que l'on leur donne en les tirant, que des différentes parties dont elles sont composées, qui ont des qualités différentes selon les lieux différents qu'elles ont eu dans leurs mines, & les différentes parties de la terre, & de l'eau dont elles ont pris leur origine. A quoi l'on peut adjouster les différents degrés de chaleur, & de rarefaction, ou de condensation que chaque partie a acquise dans la fusion, & dans le refroidissement, qui font de grandes différences dans les pores des métaux [...].

L'on pourroit icy traiter de plusieurs autres difficultés qui appartiennent aux chordes, mais j'en ay parlé ailleurs. J'adjouste seulement que les chordes de boyau sont encore plus sujettes à la difformité, & à l'inégalité que celles de métal, d'autant que les boyaux, dont elles sont faites, ont leurs membranes, & leurs fibres plus ou moins épaisses, & fortes, ou foibles dans un lieu que dans l'autre, ce que l'on peut aisément prouver par la différence que les Anatomistes mettent entre les intestins, auxquels ils donnent les noms différents tant à raison de leurs différentes longueurs, & grosseurs, que pour d'autres raisons qu'ils apportent. Et puis les Cordiers tordent quelquefois davantage les chordes dans un lieu que dans un autre, ou n'apportent pas une égale diligence à toutes les parties, soit pour les autres circonstances, auxquelles on peut rapporter la fausseté des chordes qui vient le plus souvent de leur inégalité, ou de quelque autre semblable qualité. »¹⁸

Le dernier paragraphe de ce texte est donc très important pour la compréhension du choix de la corde de métal au détriment de la corde de boyau par les violoncellistes bien des années plus tard.

Peu de choses nous sont connues sur l'activité des faiseurs de cordes de cette époque (1600-1650), si ce n'est les marchés d'un certain Corinto de Santis passés avec des marchands bouchers parisiens pour la fourniture de boyaux¹⁹.

¹⁸ Mersenne, Marin, *Harmonie universelle*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1636, reprint Paris, éditions du CNRS, 1986, préface de François Lesure, Livre premier, p. 3.

¹⁹ Jurgens, Madeleine, *Documents du Minutier central concernant l'histoire de la musique (1600-1650)*, t. 1, Paris, Archives nationales, 1967, p. 844 et t. 2, 1974, p. 856.

Gustave Chouquet relève également cette caractéristique de l'homogénéité ou de l'hétérogénéité des cordes, et réaffirme ce qu'auparavant Mersenne avait déclaré au sujet des cordes de boyau et des cordes de métal. Ainsi, il pointe les avantages et les inconvénients des cordes de boyau :

« Les cordes de boyau présentent ceci de particulier qu'elles sont plus fausses que les autres et cependant les meilleures de toutes, au double point de vue de l'expression et de la sonorité. L'Italie passe avec raison pour fabriquer des chanterelles de violon en boyau sans rivales. Après ce pays vient immédiatement la France pour les autres cordes de boyau ; la Saxe n'occupe que le troisième rang.

[...]

Les cordes de boyau, fabriquées avec des intestins d'animaux qui n'ont pas la même grosseur dans leur longueur entière, peuvent rarement être justes. De là résulte le besoin de choisir avec un soin particulier la matière première et de recourir à des procédés ingénieux pour rendre ces cordes harmoniques moins défectueuses. »²⁰

Ces caractéristiques semblent toujours d'actualité, et sont sans doute une des raisons de la préférence de certains pour la corde de boyau, et d'autres pour la corde de métal²¹.

Parmi les différents types de cordes de boyau, on trouve le *catgut*, dont l'utilisation chirurgicale est également attestée par Goris :

« La corde chirurgicale, le « catgut » est couramment employé par tous les chirurgiens, et la consommation ira sans cesse en augmentant. Bien que le mot *cat-gut*, d'origine anglaise, signifie « boyau de chat », c'est le boyau de mouton qui est exclusivement employé pour cette préparation. Il semble même que l'intestin du chat n'a jamais servi à faire une corde. En tout cas, nous n'avons pas trouvé d'indications permettant de faire une semblable hypothèse. »²²

Il faut croire que cette appellation « catgut », nom donné au boyau chirurgical, a donné naissance aux croyances les plus fantasques, mais toujours actuelles cependant, consistant à présumer que les cordes de boyau des instruments anciens sont faites de boyau de chat.

²⁰ Chouquet, Gustave, *op. cit.*, p. 10.

²¹ Voir p. 22 et 23.

²² Goris, Albert, *op. cit.*, p. 702.

3. De la corde de boyau à la corde filée sur boyau

Alors que la corde de boyau était devenue depuis longtemps la norme en usage au violoncelle, fut inventée la corde de boyau filée. Cette corde est composée d'un fil métallique enroulé autour d'une corde de boyau. Il est donc clair qu'elle possède une âme de boyau, bien que filetée de métal. Cette invention permit de réduire le diamètre des cordes. Ce type de corde constituait ainsi un avantage certain appliqué aux cordes les plus grosses, surtout à celles des instruments de basse. De même elle fut appréciée pour ses qualités acoustiques. C'est une des raisons pour laquelle aujourd'hui encore nous l'utilisons pour les cordes de *sol* et *do*.

La première mention connue de la corde filée sur boyau date de la seconde moitié du XVII^e siècle. Celle-ci apparaît en 1664 en dernière page d'un écrit de John Playford :

« ADVERTISEMENT.

There is a late Invention of Strings for the Basses of Viols and Violins, or Lutes, which sound much better and lowder than the common Gut String, either under the Bow or Finger. It is Small Wire twisted or grimp'd upon a gut string or upon Silk. I have made tryal of both, but those upon Silk do hold best and give as good a sound. The Best Choice of those Strings are to be fold at Mr. Richard Hunts Instrument-feller at the Lute in St. Pauls Alley near Pater noster Row.

FINIS. »²³

En 1687 et selon Jean Rousseau, on doit l'introduction à Paris de la corde filée sur boyau au célèbre violiste Sainte-Colombe :

« De tous ceux qui ont appris à jouer de la Viole de Monsieur HOTMAN, on peut dire que Monsieur de SAINTE COLOMBE a esté son Ecolier par excellence, & que mesme il l'a beaucoup surpassé ; car outre ces beaux coups d'Archet qu'il a appris de Monsieur HOTMAN, c'est de luy en particulier que nous tenons ce beau port de main, qui a donné la dernière perfection à la Viole, a rendu l'exécution plus facile & plus dégagée, & à la faveur duquel elle imite tous les plus beaux agréments de la Voix, qui est l'unique modèle de tous les Instruments : C'est aussi à Monsieur de SAINTE COLOMBE que nous sommes obligés de la septième corde qu'il a ajoutée à la Viole, & dont il a par ce moyen augmentée l'estendue d'une Quarte. C'est luy enfin qui a mis les cordes filées d'argent en usage en France, & qui travaille continuellement à rechercher tout ce qui est capable d'ajouter une plus grande perfection à cet Instrument, s'il est possible. On ne peut pas aussi douter que c'est en suivant ses traces que les plus habiles de ce temps se sont perfectionnés, particulièrement Monsieur MARAIS, dont la science & la belle exécution le distinguent de tous les autres, & le font admirer avec justice de tous ceux qui l'entendent. Tous ceux enfin qui ont l'avantage de plaie, en ont

²³ « Il y a une récente invention de cordes pour les basses de violes et les violons, ou les luths, qui sonnent bien mieux et bien plus fort que la corde de boyau ordinaire, autant sous l'archet que sous le doigt. C'est un petit fil de métal enroulé ou guipé autour d'une corde de boyau ou de soie. J'ai essayé les deux, mais celles en soie tiennent mieux et donnent un son tout aussi bon. On trouvera le meilleur choix de ces cordes chez M. Richard Hunts, vendeur d'instruments à l'enseigne du Luth à St. Pauls Alley, près de Pater noster Row. » ; Playford, John, *A brief Introduction To the Skill of Musick*, 4^e éd. augmentée, 2 vol., London, Godbid, 1664, n. p.

l'obligation aux principes de Monsieur de SAINTE COLOMBE, & si quelqu'un vouloit chercher la perfection du Jeu de la Viole par d'autres moyens il s'en éloigneroit, en sorte qu'il ne la trouveroit jamais. »²⁴

Le filetage permet d'alourdir la corde de boyau en en conservant la souplesse, et donc, pour une même note donnée, d'en diminuer le diamètre puisque la masse linéaire augmente. Il a d'autres avantages, ceux de conférer une plus grande résistance à la corde et d'en faciliter la mise en vibration sous l'action de l'archet. Le succès de cette invention a dû très probablement dépasser le simple cadre des cordes graves de la basse de viole et s'appliquer aux autres instruments à cordes frottées.

La problématique des cordes filées est également abordée dans la « Lettre » de Chouquet :

« Les cordes filées, par cela même qu'elles sont enveloppées d'un fil de métal qui en augmente le poids, ont l'avantage d'émettre, à grosseur égale, un son plus grave et plus riche que les cordes nues. En voici la raison : le tortis de soie ou le boyau, servant d'âme à ces cordes mixtes, supporte seul la tension, et, comme il se prête aux flexions, il facilite la production des sons concomitants. »²⁵

Cette innovation a certainement sa part de responsabilité dans l'évolution de la virtuosité aux XVII^e et XVIII^e siècles, conjointement aux progrès de la facture instrumentale et des exigences dues aux différentes esthétiques musicales. C'est notamment à cette période de l'histoire de la musique qu'émerge la figure de soliste.

Bladier a effectué une étude scientifique intitulée « Sur la vitesse de vibration de cordes filées sur boyau », présentée à l'Académie des sciences en 1954 dans laquelle il opère une série de mesures sur la vitesse et l'amplitude de vibration des cordes filées sur boyau selon le matériau du filetage : « On a étudié la vitesse de la vibration mécanique d'une trentaine de cordes en boyau filées d'un trait de métal (ut₁ de violoncelle accordée sur 66 Hz). [...] »²⁶

Si une étude scientifique portant sur un échantillon aussi conséquent de cordes filées sur boyau a été réalisée en ce milieu du XX^e siècle, on peut supposer que l'usage de la corde de boyau était encore courant, voire qu'il surpassait celui de la corde de métal, ou bien encore que la corde de métal n'avait pas encore trouvé son usage chez les interprètes professionnels.

Dans un souci de synthèse, nous avons procédé à la classification de la corde de boyau filée dans la catégorie des cordes de boyau, tout comme la corde de boyau nu. Ceci a pour but une plus grande clarté dans les études du deuxième chapitre.

²⁴ Rousseau, Jean, *Traité de la viole*, Paris, Ballard, 1687, p. 24-25. ; fac-simile Genève, Minkoff, 1975.

²⁵ Chouquet, Gustave, *op. cit.*, p. 10.

²⁶ Bladier, Benjamin, « Sur la vitesse de vibration de cordes filées sur boyau. », *Comptes-rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, 238 (1954), p. 570.

L'utilisation du métal dans la fabrication des cordes et les inconvénients de la corde de boyau ont été, additionnés au phénomène d'industrialisation lié à l'industrie métallurgique, des facteurs ayant entraîné l'emploi standardisé de la corde de métal sur les instruments du quatuor.

4. La corde de métal et ses caractéristiques

En ce qui concerne la corde de métal et afin de lever toute ambiguïté à ce sujet, il faut mentionner que son existence est attestée bien avant le XX^e siècle, et ce pour de nombreux instruments, surtout ceux à cordes pincées. Du psaltérion au clavecin, en passant par le *chitarra*, la lyre, la pandore ou le cistre, de même en considérant les cordes sympathiques du baryton, ou en portant notre regard sur les instruments traditionnels et extra-européens, le fait d'affirmer que la corde de métal n'est qu'une évolution technologique de la corde de boyau serait un contresens.

À ce titre, on peut citer le banc à tréfiler, seul exemplaire de la Renaissance encore conservé au musée national de la Renaissance d'Écouen. Couramment dénommé banc d'orfèvre, il servait à étirer des fils de métaux précieux (or et argent), mais aussi non précieux (cuivre, fer ou laiton). C'est donc grâce à ce type d'instrument que les cordes de métal étaient fabriquées.



Fig. 3 : Banc d'orfèvre, 1565, Écouen, musée national de la Renaissance, ECL16880.

Le traité de Mersenne, déjà riche d'enseignements concernant les usages et la fabrication des cordes de boyau, atteste de l'existence de ces cordes de métal :

« L'on peut faire des chordes des instruments de Musique de tous les metaux, qui se tirent par la filiere, à sçavoir d'or, d'argent, de cuivre, de leton, & d'acier, & des boyaux, ou intestins des animaux, qui ont plusieurs fibres, qui les rendent assez forts pour endurer la tension necessaire à l'harmonie. Mais l'on use ordinairement des boyaux de mouton, soit que l'on les ait reconnus plus propres à cela que les autres, ou que l'on en trouve plus aisement, à raison de la grande multitude de moutons, que l'on tuë tous les jours. [...] »²⁷

On parle déjà des avantages des cordes métalliques en 1883 dans *Le Ménestrel*, suite à une expérience qui s'est déroulée en Belgique :

« Déjà en Allemagne, à Weimar notamment, on s'est préoccupé de remplacer dans les instruments à archet les cordes de boyaux par des cordes métalliques. Voici venir de Belgique une nouvelle tentative à ce sujet. *Le Journal de Liège* s'étend longuement sur cette question déjà controversée et qui le sera longtemps encore, croyons-nous, de la part des virtuoses surtout. Mais laissons parler le chroniqueur du *Journal de Liège*, qui nous paraît être d'ailleurs une spécialiste en la matière.

« L'expérience, qui a été faite dimanche du système de cordes métalliques appliqué par M. Julien Hubar aux instruments à archet, a été très heureuse.

Ce système, fort simple en apparence, a coûté à son inventeur trois années de recherches patientes. Il est arrivé à un résultat considérable. Cette première expérience ne permet pas de mesurer la portée exacte de l'invention ; elle n'est concluante que pour l'une des questions dont M. Hubar s'était proposé la solution.

Mais, avant d'examiner le résultat obtenu, voici en quoi consiste l'invention de M. Hubar. D'abord les cordes de boyau généralement usitées sont remplacées par des cordes métalliques, soit en acier, soit en acier recouvert d'un fil de cuivre ou d'argent. Le mode d'attache ordinaire ne pouvant convenir à ces cordes, M. Hubar a supprimé le cordier pour le remplacer par une pièce de bois fixée au bas de l'instrument. Cette pièce est armée de quatre vis. Chacune d'elles est commandée par un bouton. Le mouvement de la vis attire ou éloigne une seconde pièce métallique munie d'un chevalet dans lequel est passée l'extrémité de la corde, arrêtée en forme de boucle. La tension de la corde s'obtient ainsi sans torsion et elle peut être réglée facilement, avec une précision plus grande qu'à l'aide du mouvement des chevilles ordinaires.

La théorie explique aisément la différence de sonorité qui doit exister entre des cordes de boyau et des cordes métalliques. La torsion qui existe dans les premières et qui tend à écarter les vibrations de la direction imprimée par l'archet est un élément de cette différence. Un autre est dans l'inégale densité des deux corps et dans leur structure même. Enfin le développement des notes harmoniques qui accompagnent le son fondamental se fait dans les deux cordes de manières toutes différentes. Ce sont là des points que je ne puis qu'indiquer et dont la discussion serait aride et hors de propos.

L'expérience dont le Conservatoire et son directeur, M. Radoux, ont pris l'initiative, a été faite dans les conditions suivantes : M. Hubar a appliqué son système à deux violons et un alto, non pas seulement ordinaires, mais tout à fait mauvais. Ce sont de ces instruments que l'on trouve chez tous les luthiers pour quelques francs. Quant au violoncelle, il appartient au Conservatoire, où personne ne voulait s'en servir. Il n'a aucune valeur.

Ces instruments, joués par MM. Rodolphe Massart, Heynberg, Léon Massart et Dossin, ont lutté contre un Amati, un Steiner, un Stradivarius. La victoire est restée à ceux-ci, le fait n'est pas douteux ; mais cette défaite est des plus honorables pour les premiers.

Le système de M. Hubar leur a prêté des qualités que, sans aucun doute, ils ne possédaient en aucune façon. Le son des violons est vigoureux, éclatant, avec une chanterelle un peu stridente. La sonorité des quatre cordes est remarquablement homogène. La supériorité des Amati persiste, mais seulement pour le moelleux et la distinction. Comme puissance et comme franchise, le sabot que tenait M. Rodolphe Massart valait bien des violons qui se paient vingt fois le prix de celui-là.

Le perfectionnement est plus sensible encore pour ce qui concerne le violoncelle. Ici nous avons affaire à un instrument dont les défauts étaient bien connus : une chanterelle nasillarde, une seconde très sourde, une quatrième sans rondeur, enfin une troisième qui se refusait à donner le *mi* et le *fa* autrement qu'avec ce grondement que les violoncellistes désignent en disant que la corde roule. Il ne reste aucun de ces défauts. La

²⁷ Mersenne, Marin, *op. cit.*, p. 3.

première a de l'éclat, la seconde est d'un timbre doux et fort agréable, la quatrième sonne franchement et la troisième ne refuse aucune note.

Ajoutons, ô merveille ! que les quintes sont absolument justes du haut en bas de l'échelle.

Ce résultat est dû à ce que la corde de métal est parfaitement cylindrique et tout à fait homogène, ce qui naturellement s'obtient plus aisément du métal étiré que du boyau tordu.

Bref, les quatre instruments dont se sont servis MM. les professeurs du Conservatoire sont, grâce à M. Hubar et à son système, d'excellents instruments d'orchestre. C'était là ce que cette première expérience tendait à démontrer et la démonstration a été victorieuse.

Pour apprécier en connaissance de cause toute la valeur de l'invention de M. Hubar, il faudrait qu'il pût l'appliquer non plus à des instruments sans aucune valeur, mais à des violons d'auteur, afin que l'on pût voir quelles qualités nouvelles donneraient à un Steiner ou à un Amati les cordes métalliques.

Les cordes métalliques ont leurs défauts. Le plus grave est que l'archet les met en vibration moins aisément que les cordes à boyau. L'archet se déplace facilement dans le sens de la longueur et ne mord qu'à la condition d'être plus chargé de colophane. Il en résulte une fatigue plus grande du poignet droit. Mais cet inconvénient doit disparaître avec l'habitude. » »²⁸

À la fin du XIX^e siècle également, Chouquet évoque en ces termes les usages et les avantages des cordes de métal :

« Les cordes métalliques de cuivre, de laiton ou d'acier jouent, au contraire, un rôle important, et on les emploie avec succès dans des instruments à manche, en les pinçant ou en les faisant vibrer par sympathie et dans d'autres instruments en les frappant avec un plectre ou un marteau. Les cordes d'acier, d'un usage si répandu depuis qu'on compte tant de facteurs de pianos, étaient adoptées dès le XV^e siècle, puisque Virdung affirme qu'on s'en servait pour le dessus des clavicores et qu'il publia son livre en 1511. Nuremberg acquit la réputation d'en fabriquer de très bonnes ; Berlin, vers 1820, enleva le monopole dont jouissait Nuremberg ; mais, depuis 1830, Welster de Birmingham, Miller de Vienne, Pohlmann de Nuremberg, ont perfectionné l'industrie des cordes métalliques qui, actuellement, prospère surtout en Angleterre et va devenir très florissante en France, où elle vient d'accomplir de prodigieux progrès. [...] Les cordes métalliques sont presque toujours bonnes, parce que les nombreux passages à la filière qu'on leur fait subir en rend le métal homogène et le calibre régulier. »²⁹

Ses contemporains Maugin et Maigne nous informent de l'utilisation de la corde d'acier au violon, nouvellement en usage en cette fin du XIX^e siècle :

« Depuis quelque temps, l'usage de la corde d'acier s'est étendu au violon ; quelques violonistes s'en servent aujourd'hui pour les deux premières cordes de leur instrument (*mi* et *la*).

Il nous semble prématuré de nous prononcer sur la portée de cette innovation, adoptée par quelques luthiers et rejetée par d'autres. »³⁰

En 1898, Fissore confirme que la corde d'acier existe depuis peu en France dans la préface de son *Traité de lutherie ancienne* :

« Pour la corde filée, nous trouvons plusieurs sortes qui sont également bonnes, tout dépend du boyau employé : le trait argent donne les sons plus doux, plus mélodieux, mais la corde filée acier (1) a une puissance de sons incroyable, c'est vraiment la corde pour orchestre.

²⁸ Anonyme, « Les cordes métalliques appliquées aux instruments à archet », *Le Ménestrel*, 49/2707 (1883), p. 60.

²⁹ Chouquet, Gustave, *op. cit.*, p. 10.

³⁰ Maugin, Jean-Claude et W. Maigne, *Nouveau manuel complet du luthier ou traité pratique et raisonné de la construction des instruments à cordes et à archet traitant de la Fabrication des Cordes harmoniques en boyau et en métal*, Paris, Roret, 1894, p. 209.

(1) Nous ne disons pas filée sur acier, mais filée acier sur boyau ; il y a peu de temps que cela se fait. »³¹

Malgré cela, Fissore affirme en 1900 la nette préférence pour la corde de boyau :

« La corde la plus réputée est l'italienne. [...] On vend couramment dans Paris, et un peu partout, comme corde de Naples, celle qui vient tout droit de Lyon, de Grenelle et souvent d'Allemagne. Comme cordes françaises nous avons aujourd'hui : La corde boyau qui vient des fabriques de Paris, Grenelle, Lyon, Montpellier ; La corde acier ; Et la corde soie. Nous écartons ici la corde acier et la corde soie ; les deux ne sont bonnes que pour les ménétriers et les musiciens d'orchestres ordinaires. »³²

Plus loin dans son travail il indique, concernant l'accord du violoncelle et de ses cordes :
« *La* et *ré* en boyau. *Sol* et *ut* en boyau filés, traits cuivre blanchis, ou argent avec 1 ou 2 fils. »³³

5. La corde de soie : une autre alternative à la corde de boyau ?

Une autre alternative à la corde de boyau a été le développement de la corde de soie. Ce matériau, une fois tressé, se révélait être un bon support pour la fabrication de cordes harmoniques. Il a été fait usage de la corde harmonique de soie au XIX^e siècle pour des instruments à cordes frottées en France. L'extrait suivant met également en lumière les inconvénients de la corde de boyau, pour lesquels on préfère la corde de soie et raison pour laquelle, aujourd'hui encore, on préfère la corde de métal. Un précieux rapport encore conservé a été rédigé par le compositeur François-Joseph Gossec, élu membre de l'Institut en 1795, suite à l'essai de cordes de soie de Baud au Conservatoire. Il nous permet de prendre conscience des défauts du boyau auxquels on tentait déjà de remédier. Mais cette corde possède également ses limites, surtout lorsqu'elle est montée sur des instruments à cordes frottées. Pour ces raisons, sur lesquelles nous renseigne l'article, on continue de préférer les cordes de boyau pour les instruments du quatuor.

« Le C[itoyen]. GOSSEC fait le Rapport suivant.

SOIT que l'homme invente, soit qu'il perfectionne un objet utile à la société, son zèle a des droits à la reconnaissance publique, et mérite encouragement.

Le 3 thermidor dernier, le C. BAUD adressa à la Classe une boîte renfermant un assortiment de cordes de soie torse, fabriquées par lui-même, à l'usage de divers instrumens de musique. La Classe me chargea d'examiner ces cordes et de lui en faire un rapport. J'en conférai avec mon collègue MEHUL ainsi qu'avec

³¹ Fissore, Robert, *Traité de lutherie ancienne*, 2e éd., Paris, Robert Dupuich (alias Robert Fissore), 1898, p. XIII.

³² Fissore, Robert, *La lutherie : traité de lutherie ancienne*, 1 (2), s.n., Paris, 1900, p. 31.

³³ Fissore, Robert, *op. cit.*, 2 (2), s.n., Paris, s.d., p. 75.

mes autres collègues Inspecteurs de l'enseignement du Conservatoire de Musique. Il y eut unité d'opinion sur le mérite et la perfection de ces cordes ; sur les avantages et l'économie que trouveroient les artistes s'ils en adoptoient l'usage. D'après une expérience faite en notre présence sur une harpe, nous fumes convaincus que ces cordes résistent à une tension plus forte que les cordes de boyaux fabriquées à Naples, et que par cette raison elles l'emportent du double sur ces dernières pour la durée. Ces cordes réunissent encore à cet avantage, celui de ne céder en rien aux cordes de boyaux du côté de la force et de la qualité du son sur les instrumens à percussion, tels que la harpe, la lyre, la guitare, le luth, la mandore, l'archi-luth, &c. &c. Mais il n'en est pas de même sur les instrumens à archet : ici les cordes de boyaux l'emportent sur celles de soie du côté de la résonnance.

Sachons d'où provient cette différence.

La fabrication des cordes de soie torse exige l'entrelacement de plusieurs fils de soie les uns sur les autres. Il s'en suit que ces cordes conservent un *grénu* que n'ont point les cordes de boyaux. C'est par ce *grénu*, qui divise les crins de l'archet, sur-tout dans les sons soutenus, que la vibration se trouve, si-non interceptée, au moins entravée ; et c'est encore à cause de ce *grénu*, que sur le violon et la basse, comme sur tous les instrumens de cette nature, les cordes de soie sont peut-être, plus que celles de boyaux, susceptibles de se lacérer par le frottement de l'archet.

En général, la vibration d'une corde quelconque n'est pas aussi libre sous l'archet que la percussion. Il est aisé de se convaincre de cette vérité. Sur la harpe, la lyre, la guitare, le clavecin, le piano, le psaltérion, &c., chaque corde étant ébranlée à vide par un choc, soit du doigt, du marteau ou de la plume, vibre sans aucun obstacle dans toute la longueur : la résonnance y est donc infiniment plus franche et plus prolongée qu'elle ne l'est sur une corde raclée par un archet, dont le mouvement continuel d'aller et venir, joint à l'appui des doigts, éteint la vibration à mesure qu'elle est provoquée.

Jettons maintenant un coup d'œil sur les défauts de la corde de boyaux.

On ne peut façonner cette corde sans en détremper la matière dans une huile claire, ni la conserver saine, sans l'entretenir de cette huile. Passée dans les mains de l'artiste, la corde de boyaux ne reçoit plus cet aliment et bientôt se dessèche. Employée dans cet état, elle s'éfile sous l'archet ; alors les crins s'engagent dans les effilures, se divisent et arrêtent la vibration de cette corde comme ils arrêtent celle de la corde de soie, en se divisant par le *grénu* dont elle est chargée.

Les cordes de boyaux ont encore le défaut d'être sujettes aux variations du temps : elles montent, descendent, deviennent fausses et s'assourdissent, suivant l'état de l'atmosphère. En outre, la plupart de ces cordes ont un nœud et quelquefois deux qui les mettent hors d'usage, en ce que ces nœuds sont des points certains de rupture. Souvent même l'artiste, en les mettant, en casse une certaine quantité avant d'en rencontrer une qui puisse arriver au ton, ce qui devient pour lui une dépense onéreuse.

J'observe aussi que les cordes de boyaux filées d'un trait métallique, pour l'usage des sons graves, prennent un vert-de-gris rongeur par l'humide huileux qu'elles conservent. Cette vérité est si constante, que jamais on ne voit une corde filée se casser par le frottement, à l'endroit de l'archet, mais bien à l'endroit rongé par le vert-de-gris, à moins que cette rouille ou un nœud ne se trouve sous l'archet.

[...]

Fait à l'Institut national, le 13 Vendémiaire, an 7 de la République.

Signé GOSSEC.

La Classe approuve ce Rapport et en adopte les conclusions.

Certifié conforme à l'original.

A Paris, ce 22 Vendémiaire, an 7 de la République française.

Signé VILLAT, Secrétaire. »³⁴

Pour information, la boîte contenant ces quarante-trois cordes a été déposée le 9 octobre 1798 à l'Académie des Sciences afin d'être scellée comme pli cacheté et est aujourd'hui conservée aux archives de l'Académie des Sciences de Paris sous la mention « Pli cacheté N° 6 ».

³⁴ Baud, « Extrait du rapport de François-Joseph Gossec », *Observations sur les cordes à instrumens de musique, tant de boyau que de soie*, Versailles, Ph.-D. Pierres, 1803, p. 35-45. ; Voir également la notice de Florence Gétreau, sur « BAUD, Assortiment de cordes de soie pour instrumens de musique », *Catalogue d'exposition : Instrumentistes et luthiers parisiens XVII^e-XIX^e siècles*, Florence Gétreau (dir.), Paris, Délégation artistique à la Ville de Paris, 2, 1988, p. 166, n° 164.

En 1854, Tillancourt déposait un brevet d'invention concernant la fabrication des cordes de soie pour instruments de musique qui nous renseigne aujourd'hui sur le fait que la fabrication existait depuis une vingtaine d'années auparavant et donc que l'usage de la corde de soie devait également dater des années 1830 :

« Depuis plus de vingt années, on fabrique en France, avec de la soie, des Cordes pour Instruments de musique tels que harpes, guitares, violons, basses etc. etc. principalement les cordes fines dites Chanterelles de ces instruments.

Ces Cordes ont le même usage que les cordes faites avec les boyaux de moutons ou autres animaux, dont les musiciens se servaient exclusivement autrefois ; mais elles sont dans beaucoup de cas préférables à ces dernières, ainsi elles conservent leur sonorité à une température chaude et humide qui altère les cordes de boyaux, elles cassent beaucoup moins par les brusques variations de l'atmosphère. »³⁵

Ce type d'inventions est également mentionné dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* datant du 29 juillet 1855 :

« Enfin M. Lapaix a proposé aussi de substituer au *ré* des violons, violes et violoncelles, qui est, comme chacun sait, une corde de boyau, une autre corde filée en soie qui donne un son plus volumineux et plus décidé. Cette idée paraît moins applicable au violon qu'aux deux autres membres de la famille, parce que en général, et sauf certains effets que l'artiste reste maître de produire en démanchant sur le *sol*, il semble que le *ré* de boyau convienne mieux pour obtenir des sons aigus d'un instrument tel que le violon, dont les cordes sont courtes et fortement tendues. [...] Bien des fois déjà l'on a proposé l'emploi des cordes de soie simples ou revêtues d'un fil de laiton pour l'usage des instruments d'archet, et j'ai toujours regretté que l'on n'ait pas persévéré au moins quelque temps dans les essais tentés à cet égard. [...] Ils [les peuples de Chine] trouveront sans doute que les cordes fabriquées par M. Lapaix présentent des avantages importants et qu'elles ne méritent aucunement le reproche que l'on s'est souvent obstiné à faire aux cordes de soie de n'avoir, si elles sont nues, qu'un son plat, mou et presque nul, et lorsqu'elles sont revêtues d'un fil métallique, d'être criardes, de *sonner le clavecin*, de ne pouvoir être attaquées que près du point d'attache. M. Lapaix a combiné avec le plus grand soin la proportion des deux matières qui entrent dans la confection des siennes, et il croit être arrivé à en établir le juste rapport de manière à obtenir un son flûté et bien nourri qui ne cesse pas pour cela d'être brillant. »³⁶

Dans ce même périodique, à la date du 28 octobre 1855, il est fait mention de cordes nouvelles dites « acribelles » :

« Mais l'exposition française conserve à cet égard toute son importance. Outre MM. Savarèse père et fils (Exp. n^{os} 9606 et 9607), nous remarquons les cordes dites *acribelles*, qui ont la prétention de remplacer *avec avantage* les cordes de Naples et les cordes de soie. Cet *avec avantage* me paraît de trop pour ceux qui sont au courant des choses. Elles sont, dit-on, fabriquées par des procédés mécaniques et chimiques d'une grande perfection et *toutes identiques*. Elles ont encore une infinité d'autres qualités (du moins dans le prospectus qui se distribue), et surtout celle de pouvoir monter de trois tons sans rompre. Je dois ajouter que plusieurs violonistes de Paris, en tête desquels se trouvent MM. Alard, Girard, Maurin, ont attesté la bonté de ces cordes. Cependant, ils disent tous qu'ils les ont *essayées*, mais non qu'ils les ont *adoptées*. Peut-être attendent-ils. J'en fais autant. »³⁷

³⁵ Tillancourt, Edmond de, *Système de cordes harmoniques en soie pour instruments de musique*, brevet d'invention 1BB19464, INPI, Paris, 1854, p. 2.

³⁶ La Fage, Adrien de, *Revue et Gazette musicale de Paris*, 30/22 (1855), p. 236.

³⁷ *Id.*, 43/22 (1855), p. 335.

Avec notre regard d'aujourd'hui et bien que proposant une alternative à la corde de boyau pour en pallier ses inconvénients, cette innovation n'a pas eu le succès escompté. Nous ne connaissons actuellement aucun violoniste ni violoncelliste professionnels jouant sur des cordes de soie. Elles semblent être peu en usage sur les instruments à cordes frottées.

Chapitre 2

Modèles de cordes proposés et choix esthétiques des musiciens

1. Étude de catalogues de fournisseurs de cordes

Afin de mieux cerner cette période charnière du passage de la corde de boyau à la corde de métal au violoncelle en France, il nous semble judicieux d'étudier en premier lieu les sources liées à l'évolution du commerce des cordes harmoniques. Dès lors, les catalogues de fournisseurs de cordes, susceptibles de fournir des informations quant au marché de la corde, de boyau ou de métal, sont de précieux outils pour qui s'intéresse à cette question. Ainsi, une étude chronologique permettra d'appréhender la période transitoire du passage de la corde de boyau à la corde de métal au violoncelle du point de vue de son commerce, ce corpus de documents étant un bon indicateur de l'utilisation d'un produit après sa mise sur le marché. Nous avons donc mené une étude portant sur les catalogues de fournisseurs de cordes d'après la totalité des sources, mais cependant non exhaustives, disponibles sur le site Internet professionnel des luthiers Jean-Philippe Cognier et Roland Terrier¹. Cet ensemble documentaire, provenant de fournisseurs de cordes français, fournit un nombre conséquent d'entrées dont l'étude est assez représentative du marché des cordes en France s'étendant sur la période des années 1867 à 1969. On trouve dans ces catalogues de vente des instruments, des cordes, des étuis, de la colophane, et toutes sortes d'accessoires pour la pratique du musicien ou pour l'entretien des instruments. Afin d'arriver à un résultat, le plus probant

¹ <http://www.luthiers-mirecourt.com/>, [28/04/2015].

possible, nous nous sommes appliqués à sélectionner uniquement les cordes de violoncelles proposées à la vente dans ces catalogues.

Ainsi nous avons pris soin de ne pas fausser notre étude avec les informations concernant les cordes de métal pour violon qui, d'abord avec le *mi* acier, ont été utilisées bien plus tôt que les cordes de métal au violoncelle.

La synthèse de cette investigation est présentée en annexe sous forme de tableau². Celui-ci répertorie toutes les mentions de cordes de violoncelle figurant dans les catalogues par ordre chronologique puis par nom de fournisseur. Par un système de couleurs explicité en légende sous le tableau, nous indiquons la nature des cordes figurant dans ces documents. Cette légende fait figurer deux matériaux principaux constitutifs de ces cordes : le boyau et le métal. Ainsi, nous pouvons évaluer et nous rendre compte de la proportion de ces deux types de cordes mises sur le marché entre 1867 et 1969 et également apprécier l'évolution des cordes de violoncelle proposées à la vente. Il va de soi que les cordes proposées à la vente seront représentatives de celles achetées par les musiciens. En poussant plus loin ce raisonnement, il paraît donc logique que l'étude des catalogues de fournisseurs de cordes soit représentative de l'utilisation de la corde de boyau et de la corde de métal par les utilisateurs eux-mêmes, c'est-à-dire les violoncellistes.

La difficulté de cette étude réside dans la classification de chacune des cordes selon leur matériau constitutif. Cependant, il se peut que les catalogues de cordes mises en vente ne mentionnent pas clairement le matériau principal de la corde. Il faut donc recroiser des informations ou bien opérer cette catégorisation par déduction.

Nous partons du constat évident qu'en 1867, au vu des connaissances concernant l'histoire de la corde évoquée précédemment, les cordes de violoncelle étaient de boyau. Les cordes de boyau dont l'emploi était, nous l'avons vu, séculaire, peuvent parfois ne pas faire l'objet de distinction particulière. En ayant un positionnement chronologique et non en regardant l'Histoire avec notre œil contemporain, il faut considérer que jusqu'à l'usage de la corde de métal, le marché des cordes harmoniques pour violoncelle étant exclusivement centré sur le boyau, la corde de boyau était alors la norme. Aujourd'hui au contraire, on peut considérer l'usage de la corde de boyau comme une démarche en réaction à la corde de métal. Le jeu

² Voir p. 71.

instrumental sur corde de boyau se rapportant à la pratique des musiques du passé, notre démarche de musicien est nécessairement un tant soit peu antéchronologique. Mais dans le cadre de cette étude, nous nous efforçons de nous placer le plus possible dans une position chronologique, pour comprendre au mieux les enjeux et les conséquences de cette période charnière. Nous posons donc comme principe le fait que si aucune précision n'est donnée sur le matériau des cordes, il s'agit alors de cordes de boyau. Si la corde était de métal, on peut légitimement penser que, considérée comme une innovation, elle aurait fait l'objet d'une dénomination particulière dans le catalogue, mettant en avant le fait que son matériau principal n'est plus le boyau, mais le métal.

Un rapport de l'Exposition universelle internationale de 1900, qui se tenait alors à Paris, met en avant l'avantage d'une plus grande résistance de la corde de soie par rapport à celle de la corde de boyau :

« CORDES DE LUTHERIE. - EXPOSANTS.

France. – MM. THIBOUVILLE-LAMY et Cie et M. BING représentaient l'industrie française des cordes en boyau et des chanterelles en soie, qui, si elles n'ont pas la douceur des cordes ordinaires [= de boyau], offrent davantage de résistance, ce qui les fait rechercher par certains violonistes, en dehors de l'exécution des *solis*. »³

Les cordes de soie sont ici comparées aux cordes de boyau, bien plus anciennes sur le marché des cordes que celles de soie. Dans cet extrait, les cordes de boyau sont dites « ordinaires », preuve qu'elles étaient la norme en ce début du XX^e siècle. Pour ce qui est des chanterelles de soie, les catalogues précisent systématiquement justement le matériau composant la corde⁴.

Le boyau est un matériau hétérogène et organique qui nécessite un travail manuel important pour sa commercialisation. Les paramètres de qualité sont donc une problématique liée à la fabrication de la corde de boyau. Les qualificatifs qui s'y rapportent abondent : « 1^{ère} qualité », « extra », « de qualité supérieure », « justes »... Les gammes de cordes de boyau se déclinent donc en différentes qualités.

³ Bricqueville, Eugène de, *Ministère du Commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes. Exposition universelle internationale de 1900, à Paris. Rapports du jury international, Classe 17. Instruments de musique.*, Paris, Imprimerie nationale, 1901, p. 51.

⁴ Voir p. 33.

Joseph-Antoine Plassiard aborde la question des cordes harmoniques de boyau dénommées « justes », que prévoit de commercialiser le luthier Jérôme Thibouville-Lamy dès 1879. Celles-ci nécessitent un traitement spécial par rapport aux cordes de boyau dites « ordinaires » :

« Le temps et les soins nécessaires à la préparation des cordes justes, en tripleront au moins le prix. Il n'est donc pas probable que l'usage puisse en devenir general ; mais les artistes et amateurs qui ont le goût des occupations manuelles, pourraient très-bien ajuster les cordes nues qu'ils emploient et ne recourir aux luthiers que pour les cordes filées. On pourra d'ailleurs se procurer bientôt des cordes justes, soit isolées, soit en garnitures assorties, chez M. Jérôme Thibouville-Lamy, qui s'occupe de compléter par cette addition sa fabrication de cordes harmoniques. »⁵

On apprend également par ce texte que les musiciens avaient la possibilité de retravailler eux-mêmes leurs cordes de boyau afin de les rendre « justes ».

Il est à noter de même qu'au regard d'autres sources, on peut logiquement déduire que les cordes mentionnées « cordes italiennes », « cordes de Naples » ou autre dénomination similaire, se réfèrent à des cordes de boyau⁶.

La corde de métal, qui, dans l'histoire de la corde harmonique au violoncelle, est apparue après celle de boyau, a logiquement été considérée comme une innovation industrielle, comme nous l'avons démontré précédemment. La corde de soie n'ayant pas été une alternative convaincante pour pallier les inconvénients de la corde de boyau, c'est tout naturellement vers les avantages de la corde de métal que fabricants et musiciens se sont tournés. Sa dénomination dans les catalogues ne nécessite aucune précision en matière de qualité, de justesse ou autre, pour les raisons que la fabrication industrielle et l'utilisation d'un matériau non-organique beaucoup moins hygroscopique que le boyau permet une plus grande standardisation de la corde et une plus grande homogénéité de celle-ci. On peut donc clairement considérer que seules les cordes de métal sont mentionnées comme telles dans les catalogues. Elles vont donc porter un nom, une marque ou bien possèdent l'indication « acier ». Dans tous les cas, elles se différencient de l'appellation de la corde de boyau figurant au catalogue.

Les différents matériaux auxquels nous sommes confrontés sont le boyau, le boyau filé et le métal. Par souci de clarté, nous n'établirons pas de différences entre une corde de boyau et

⁵ Plassiard, Joseph-Antoine, *Des cordes harmoniques en général et spécialement de celles des instruments à archet*, Mirecourt, Chassel, 1879, Avant-propos.

⁶ Voir p. 18 et 22.

une corde de boyau filée. Ainsi toutes deux sont regroupées sous la même dénomination de corde de boyau.

La première mention d'une corde de métal figurant à la vente, d'après l'ensemble des documents étudiés, date de 1927. Et bien que les sources de ce corpus couvrent une période allant jusqu'en 1969, on constate très nettement que la vente de cordes de métal n'est pas majoritaire par rapport à la vente de cordes de boyau.

D'après ce tableau, on peut se rendre compte que les quelques cordes de métal proposées à la vente dans les années 1930 et dans ces catalogues sont pour la plupart destinées à l'usage des élèves. On peut supposer soit une certaine réticence de la part des professionnels de la musique à utiliser ce type de corde, soit une qualité de la corde de métal ne surpassant ou n'égalant pas celle de la corde de boyau à cette époque-ci. Du fait de la stabilité de la corde de métal, on peut aussi soulever l'intérêt non négligeable pour les instrumentistes débutants de ne pas avoir à retoucher fréquemment l'accord de leur instrument.

Maugin et Maigne abordent la question des désagréments de l'utilisation de la corde de métal sur un instrument non adapté à ce nouveau matériau et à cette nouvelle tension de corde dès 1894 :

« Ce qu'il y a de certain, c'est que la sonorité de la corde métallique est plus grande que celle de la corde à boyau, et qu'on obtient par son emploi un accord plus stable, parce qu'elle ne s'allonge pas ou seulement d'une manière insignifiante et qu'elle ne casse que très rarement. Mais, d'un autre côté, les sons qu'elle donne manquent du moelleux qu'on obtient avec la corde à boyau. En outre, elle a le défaut de couper les chevilles, le sillet, le chevalet, et de mettre très promptement hors d'usage les crins de l'archet.

Les qualités que doivent avoir les cordes métalliques sont les mêmes qu'on recherche pour les cordes à boyau, c'est-à-dire un son plein, vibrant et se fixant de suite. Elles doivent pouvoir supporter une tension relative à leur grosseur, car sans cela on ne pourrait accorder les instruments ; elles ne doivent pas s'allonger, afin de garder l'accord. »⁷

On se rend bien compte ici de ce qui a pu profiter à la standardisation du jeu du violoncelle monté de cordes de métal : une plus grande puissance de son, une plus grande solidité et une plus grande stabilité dans l'accord due à un matériau moins hygroscopique que le boyau.

Cependant, les aspects négatifs de la corde de métal résident dans son timbre et dans sa tendance à détériorer certaines parties de l'instrument telles que les chevilles, le sillet, le chevalet, le cordier et les crins de l'archet. Cela s'explique par le fait que l'utilisation d'un

⁷ Maugin, Jean-Claude et W. Maigne, *Nouveau manuel complet du luthier ou traité pratique et raisonné de la construction des instruments à cordes et à archet traitant de la Fabrication des Cordes harmoniques en boyau et en métal*, Paris, Roret, 1894, p. 210.

matériau beaucoup plus dur que le boyau aura de fait une tendance à user les matériaux plus tendres avec lesquels il sera en contact, et à exercer une tension beaucoup plus grande sur l'instrument. C'est pour cette raison qu'on trouve nombre de cordiers cassés dans leur partie supérieure, principalement au niveau du trou permettant le passage de la chanterelle. Parfois une petite pièce protectrice, en parchemin ou dans une autre matière, placée sous une corde, au niveau du chevalet, permet de le protéger d'une usure trop rapide. Nous reproduisons ci-après la photographie d'un cordier de violoncelle très probablement endommagé par une corde de métal, ce cordier n'étant pas adapté à ce type de corde :



Fig. 5 : Cordier de violoncelle, Paris, musée de la Musique.

Ci-après nous pouvons également constater la présence de renforts apposés au niveau du chevalet pour le protéger d'une usure trop rapide et de dommages irréversibles dus à nouveau à l'usage de cordes de métal :



Fig. 6 : Chevalet de violoncelle, Paris, musée de la Musique.

2. Point de vue des pédagogues et des scientifiques

Carl Flesch, en 1926, fait état des avantages et inconvénients de l'utilisation du *mi* acier au violon, tout en ajoutant que l'usage du *ré* filé sur boyau n'est pas encore systématique à cette époque :

« La *qualité* des cordes est devenue de nos jours, chose tellement variable, qu'il est difficile d'émettre une opinion valable. Signalons seulement qu'au cours des dernières années, beaucoup d'artistes ont pris l'habitude pour leurs concerts, de jouer avec des *cordes de ré filées*. Il est vrai que l'ampleur du son s'en trouve accrue et que l'émission est facilitée ; d'autre part on ne saurait nier que cette corde filée cause souvent des phénomènes concomitants assez désagréables, et qu'elle est préjudiciable au passage sur la corde de « la ». Enfin, j'ai crû remarquer, que la sonorité du « la » souffre de son voisinage et cela principalement quand il s'y ajoute celui d'une chanterelle d'acier, entourage métallique d'une résistance trop forte, sans doute, pour le bon équilibre des vibrations. Disons encore que si la prise de doubles harmoniques est plus difficile sur le « ré » filé que sur le « ré » de simple boyau, on trouve cependant avec lui l'avantage de pouvoir émettre des notes harmoniques simples sans tous les accidents sonores (bruissements, grattements) qui se produisent généralement sur le « ré »-boyau.

Faut-il adopter les chanterelles de *boyau*, ou les chanterelles *d'acier* ? Ceci est d'une importance considérable. La question est aussi d'un intérêt capital pour les fabricants et les marchands, car si les artistes inclinent pour l'acier, toute l'industrie des cordes animales en subira le violent contre-coup. — Pour nous autres violonistes, le sujet est aussi tellement intéressant, que je vais m'efforcer d'en établir en détails l'exposé impartial. [...] »⁸

Nous constatons qu'en ce début du *xx*^e siècle, Carl Flesch, lui-même violoniste, se pose la question de savoir si la corde d'acier prendra le dessus sur la corde de boyau. À travers cette interrogation, nous comprenons donc que l'usage de la corde de métal est loin d'être

⁸ Flesch, Carl, *L'art du violon*, trad. S. Joachim-Chaigneau, Paris, Max Eschig, 1926, p. 12-13.

systématique chez les violonistes. Bien que déjà présente sur le marché des cordes, la standardisation du *mi* acier sur le violon ne date certainement pas des années 1920.

Flesch dresse une liste des avantages de la corde de *mi* acier au violon :

« Elle reste insensible aux effets de l'humidité [...]. Elle évite les « ratés » subits du son [...]. *Les trilles dans le registre élevé* sont plus aisément réalisables. [...] *Le timbre est plus doux* qu'avec le mi-boyau [...]. *Le danger de casser sa corde* n'existe plus. [...] *Elle ne se détend pas* [...]. *Elle est économique* 1° par son prix de revient d'abord, 2° par sa durée d'utilisation. »⁹

Il indique de manière analogue les inconvénients :

« *Usure plus grande des crins de l'archet*. [...] *Les crins se cassent souvent* [...]. Dans le « legato », la corde à vide, souvent ne résonne pas. [...] *Vibrations occasionnellement faussées*. [...] *Timbre plus mat*. [...] *La sensation du toucher est moins nette*. [...] *Imprécision de l'accord*. [...] »¹⁰

Sur la question de la puissance sonore, on trouve d'autres sources mettant en regard la corde de boyau et la corde de métal, comme dans cette critique d'un concert publiée dans *Le Ménestrel* en 1927 :

« Concert Graven-Goetz (3 juin). – Trois sonates, jouées avec intelligence et consciencieux talent par M. Goetz, pianiste, et M. Graven, violoniste, qui ne craignirent pas de composer leur programme avec trois noms de compositeurs vivants. Leur audace fut d'ailleurs récompensée par l'attention et les applaudissements de leurs auditeurs. La première sonate figurant au programme provient de M. Gabriel Pierné. On y reconnaît la grâce charmante et le spirituel enjouement de sa muse ensoleillée, et il n'est d'ailleurs pas nécessaire d'insister sur cette composition si justement estimée. La sonate de M. Marc Delmas est de plus sombre teinte. Des contrastes s'y heurtent, parfois avec une dramatique violence. On y rencontre aussi comme un écho du lied populaire ; – enfin, une juvénile gaieté clôt cette oeuvre intéressante, qui met à contribution toute la vigueur du pianiste, lequel ne connaît pas de répit. M. Goetz, du reste, déploya toute l'énergie requise, de même que son partenaire qui a fort à faire pour que ses cordes de boyau puissent lutter d'héroïsme avec leurs soeurs métalliques. »¹¹

D'après ces sources, on peut se rendre compte que les cordes de boyau et les cordes de métal ont coexisté, sur deux instruments différents, dans des formations de musique de chambre ou d'orchestre, ou bien sur un même instrument, entre la chanterelle, c'est-à-dire la corde la plus aiguë, et les cordes les plus graves de l'instrument. Ainsi, nous nous garderons d'avancer une date de façon péremptoire afin de cerner le passage de la corde de boyau à la corde de métal au violoncelle en France, ayant à l'esprit que cette question est bien plus complexe qu'elle n'y paraît.

⁹ *Id.*, p. 12.

¹⁰ *Id.*, p. 12-13.

¹¹ B[rancour], R[ené], « Concert Graven-Goetz (3 juin) », *Le Ménestrel*, 89/4754 (1927), p. 261.

L'usage de la corde de métal est conditionné par l'utilisation d'un tendeur¹², pour en gérer l'accord :

« 7° Imprécision de l'accord. On n'arrive que difficilement à accorder un mi-acier au seul moyen de la cheville et encore, l'accord est-il rarement irréprochable. Comme correctif, on emploie un petit appareil dénommé « tendeur ». Fixé à la joue de la crosse ou au cordier, il permet alors d'accorder avec une finesse idéale et il assure une justesse absolue. »¹³

Le boyau étant un matériau élastique, réagissant beaucoup à la température et l'hygrométrie, seules les chevilles, susceptibles de faire varier amplement la tension de la corde, sont nécessaires à leur accord.

La corde de métal quant à elle, peu sujette aux écarts de température ou d'hygrométrie, et d'une élasticité beaucoup moins grande que le boyau, nécessite un tendeur, qu'on nomme couramment « vis » aujourd'hui, situé au niveau du cordier. Ainsi, dès l'apparition des premières cordes de métal, on voit apparaître des systèmes de tendeurs pour cordes, innovations destinées à modifier la tension des cordes au niveau du cordier, signe d'un changement radical de matériau pour la fabrication des cordes.

Il paraît évident dès lors que les cordiers pourvus de tendeurs sous-entendent l'utilisation de cordes de métal, et par raisonnement inverse, que la présence de simples trous pour passer les cordes indique un cordier supportant des cordes de boyau.

En 1954¹⁴, puis en 1955¹⁵, Benjamin Bladier effectue des études physiques sur les cordes de boyau. Puisque les résultats de ces deux études portant sur les cordes filées sur boyau sont publiés à cette époque-là, nous pourrions en conclure que les cordes de métal n'existaient pas alors au violoncelle. Précédemment nous avons vu que quelques cordes de métal figuraient dans les catalogues des années 1930 ; cette supposition est donc à rejeter. D'autre part, nous observons que la corde de boyau était encore couramment utilisée, voire certainement beaucoup plus que la corde de métal. Cette supposition est exacte, au regard de l'ensemble des cordes proposées à la vente, les cordes de boyau y figurant étant bien plus nombreuses que les cordes de métal. La troisième supposition est l'usage peu courant, par méfiance ou

¹² Voir p. 28.

¹³ Flesch, Carl, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴ Bladier, Benjamin, « Sur la vitesse de vibration de cordes filées sur boyau. », *Comptes-rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, 238 (1954), p. 570-572.

¹⁵ Bladier, Benjamin, « De l'influence de la vitesse et de la pression de l'archet sur la vitesse de vibration des cordes filées sur boyau. », *Comptes-rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, 240/2 (1955), p. 1868-1871.

choix esthétique, de la corde de métal dans l'univers musical, en particulier celui des interprètes professionnels de l'époque.

À ce sujet, Émile Leipp nous renseigne grandement dans une étude physique de la corde de boyau, datant de 1959 : « ACOUSTIQUE. Le module d'élasticité et la masse spécifique paramètres sensibles du spectre d'une corde harmonique isolée. Note (*) de M. ÉMILE LEIPP, présentée par M. Gustave Ribaud. »¹⁶

Après des expériences physiques menées sur l'acoustique de cordes de boyau et de cordes de métal, Émile Leipp affirme que :

« Ainsi la corde boyau sera-t-elle plus appréciée au point de vue timbre que la corde acier (fréquences respectives 2100 et 5300 Hz), ce qui justifie l'utilisation traditionnelle du boyau pour les instruments dont la longueur de corde est voisine de 50 cm (violon, 32,5 cm ; alto, 35 cm ; violoncelle, 69 cm [...]) »¹⁷

Émile Leipp nous informe ainsi du fait que la corde de boyau au violoncelle est encore en usage en 1959, et même préférée à celle de métal.

Nous avons mené une enquête de terrain auprès de violoncellistes afin de vérifier les hypothèses qui se dégagent de l'étude des sources. Cette dernière portait uniquement sur des musiciens ayant une démarche artistique en lien avec notre problématique de recherche ou susceptibles de nous renseigner sur le passage de la corde de boyau à la corde de métal. Ainsi nous avons retenu l'enquête réalisée auprès de Christophe Coin. En effet, ayant lui-même connu le passage de la corde de boyau à la corde de métal, et ayant fait le choix d'utiliser la corde de boyau au violoncelle puisque faisant partie de sa démarche esthétique, il nous paraît intéressant de faire part ici de son point de vue. Il contribue ainsi à fournir de précieuses informations pour notre étude.

Christophe Coin a commencé l'apprentissage du violoncelle en 1966 dans la classe de Jacques Ripoché. Ce professeur faisait débiter systématiquement ses élèves sur cordes de boyau. Bien évidemment, Christophe Coin n'a pas dérogé à cette règle. Après trois ans d'études passés sur un violoncelle monté de cordes de boyau, il poursuit sur un montage en cordes de métal. Il entre au Conservatoire de Paris au début des années 1970 et est confronté à

¹⁶ Leipp, Émile, « Le module d'élasticité et la masse spécifique : paramètres sensibles du spectre d'une corde harmonique isolée. », *Comptes-rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, 248/2 (1959), p. 3279.

¹⁷ *Ibid.*

la standardisation du montage de cordes de métal au violoncelle, spécialement dans la classe d'André Navarra. Celui-ci souhaitait précisément que ses élèves jouent sur des cordes de métal filées.

Toutes les grandes figures du violoncelle que Christophe Coin a pu nous citer jouaient sur des violoncelles pourvus de cordes de métal. Parmi eux nous pouvons compter Pierre Fournier et Maurice Gendron. À sa connaissance, seul William Pleeth et Leonard Rose utilisaient encore du boyau filé pour les deux cordes les plus graves, il y a de cela une trentaine d'années.

À ses débuts, le renouveau de la musique ancienne tel qu'on le connaît aujourd'hui n'en était qu'à ses balbutiements. Seul Anner Bylisma manifestait un intérêt particulier pour ces répertoires et leur technique d'interprétation au violoncelle dans ces années-là. Selon Christophe Coin, la standardisation du métal est très certainement due à son prix inférieur à celui de la corde de boyau, et à son côté pratique pour l'accord. Il soulève également la question de la chronologie du passage de la corde de boyau à la corde de métal au violoncelle. Selon lui, elle fut une priorité pour les solistes, a été secondaire pour les musiciens d'orchestres et doit probablement être considéré comme un choix esthétique effectué plus tardivement par les groupes de musique de chambre. Il évoque en fin d'enquête la possible implication de l'enregistrement sonore dans ce changement. En effet, il suggère que cette dernière a pu avoir une incidence en raison de la prise de son effectuée près de l'instrument, exigeant de la part de l'instrumentiste moins de sons parasites, ce que permet bien plus la corde de métal par rapport à la corde de boyau.

Actuellement, Christophe Coin pratique son activité de musicien sur violoncelle monté le plus souvent possible de cordes de boyau. Il préfère le boyau pour la sonorité riche et multiple¹⁸ et son contact digital. Il considère de plus que c'est en soi une « voie étroite », que ce type de corde est exigeant et a une forte incidence sur la technique d'archet. Inversement, le métal permet de toujours faire sortir quelque chose de l'instrument, ce qui est flatteur et rassurant pour le violoncelliste qui joue, mais qui fait que l'on s'habitue très facilement à un son « médiocre ». Il estime également que le mélange boyau et métal n'est pas un problème en soi pour l'homogénéité du son, comme on se plaît à le croire couramment aujourd'hui.

¹⁸ Voir p. 24.

Quant à Nelly Pasquier, elle s'était elle aussi prêtée au jeu d'une interview de Raphaël Pidoux, mais pour la revue *Le violoncelle* en février 2001. Âgée alors de 88 ans, cette violoncelliste, qui fut professeur-assistante au Conservatoire national supérieur de Paris, dans la classe de musique de chambre de Pierre Pasquier, son mari, se confiait sur les cordes de boyau :

« **Utilisez-vous les cordes en boyau ?** Oui, pur sur les cordes de la et ré et filé sur sol et do ! Vois-tu comme j'ai les mains sèches, ça ne me posait pas de problèmes ! D'autres devaient couper au ciseau l'effilochage des cordes et les changer souvent, c'était de la purée, ces cordes !

Mais en ce qui concernait le son, les harmoniques ? C'était plus joli, c'est certain. J'ai été une des dernières à mettre du métal. La sonorité était si stridente au début ! Mais aujourd'hui les cordes en métal sont bonnes. J'ai eu comme élève le fils très doué, y compris pour le violoncelle piccolo, de l'excellent luthier d'Amsterdam, Walter Möller. Il a définitivement adopté les cordes en boyau. »¹⁹

3. Les méthodes pédagogiques de violoncelle

Nous avons souhaité nous pencher sur les informations fournies par les méthodes et ouvrages pédagogiques relatifs à la pratique du violoncelle.

Les méthodes de violoncelle du XIX^e et du XX^e siècle n'abordent que très peu la question de la nature des cordes utilisées. Nous pouvons clairement en déduire que le matériau des cordes employées au violoncelle ne fait que très peu partie des priorités pédagogiques.

Jean-Louis Duport dans son *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet* (Paris, Imbault, c. 1806) donne cependant quelques précisions sur la solidité des cordes de boyau : « la chanterelle du Violon est très-délicate et casse souvent. Nos quatre cordes sont au contraire très-fortes et cassent rarement, une fois qu'elles ont prises leur tension, elles se dérangent peu. »²⁰

On voit que le boyau est stable selon l'opinion des musiciens d'alors. Il est intéressant de noter que le boyau est aujourd'hui rejeté par ses détracteurs pour cette même raison de stabilité, ce qui trahit une profonde méconnaissance du matériau.

On trouve cependant dans la *Méthode de violoncelle* de Bernard Romberg, adoptée par le Directeur du Conservatoire Royal de Paris vers 1840, quelques conseils sur l'entretien à apporter aux cordes :

¹⁹ Pasquier, Nelly, « Entretien », *Le violoncelle*, 0 (2001), n. p.

²⁰ Duport, Jean-Louis, *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*, Paris, Imbault, [c. 1806] dans Philippe Muller (éd.), *Violoncelle : méthodes, études, ouvrages généraux*, vol. 3, Courlay, Fuzeau, 2006, p. 138.

« Il est très-important que l'élève s'accoutume de bonne heure à tenir propres les cordes de son instrument ; car il est très-incommode de jouer sur des cordes gluantes. Au surplus, il est facile de les maintenir propres. Il suffit de les essuyer de tems en tems avec de la vieille toile légèrement imbibée d'huile d'olive, pour les cordes de LA et de RÉ, et qu'on emploie sèche pour les deux autres. »²¹

Si ces cordes peuvent devenir gluantes²² ou bien au contraire sèches, et si on conseille de les nourrir d'huile, c'est bien qu'il s'agit de cordes de boyau. Le boyau est une matière organique qui peut changer rapidement de texture à cause de la sueur. De plus, il est sujet aux écarts de température et d'hygrométrie. C'est pour ces raisons que la corde de boyau nécessite une attention et un soin particulier. La corde de métal, au contraire, ne connaît pas ces inconvénients.

La même méthode comporte les planches pédagogiques suivantes :



Fig. 7 : Planche pédagogique (+ détail) extraite de Romberg, Bernard, *Méthode de violoncelle*, Paris, Henry Lemoine, [c. 1840], p. 51.

²¹ Romberg, Bernard, *Méthode de violoncelle*, Paris, Henry Lemoine, s.d. (c. 1840) dans Philippe Muller (éd.), *Violoncelle : méthodes, études, ouvrages généraux*, vol. 7, Courlay, Fuzeau, 2006, p. 47.

²² Voir p. 46.

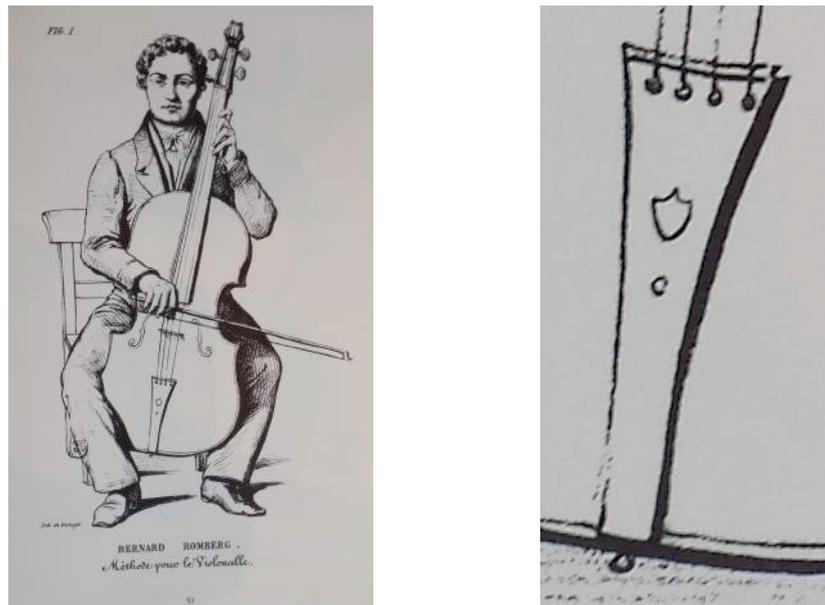


Fig. 8 : Planche pédagogique (+ détail) extraite de Romberg, Bernard, *Méthode de violoncelle*, Paris, Henry Lemoine, [c. 1840], p. 53.

Nous avons effectué les agrandissements des cordiers de ces deux illustrations. Ceux-ci permettent de constater la présence de simples trous accueillant les cordes. Cette physionomie de cordier se réfère à un violoncelle monté de cordes de boyau²³.

En ce qui concerne les méthodes du XX^e siècle, seules quelques photographies nous renseigneront sur la présence ou l'absence de cordes de métal dans le montage du violoncelle. Il est étonnant de voir que l'utilisation de cordes de métal ou de boyau ne fait pas partie des préoccupations des méthodes de violoncelle. Tout comme pour les méthodes du XIX^e siècle, c'est grâce à l'iconographie que nous pouvons retrouver des traces du passage de la corde de boyau à la corde de métal.

Nous reproduisons ci-après deux exemples d'illustrations présentes dans des ouvrages pédagogiques du XX^e siècle concernant le violoncelle :

²³ Voir p. 43.



Fig. 9 : Planche pédagogique extraite de Alexanian, Diran,
Traité théorique et pratique du violoncelle, Paris, Salabert, [1914], p. 5.



Fig. 10 : Planche pédagogique extraite de Tortelier, Paul,
Technique et art du violoncelle, trad. Agathe Barry, Paris, Salabert, 1994, p. 3.

Nous remarquons sur cette photographie que Paul Tortelier joue un violoncelle possédant des tendeurs au niveau du cordier. De cette constatation nous en déduisons qu'à l'époque de la publication de cette méthode, il jouait sur des cordes de métal.

Nous avons également entrepris l'étude des photographies de classes de violoncelle du Conservatoire de Paris où figure au moins un violoncelle, dont nous présenterons plus tard les résultats. Celles-ci proviennent des archives du CNSMDP, de Gallica²⁴ et du site internet en hommage au violoncelliste et compositeur Paul Bazelaire²⁵. Pour cette étude et au regard des informations données ci-avant, nous nous sommes limités à la période 1930-1970.

4. Les violoncelles du « Dépôt des classes » du Conservatoire de Paris

Nous avons également mené une étude systématique sur des violoncelles du « Dépôt des classes » conservés au musée de la Musique à Paris. Ces violoncelles n'ont subi *a priori* aucune modification depuis leur entrée au musée. Ce corpus est intéressant dans le sens où il donne une photographie des pratiques du Conservatoire, et ce jusqu'en 1968. Ces instruments étaient destinés à être utilisés par les élèves des classes de violoncelle. On peut supposer que ces instruments ont donc servi, peut-être pour certains peu de temps avant leur dépôt au musée de la Musique. Cela ne veut en aucun cas dire que le montage des cordes date de 1968 ; il peut tout aussi bien être antérieur, mais certainement pas postérieur. Le but était d'analyser le type de cordes avec lequel ils étaient montés, et ce dans quelle proportion.

Certains violoncelles, actuellement exposés au public, ne sont de ce fait plus conservés dans cette série « Dépôt des classes ». Nous savons qu'ils ont subi des modifications en vue d'une mise en état d'exposition. Pour cette raison, ces instruments ont été mis à l'écart de notre étude.

Pour la bonne compréhension de ce qui va suivre, nous reproduisons ci-après un bref historique du fonds du « Dépôt des classes » de 1968 :

« En octobre 1968, le Conservatoire fit expertiser 45 instruments du quatuor provenant du matériel des classes. 28 de ces instruments furent jugés dignes d'entrer au musée par Etienne Vatelot (et les autres furent

²⁴ <http://gallica.bnf.fr/>, [28/04/2015].

²⁵ http://p.bazelaire.free.fr, [28/04/2015].

vendus aux Domaines). Parmi eux, figurait le violon étiqueté *Stradivarius* provenant du legs Monnot, instrument déjà porté sur les inventaires sous le n° E. 1733. 36 instruments et 14 archets entrèrent en fait au musée (E. 968.1.1 à 50). Nous avons exposé ailleurs (Chap. I.1.) comment nous avons identifié dans ce dépôt une partie des instruments de l'inventaire de Bruni. A la suite de cette découverte, ce n'est pas sans des sentiments mêlés que nous avons vu mentionnés dans ces listes d'instruments destinés à la vente aux Domaines, un violon « Etiquette Klotz 1765 » (n° 17 des inventaires de 1822), un violoncelle « École de Salomon » et un violon de Fent à Paris provenant des mêmes saisies révolutionnaires. A quelques rares exceptions près, tous ces instruments, enfin déposés dans le lieu pour lequel ils étaient destinés depuis 1795, y arrivèrent dans un état de délabrement peu descriptible.

En dehors de ces exemplaires Vieux Paris ou typiques du goût instrumental de la fin de l'Ancien Régime à Paris, ce dépôt fut l'occasion d'enrichir les collections d'un bel ensemble de lutherie de la dynastie Gand, avec notamment un violon et un violoncelle C.F. Gand 1840, un violoncelle du même luthier, daté 1841, et pour la production de Gand & Bernardel, deux violons, l'un daté 1875, deux altos et trois violoncelles 1877 ainsi que deux violoncelles 1879. Le violon Caressa & Français 1911, entré grâce au don de Gaston de La Haye Duponsel en 1916 en souvenir de son fils Eugène, pour être prêté à des élèves, fit partie de ce même dépôt. »²⁶

D'après cette même source²⁷, la composition de ce fonds est la suivante :

E. 968.8. 1-50 Classes du Conservatoire - 36 instruments du quatuor

Saisies révolutionnaires

5 violons du XVIII^e s.
4 altos du XVIII^e s.
8 violoncelles du XVIII^e s.

Fournisseurs du Conservatoire

4 violons du XIX^e s.
2 altos du XIX^e s.
11 violoncelles du XIX^e s.
1 violon du XX^e s.
1 violoncelle du XX^e s.
14 archets

Nous présentons ci-après sous la forme d'un tableau les résultats de l'étude des violoncelles du fonds que nous avons entreprise :

²⁶ Gétreau, Florence, *Aux origines du musée de la musique. Les collections instrumentales du Conservatoire de Paris, 1793-1993*, Paris, Klincksieck, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 346.

²⁷ *Id.*, p. 392.

Violoncelles du « Dépôt des classes » du Conservatoire de Paris entrés dans le fonds du musée de la Musique de Paris en 1968

| Numéro d'inventaire | <i>La</i> vlc. | <i>Ré</i> vlc. | <i>Sol</i> vlc. | <i>Ut</i> vlc. | Commentaires |
|---------------------|--|--|--|--|--------------|
| E.968.8.31 | manquant | manquant | manquant | boyau filé | |
| E.968.8.33 | boyau nu | boyau nu | boyau filé | boyau filé | |
| E.968.8.35 | boyau nu | boyau nu | boyau filé | boyau filé | |
| E.968.8.36 | boyau nu | boyau nu | boyau filé | boyau filé | |
| E.968.8.38 | boyau nu | manquant | boyau filé | nylon tressé filé ? corde relativement récente* | |
| E.968.8.39 | résine synthétique tressée, nylon ou autre ; cordes récentes, probablement pas de 1968, années 1980 ? ; montage pour un concert à la Cité de la musique* | résine synthétique tressée, nylon ou autre ; cordes récentes, probablement pas de 1968, années 1980 ? ; montage pour un concert à la Cité de la musique* | résine synthétique tressée, nylon ou autre ; cordes récentes, probablement pas de 1968, années 1980 ? ; montage pour un concert à la Cité de la musique* | résine synthétique tressée, nylon ou autre ; cordes récentes, probablement pas de 1968, années 1980 ? ; montage pour un concert à la Cité de la musique* | en sachet |
| E.968.8.40 | manquant | boyau nu corde neuve ? enlevée de sur l'instrument en 1991* | boyau filé sûr + de 25 ans* | boyau filé sûr + de 25 ans* | en sachet |
| E.968.8.41 | boyau nu | boyau nu | boyau filé | boyau filé | |
| E.968.8.42 | métal filé probablement pas de 1968* | |
| E.968.8.43 | boyau nu | boyau nu | boyau filé | boyau filé | en sachet |
| E.968.8.46 | boyau nu | boyau nu | manquant | boyau filé ? | |
| E.968.8.49 | métal filé | métal filé | manquant | manquant | |
| E.968.8.50 | boyau nu | boyau nu | boyau filé | boyau filé | |

* : source Anne Houssay

boyau

nylon ou autre

métal

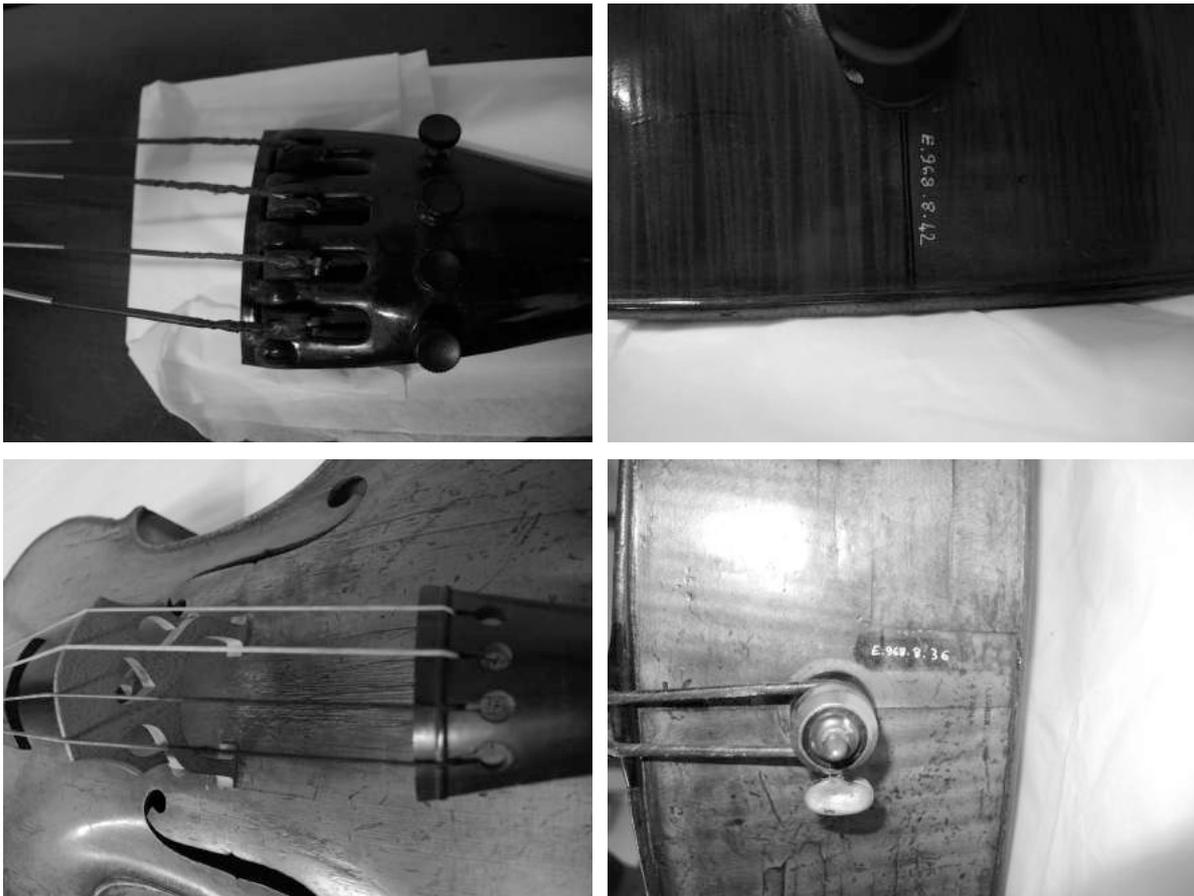


Fig. 11 et 12 : Violoncelles E.968.8.42 et E.968.8.36, Paris, musée de la Musique.

Nous pouvons d'ores et déjà exclure les violoncelles E.968.8.39 et E.968.8.42 dont le montage a été modifié depuis leur entrée au musée. Nous constatons alors que les violoncelles composant le reste de l'étude sont quasiment exclusivement montés de cordes de boyau. Ces instruments possédaient donc des cordes de boyau à la date de leur dépôt au musée en 1968, en rappelant également que la constitution d'un « Dépôt des classes » de violoncelle du Conservatoire induit que la plupart devaient être en état de jeu et utilisés par les élèves, et ceci même probablement peu de temps avant leur entrée au musée.

5. Les photographies des classes de violoncelle du Conservatoire de Paris de 1930 à 1970

Dans l'étude de ces photographies, nous nous sommes focalisés sur les cordiers afin de voir si ceux-ci ne possèdent que des trous dont la fonction est de faire passer les cordes. La présence de ceux-ci induit l'usage de cordes de boyau. De manière analogue, la présence d'un tendeur vient confirmer que les cordes montées sont logiquement de métal.

Afin de lever toute ambiguïté, il est à noter que le montage peut ne pas être réalisé exclusivement avec des cordes de métal. Il est probable que, par des étapes intermédiaires, le montage ait été caractérisé par les deux matériaux. L'étude ne le mentionne pas, et n'a pas pour but d'approfondir ces aspects concernant la corde filée, autre objet d'étude en soi. Le but, comme pour les précédentes études, est de mettre en lumière le passage de la corde de boyau à la corde de métal, et d'en montrer le nouvel usage au regard d'une pratique antérieure et standardisée du violoncelle sur cordes de boyau.

Nous présentons ci-dessous la synthèse des résultats issus de l'étude des photographies de classes de violoncelle du Conservatoire de Paris :

Photographies des classes de violoncelle du Conservatoire de Paris de 1930 à 1970 - présence de violoncelle(s) sur la photographie

| Année | Professeur | Nombre de violoncelle(s) figurant sur la photographie | Présence d'au moins un teneur au niveau du cordier | Provenance | Position du professeur | Disposition des instruments |
|--------------|-----------------|---|--|---|---|--|
| c. 1930 | Paul Bazelaire | 3 | NON pour 3 | http://gallica.bnf.fr/ | assis au piano | violoncelles en position de jeu, pas les archets |
| c. 1930 | Louis Feuillard | 1 | NON pour 1 | http://gallica.bnf.fr/ | assis au piano | violoncelle en position de jeu |
| c. 1930 | Gérard Hekking | 2 | NON pour 2 | http://gallica.bnf.fr/ | assis au piano | violoncelles en position de jeu, pas les archets |
| 1932 ou 1933 | Paul Bazelaire | 1 | NON pour 1 | archives CNSMDP | assis au piano | violoncelle en position de jeu, pas l'archet |
| 1932 ou 1933 | Louis Feuillard | 1 | NON pour 1 | archives CNSMDP | assis au piano | violoncelle en position de jeu |
| 1934 | Paul Bazelaire | 1 | non visible pour 1 | archives CNSMDP | debout au milieu | violoncelle tenu verticalement sur le côté du corps |
| 1934 | Louis Feuillard | 1 | NON pour 1 | archives CNSMDP | assis au piano | violoncelle en position de jeu |
| 1934 | Gérard Hekking | 2 | non visible pour 2 | archives CNSMDP | assis, violoncelle en position de jeu, pas l'archet | violoncelle en position de jeu, pas l'archet |
| 1935 | Paul Bazelaire | 2 | non visible pour 2 | archives CNSMDP | assis au milieu | violoncelle en position de jeu, pas l'archet, ou tenu verticalement sur le côté du corps |
| 1935 | Louis Feuillard | 1 | non visible pour 1 | archives CNSMDP | assis au piano | violoncelle en position de jeu |
| 1935 | Gérard Hekking | 10 | NON pour 3 et non visible pour 7 | archives CNSMDP | assis | violoncelles en position de jeu, pas les archets, ou violoncelles tenus verticalement devant soi |

| | | | | | | |
|--------|------------------|----|-----------------------------------|---|-----------------|--|
| 1939 | Paul Bazelaire | 12 | NON pour 2 et non visible pour 10 | http://p.bazelaire.free.fr | assis au piano | violoncelles en position de jeu, pas les archets, ou violoncelles tenus verticalement devant soi |
| 1948 | Paul Bazelaire | 1 | NON pour 1 | http://p.bazelaire.free.fr | assis au milieu | violoncelle tenu verticalement devant soi |
| 1950 | Maurice Maréchal | 1 | NON pour 1 | archives CNSMDP | assis | violoncelle en position de jeu, pas l'archet |
| 1950 | André Navarra | 1 | NON pour 1 | archives CNSMDP | assis | violoncelle en position de jeu |
| 1953 | Paul Bazelaire | 1 | NON pour 1 | archives CNSMDP | assis au piano | violoncelle en position de jeu, pas l'archet |
| 1953 | Maurice Maréchal | 1 | NON pour 1 | archives CNSMDP | debout | violoncelle en position de jeu, pas l'archet |
| 1953 | André Navarra | 1 | NON pour 1 | archives CNSMDP | assis | violoncelle en position de jeu |
| 1954 ? | Paul Bazelaire | 1 | NON pour 1 | archives CNSMDP | assis au piano | violoncelle en position de jeu, pas l'archet |
| 1966 | Bernard Michelin | 4 | OUI pour 4 | archives CNSMDP | debout | violoncelles en position de jeu, pas les archets, ou violoncelles tenus verticalement devant soi |
| 1966 | André Navarra | 2 | OUI pour 2 | archives CNSMDP | debout | violoncelle en position de jeu, pas l'archet ou violoncelle tenu verticalement devant soi |
| 1967 | Bernard Michelin | 4 | OUI pour 2 et non visible pour 2 | archives CNSMDP | assis au milieu | violoncelles en position de jeu, position de jeu de l'archet ou non, ou violoncelle tenu verticalement devant soi, |

| | | | | | | |
|----------|------------------|---|--|-----------------|---|--|
| | | | | | | ou posé sur la tranche par terre |
| 1967 | André Navarra | 2 | OUI pour 2 | archives CNSMDP | assis, violoncelle en position de jeu, pas l'archet | violoncelle en position de jeu, pas l'archet |
| 1968 | Bernard Michelin | 5 | OUI pour 3 et non visible pour 2 | archives CNSMDP | debout | violoncelles en position de jeu, position de jeu de l'archet ou non, ou posés sur la tranche par terre |
| 1968 | André Navarra | 1 | OUI pour 1 | archives CNSMDP | assis | violoncelle en position de jeu, pas l'archet |
| 1969 | Bernard Michelin | 3 | OUI pour 1 et NON pour 1 et non visible pour 1 | archives CNSMDP | debout | violoncelles en position de jeu, pas les archets, ou violoncelle tenu verticalement devant soi |
| 1969 | André Navarra | 1 | OUI pour 1 | archives CNSMDP | assis au piano | violoncelle en position de jeu |
| 1970 | Bernard Michelin | 2 | OUI pour 2 | archives CNSMDP | debout | violoncelles tenus verticalement sur le côté du corps |
| 1970 | André Navarra | 1 | OUI pour 1 | archives CNSMDP | assis au piano | violoncelle en position de jeu, pas l'archet |
| inconnue | Bernard Michelin | 2 | OUI pour 2 | archives CNSMDP | assis au milieu | violoncelle en position de jeu, pas l'archet |
| inconnue | André Navarra | 1 | OUI pour 1 | archives CNSMDP | assis au piano | violoncelle en position de jeu |
| | boyau | | métal | | | |



Fig. 13 : Classe de violoncelle de Paul Bazelaire (+ détail), Conservatoire de Paris, c. 1930.

Les violoncelles figurant sur cette photographie ne disposent pas de tendeur au niveau du cordier. Leur montage est donc de cordes de boyau.



Fig. 14 : Classe de violoncelle de Bernard Michelin, Conservatoire de Paris, 1969, archives du CNSMDP.

Sur cette dernière photographie datant de 1969, nous pouvons remarquer la présence d'un violoncelle monté de cordes de métal (celui de gauche) et d'un autre violoncelle monté de cordes de boyau (celui de droite).

C'est donc à partir de la fin des années 1960 que l'on voit l'usage de la corde de métal s'imposer dans les classes de violoncelle du Conservatoire de Paris. Cette étude est à prendre avec beaucoup de recul du fait d'un manque évident de sources entre les années 1950 et 1970. D'autre part, la présence sur la même photographie d'un violoncelle monté de cordes de boyau et d'un violoncelle monté de cordes de métal dans la même classe en 1969 nous interroge à plusieurs titres. Nous pensions jusqu'à présent que la standardisation du jeu sur cordes de métal dans les classes de violoncelle du Conservatoire de Paris avait été le résultat de débats, d'échanges, et qu'elle devait avoir pris la forme d'une décision institutionnelle, adoptée par une instance représentative et à visée pédagogique. Or cette photographie nous laisse à penser que certains professeurs laissaient le choix à leurs élèves d'utiliser les cordes de métal ou non, sans pour autant conclure que tous les enseignants agissaient de la sorte. Cependant, nous pouvons aisément penser que, pour certains professeurs, l'usage de cordes de métal au violoncelle faisait partie de leurs motivations pédagogiques.

Au terme de cette étude des photographies, il apparaît légitime de se demander si les évolutions liées à la facture instrumentale au sein du Conservatoire de Paris sont représentatives de celles observées à une plus large échelle en France, si le Conservatoire de Paris a pu faire preuve de progressisme ou au contraire de conservatisme dans ce domaine. Cette question actuellement sans réponse pourrait être l'objet d'une étude beaucoup plus large, en se focalisant notamment sur les photographies de classes de violoncelle dans d'autres établissements français.

6. Quelques photographies de violoncellistes professionnels (XX^e siècle)

Nous avons également prêté attention aux usages des violoncellistes professionnels en matière de cordes. Bien que les violoncellistes ne soient pas tous français dans l'étude que nous avons menée, ces documents font partie d'un fonds photographique français. De plus, bien que le corpus ne soit pas strictement limité à la France, il nous paraissait malgré tout intéressant d'ouvrir l'étude des photographies à celles d'autres violoncellistes de renom.

Nous proposons ci-après la synthèse de l'étude de photographies de violoncellistes professionnels du XX^e siècle, qu'ils soient en situation de soliste ou en formation de musique de chambre :

Photographies de violoncellistes en solo ou en formation de musique de chambre (XX^e siècle)

| Année | Nom du violoncelliste ou de l'ensemble | Présence d'au moins un teneur sur le cordier du violoncelle | Provenance |
|--------------------------|---|---|---|
| entre c. 1915 et c. 1920 | Pablo Casals | NON | http://www.loc.gov/ |
| 1927 | Quatuor Capet | NON | http://www.parisenimages.fr/ |
| 1938 | Quatuor Hewitt | NON | http://www.parisenimages.fr/ |
| 1938 | Sandstrom | NON | http://www.parisenimages.fr/ |
| 1939 | Gregor Piatigorsky | NON | http://www.parisenimages.fr/ |
| 1939 | Quatuor Kolisch | NON | http://www.parisenimages.fr/ |
| 1947 | Monique et Jeannine Viaudey (violoncelles) aux côtés de Ghislaine Viaudey (harpe) | NON | http://www.parisenimages.fr/ |
| 1950 | Micheline Albert Bloch | NON | http://www.parisenimages.fr/ |
| 1950 | Trio Pasquier | NON | http://www.parisenimages.fr/ |
| 1963 | Klaus Heitz | OUI | http://www.parisenimages.fr/ |
| 1964 | Jacques Sudrat | OUI | http://www.parisenimages.fr/ |
| 1979 | Yo-yo Ma | OUI | http://www.englishchamberorchestra.co.uk/about/archive |
| 1980 | André Navarra | OUI | http://operaplus.cz/wp-content/uploads/2013/06/DSC7094Andr%C3%A9-Navarra-1980.jpg |
| 1982 | Mstislav Rostropovitch | OUI | http://www.englishchamberorchestra.co.uk/about/archive |
| 1984 | Paul Tortelier | OUI | http://www.englishchamberorchestra.co.uk/about/archive |

bois

métal

D'après ce tableau, il est clair que les violoncelles figurant sur les photographies sont montés de cordes de boyau pour celles datant des années antérieures à 1950. À partir de 1963 cependant, les photographies montrent un usage standardisé de la corde de métal au violoncelle.

Nous avons choisi de présenter deux exemples particulièrement significatifs de ces photographies encadrant la période charnière du passage de la corde de boyau à la corde de métal au violoncelle :



Fig. 15 et 16 : Photographies du Trio Pasquier (1950) et du violoncelliste Klaus Heitz (1963).

On n'observe pas de tendeur sur le cordier du violoncelle figurant sur la photo du Trio Pasquier tandis que le cordier du violoncelle de Klaus Heitz en compte deux. On peut donc en conclure que le violoncelle de gauche est monté de cordes de boyau, et que celui de droite compte au minimum deux cordes de métal, s'agissant plus précisément des cordes aiguës de l'instrument²⁸.

On pourra également remarquer que sur la photographie de gauche les violons possèdent chacun un tendeur, ce qui signifie que la corde de *mi* au moins était d'acier. On peut donc en conclure que le violoncelle est passé plus tardivement aux cordes de métal que le violon, et

²⁸ Voir p. 43.

que les cordes de boyau et de métal ont pu coexister, y compris au sein d'une même formation instrumentale.

Ceci est corroboré par le fait que l'on trouve des cordes de métal au violon dans les différents catalogues de fournisseurs de cordes bien avant de trouver des cordes de métal au violoncelle dans ces mêmes documents. De plus, et toujours d'après ces mêmes sources, la corde de *mi* acier au violon a été mise à la vente bien avant les autres cordes de violon.

Il semblerait que ce soit bien là un signe de la cohabitation entre la corde de boyau et la corde de métal comme nous l'avons évoqué plus haut. Cette concomitance d'instruments montés de cordes de boyau et d'autres montés de cordes de métal nous interroge sur les mélanges de timbres, sur la puissance sonore et la relation à la technique instrumentale.

L'homogénéité du son, d'un point de vue du timbre et de la puissance, était-elle donc une préoccupation à cette époque ? À la lumière de ces documents, l'utilisation simultanée de cordes de boyau et de cordes de métal ne paraît pas être en tout cas un obstacle à la conception de l'homogénéité sonore de cette époque. On peut penser en ce sens aux sonorités proposées par le pianoforte ou bien encore aux idées de registration au clavecin du fait de ses différents jeux. Il apparaît également que les pianos du début du ^{xx}^e siècle étaient plus hétérogènes que les pianos de concert d'aujourd'hui. Tous ces constats soulèvent la question de l'esthétique sonore des différentes époques, et plus encore l'idée que nous nous faisons de celle du ^{xx}^e siècle. Avait-elle la même définition que celle que nous lui conférons aujourd'hui ? L'analyse de ces photographies soulève bien des questionnements. Que penser de cette coexistence entre un violoncelle monté de cordes de boyau et un autre monté de cordes de métal alors qu'aujourd'hui une barrière terminologique et épistémologique sépare nettement violoncelle baroque et violoncelle moderne en deux spécialités distinctes ? Il est bien évident que l'on ne peut parler ici de « violoncelle baroque », puisqu'il s'agit simplement d'un violoncelle possédant un montage de cordes de boyau. À ce titre, il nous paraît utile de préciser que la différence entre violoncelle « baroque » et « moderne » ne se réduit pas uniquement à une question de cordes, ni d'instruments, mais que les dénominations renvoient également à des préoccupations aussi diverses que l'esthétique musicale, la technique de jeu, le maniement de l'archet ou le son. L'ensemble des mutations qu'a subi l'instrument pendant les cinq siècles de son histoire ne peut donc se résumer à une vision dualiste de type « baroque » et « moderne ». Il n'est cependant pas de notre propos d'entrer plus en détail dans ces considérations.

Le passage de la corde de boyau à la corde de métal, d'après les photographies de violoncellistes étudiées, s'est donc effectué entre les années 1950 et 1965, ce qui corrobore les résultats des études précédentes. Cela ne signifie pas pour autant qu'une corde de métal n'existait pas avant 1950 ou qu'une corde de boyau n'était pas employée après 1965.

Conclusion

Les recherches que nous avons entreprises nous ont permis dans un premier temps de retracer une histoire de la corde et son application aux instruments à cordes frottées. La source occidentale la plus ancienne à ce sujet date de la première moitié du XVI^e siècle : il s'agit d'un traité de bergerie. C'est dans la deuxième moitié du XVII^e siècle seulement, et selon John Playford, que l'on voit apparaître la corde filée sur boyau, permettant, par une augmentation de la masse linéaire du boyau nu du fait du filetage, de réduire le diamètre des cordes. Ceci est sensible et appréciable et donc progressivement indispensable pour les cordes graves. La corde de boyau filée est également plus appréciée pour sa prise de son et sa sonorité. La corde de métal a depuis longtemps existé, comme en témoigne le banc d'orfèvre du musée national de la Renaissance d'Écouen, mais elle n'était alors pas encore utilisée pour les instruments à cordes frottées. La corde de boyau étant sujette aux variations de température et d'hygrométrie et sa dégradation assez rapide du fait que ce matériau est organique, on chercha par la suite à pallier ces inconvénients et à trouver des alternatives à son utilisation. Ainsi on trouve des cordes de soie vers la fin du XIX^e siècle, notamment grâce aux expériences de M. Baud dans ce domaine. Elles paraissent s'être essentiellement développées pour le violon, mais était peu concluantes du point de vue de la sonorité.

En se focalisant sur la corde de métal, nous avons constaté que son usage s'est tout d'abord appliqué au violon. Ce n'est qu'à la fin des années 1920 que l'on trouve des cordes de métal mises en vente pour le violoncelle d'après les catalogues de fournisseurs de cordes. Bien que ceux que nous avons pu étudier ne dépassent pas la décennie 1960, le marché des cordes de violoncelle semble être alors très nettement dominé par la vente de cordes de boyau. On ne peut en aucun cas, d'après ces documents, parler de standardisation du jeu de violoncelle sur cordes de métal jusque dans les années 1960.

L'étude des violoncelles du « Dépôt des classes » du Conservatoire de Paris en 1968 confirme d'ailleurs cette hypothèse. Les photographies de quelques violoncellistes de

l'époque montrent quant à elles un usage quasi généralisé de la corde de métal au violoncelle dans les années 1960.

Au demeurant, l'usage de la corde de métal en France semble bien s'être généralisé au violoncelle à partir de 1965, comme en témoigne l'œuvre musicale pour violoncelle seul *Nomos Alpha* de Iannis Xenakis.

En effet, nous pouvons lire au bas de la première page de cette partition et en troisième remarque que « La IV^e corde est en boyau »¹. Cela signifie donc deux choses : d'une part que le compositeur se sent dans l'obligation de spécifier l'utilisation de cette dernière, sous-entendant par là même que l'usage de la corde de boyau n'est plus normalisé et systématique dans le contexte de création de cette pièce ; d'autre part que le boyau peut trouver son intérêt aux côtés de la corde métallique dans la musique d'après-guerre, pour des critères que la corde de métal ne possède pas.

Ainsi, nous pouvons affirmer d'après l'étude de ces documents, qu'en France, l'usage des cordes de métal au violoncelle s'est peu à peu systématisé à partir des années 1950 jusqu'à se généraliser dans les années 1970.

Les enjeux de ce mémoire étaient donc multiples. Il s'agissait de savoir très concrètement quels répertoires nous pouvions envisager d'aborder sur un violoncelle monté de cordes de boyau, dans un cadre pédagogique et du point de vue du musicien professionnel. Après avoir mené ces recherches, nous pouvons donc affirmer qu'il est possible, et tout à fait historiquement informé, de jouer les répertoires des XVII^e, XVIII^e, XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle sur violoncelle avec cordes de boyau. En effet, c'est au sortir de la seconde guerre mondiale qu'en France la corde de métal au violoncelle s'est peu à peu généralisée et que l'usage en est devenu systématique. On peut supposer que l'industrialisation d'après guerre et des préoccupations liées à la production musicale n'y sont pas étrangères. En effet, la prise de son lors des enregistrements phonographiques par exemple, s'effectuant de plus en plus près des instruments pour restituer de manière plus fidèle, dans le souci d'un son plus pur et plus lisse qu'auparavant, a été un facteur ayant très certainement contribué au changement d'esthétique en ces années 1950.

¹ Xenakis, Iannis, *Nomos Alpha*, Paris, Boosey & Hawkes, 1965. ; Voir annexe 5, p. 133.

On peut donc observer le décalage qui existe entre la réalité sonore d’hier et celle d’aujourd’hui. De telles dissemblances dans la facture instrumentale, pour un instrument donné, doivent en effet donner une image bien différente des œuvres telles que nous les interprétons actuellement et l’aspect qu’elles devaient avoir au moment de leur composition ou de leur première exécution. Il serait intéressant de tenter de se rapprocher, toujours dans l’esprit d’une pratique historiquement informée, des univers sonores qu’ont pu développer Jacques Offenbach, Édouard Lalo, Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré, Claude Debussy, Maurice Ravel, pour ne citer qu’eux. Il nous semble donc tout à fait pertinent de jouer et de faire jouer des pièces des répertoires anciens, en incluant le XIX^e et la première moitié du XX^e siècle, sur violoncelle monté de cordes de boyau. Il va sans dire que ce type de démarche peut être mené de façon analogue sur tous les instruments.

D’autre part, dans un but pédagogique et d’un point de vue professionnel, nous voulions exprimer et mettre en avant l’intérêt de jouer sur des cordes de boyau. Nous en avons listé les différents avantages et inconvénients tant pour la corde de boyau que pour la corde de métal, permettant ainsi une contribution indirecte à ce sujet. Nous restons néanmoins conscients que cette démarche doit s’intégrer dans un ensemble technique associant l’archet, la tenue d’archet, la prise de son, la technique de jeu, ainsi que les possibilités techniques de l’instrument, notamment en terme de réponse sous l’action de l’archet.

De même, ces recherches montrent que la production et l’utilisation du boyau n’ont jamais connu d’interruption, contrairement à ce que l’on peut aisément penser. La vogue récente de la musique baroque depuis les années 1970 mérite à ce titre d’être évoquée ; la démarche des interprètes consistait à remettre sur le devant de la scène tout un répertoire et des pratiques de jeu depuis longtemps oubliés, grâce à l’appui de la recherche musicologique. Nous posons comme hypothèse le fait qu’il s’agissait plutôt d’une posture en réaction, pour ne pas dire en opposition, à une certaine forme de standardisation de la technique, dont l’utilisation désormais systématique de la corde de métal était un des facteurs.

Nous sommes bien conscients que la recherche d’une pratique historiquement informée au violoncelle ne repose pas uniquement sur l’usage de la corde de boyau. Nous savons qu’elle réside non seulement dans l’utilisation d’instruments dont la facture est plus adaptée à l’interprétation des répertoires plus anciens que ne le sont les instruments de facture dite « moderne », mais également dans la connaissance des différents styles et esthétiques. Tous ces paramètres, une fois maîtrisés, rendent l’interprétation plus riche et plus convaincante pour qui s’intéresse à la compréhension de ces répertoires.

En conclusion, cette étude ne constitue qu'une étape dans notre démarche de musicien ayant le désir de connaître les pratiques musicales du passé pour nourrir celles d'aujourd'hui, qu'elles soient de l'ordre de l'interprétation musicale ou de la pédagogie.

ANNEXES

ANNEXE 1

Tableau de synthèse des cordes de violoncelle des catalogues de fournisseurs (1867-1969)
et sélection de 12 catalogues (couverture + pages concernant les cordes de violoncelle) :

Cordes de violoncelle des catalogues de fournisseurs (1867-1969)

| Année | Nom du fournisseur | <i>La</i> vlc. | <i>Ré</i> vlc. | <i>Sol</i> vlc. | <i>Ut</i> vlc. |
|-------|---|---|---|------------------------------------|------------------------------------|
| 1867 | Thibouville-Lamy, Jérôme (catalogue) | ... | ... | | |
| 1867 | Thibouville-Lamy, Jérôme (catalogue) | qualité supérieure | qualité supérieure | | |
| 1867 | Thibouville-Lamy, Jérôme (catalogue) | | | filées argentées | filées argentées |
| 1878 | Thibouville-Lamy, Jérôme (catalogue) | 1re qualité | 1re qualité | | |
| 1878 | Thibouville-Lamy, Jérôme (catalogue) | qualité supérieure | qualité supérieure | | |
| 1878 | Thibouville-Lamy, Jérôme (catalogue) | | | argentées qualité supérieure | argentées qualité supérieure |
| 1878 | Thibouville-Lamy, Jérôme (catalogue) | | | double trait qualité supérieure | double trait qualité supérieure |
| 1878 | Menesson, Émile (catalogue) | ... (qualité supérieure) (cordes de Naples garanties véritables) | | | |
| 1878 | Menesson, Émile (catalogue) | extra (qualité supérieure) (cordes de Naples garanties véritables) | extra (qualité supérieure) (cordes de Naples garanties véritables) | | |

| | | | | | |
|------|---|--|--|---|---|
| 1878 | Menesson, Émile (catalogue) | | | ordinaire (qualité supérieure) (cordes de Naples garanties véritables) | ordinaire (qualité supérieure) (cordes de Naples garanties véritables) |
| 1878 | Menesson, Émile (catalogue) | | | Guarini (qualité supérieure) (cordes de Naples garanties véritables) | Guarini (qualité supérieure) (cordes de Naples garanties véritables) |
| 1901 | Thibouville-Lamy, Jérôme (catalogue) | ... | ... | ... | ... |
| | | cordes justes | cordes justes | cordes justes | cordes justes |
| | | cordes justes préparées | cordes justes préparées | cordes justes préparées | cordes justes préparées |
| | | d'après les principes de M. Plassiard | d'après les principes de M. Plassiard | d'après les principes de M. Plassiard | d'après les principes de M. Plassiard |
| 1901 | Thibouville-Lamy, Jérôme (catalogue) | bonne qualité | bonne qualité | trait rosette | trait rosette |
| | | qualité économique | qualité économique | qualité économique | qualité économique |
| 1901 | Thibouville-Lamy, Jérôme (catalogue) | boyau 1re qualité | boyau 1re qualité | argentées | argentées |
| | | première qualité | première qualité | première qualité | première qualité |
| 1901 | Thibouville-Lamy, Jérôme (catalogue) | boyau qualité supérieure | boyau qualité supérieure | argentées double trait | argentées double trait |
| | | qualité supérieure | qualité supérieure | qualité supérieure | qualité supérieure |
| 1901 | Thibouville-Lamy, Jérôme (catalogue) | boyau qualité extra | boyau qualité extra | argentées double trait blanc | argentées double trait blanc |
| | | qualité extra | qualité extra | qualité extra | qualité extra |
| 1905 | Laberte-Humbert (catalogue) | | | bonne qualité | bonne qualité |
| | | | | cordes filées | cordes filées |
| 1905 | Laberte-Humbert (catalogue) | | | qualité extra | qualité extra |
| | | | | cordes filées | cordes filées |

| | | | | | |
|---------|----------------------------------|-------------------------------------|-------------------------------------|---|--|
| 1905 | Laberte-Humbert (catalogue) | 1re qualité cordes en boyau | 1re qualité cordes en boyau | | |
| 1905 | Laberte-Humbert (catalogue) | qualité extra cordes en boyau | qualité extra cordes en boyau | | |
| c. 1905 | Mougenot, Léon (catalogue) | boyau | boyau | 1er choix | 1er choix |
| c. 1905 | Mougenot, Léon (catalogue) | italienne | italienne | | |
| 1907 | Ullmann, Ch. & J. (catalogue) | 1re qualité en boyau | 1re qualité en boyau | | |
| 1907 | Ullmann, Ch. & J. (catalogue) | « qualité Excelsior » en boyau | « qualité Excelsior » en boyau | | |
| 1907 | Ullmann, Ch. & J. (catalogue) | façon italienne en boyau | façon italienne en boyau | | |
| 1907 | Ullmann, Ch. & J. (catalogue) | « Sonora » en boyau | « Sonora » en boyau | | |
| 1907 | Ullmann, Ch. & J. (catalogue) | « Phrynis » corde juste en boyau | « Phrynis » corde juste en boyau | | |
| 1907 | Ullmann, Ch. & J. (catalogue) | | | filé trait argenté | filé trait argenté |
| 1907 | Ullmann, Ch. & J. (catalogue) | | | filé double trait rose | filé double trait rose |
| 1907 | Ullmann, Ch. & J. (catalogue) | | | Sonora filé trait argenté, bout soie | Sonora filé trait argenté bout soie |
| 1907 | Ullmann, Ch. & J. (catalogue) | | | Phrynis corde juste | Phrynis corde juste |

| | | | | | |
|------|----------------------------------|--|--|--|--|
| 1907 | Ullmann, Ch. & J. (catalogue) | | | filé trait vrai argent | filé trait vrai argent |
| 1907 | Ullmann, Ch. & J. (catalogue) | monture complète de cordes, qualité Excelsior |
| 1907 | Ullmann, Ch. & J. (catalogue) | monture complète de cordes, qualité Sonora |
| 1907 | Ullmann, Ch. & J. (catalogue) | monture complète de cordes, qualité Phrynis |
| | | cordes justes | cordes justes | cordes justes | cordes justes |
| 1912 | Couesnon (catalogue) | en boyau, qualité supérieure | en boyau, qualité supérieure | filé argenté, qualité supérieure | filé argenté, qualité supérieure |
| 1912 | Laberte-Humbert (catalogue) | ... Kubelik Magyar Hurok célèbres cordes hongroises cordes justes hongroises « Kubelik » | ... Kubelik Magyar Hurok célèbres cordes hongroises cordes justes hongroises « Kubelik » | ... Kubelik Magyar Hurok célèbres cordes hongroises cordes justes hongroises « Kubelik » | ... Kubelik Magyar Hurok célèbres cordes hongroises cordes justes hongroises « Kubelik » |
| 1912 | Laberte-Humbert (catalogue) | ... bonne qualité cordes harmoniques en boyau | ... bonne qualité cordes harmoniques en boyau | | |
| 1912 | Laberte-Humbert (catalogue) | ... première qualité cordes harmoniques en boyau | ... première qualité cordes harmoniques en boyau | | |

| | | | |
|------|--------------------------------|---|---|
| 1912 | Laberte-Humbert (catalogue) | corde italienne cordes pour orchestres et solistes cordes harmoniques en boyau | corde italienne cordes pour orchestres et solistes cordes harmoniques en boyau |
| 1912 | Laberte-Humbert (catalogue) | corde imperméable en boyau imperméabilisé, insensible à l'humidité et à la transpiration - corde « Nymphé » cordes harmoniques en boyau | corde imperméable en boyau imperméabilisé, insensible à l'humidité et à la transpiration - corde « Nymphé » cordes harmoniques en boyau |
| 1912 | Laberte-Humbert (catalogue) | corde italienne cordes justes - quintes justes cordes harmoniques en boyau | corde italienne cordes justes - quintes justes cordes harmoniques en boyau |
| 1912 | Laberte-Humbert (catalogue) | corde hongroise cordes justes hongroises cordes harmoniques en boyau | corde hongroise cordes justes hongroises cordes harmoniques en boyau |
| 1912 | Laberte-Humbert (catalogue) | corde Kubelik cordes justes « Kubelik » cordes harmoniques en boyau | corde Kubelik cordes justes « Kubelik » cordes harmoniques en boyau |

| | | | |
|------|--------------------------------|--|--|
| 1912 | Laberte-Humbert (catalogue) | filé bonne qualité cordes harmoniques filées | filé bonne qualité cordes harmoniques filées |
| 1912 | Laberte-Humbert (catalogue) | filé première qualité cordes harmoniques filées | filé première qualité cordes harmoniques filées |
| 1912 | Laberte-Humbert (catalogue) | filé sur boyau imperméable cordes « Nymphé » imperméables cordes pour orchestre et solistes cordes harmoniques filées | filé sur boyau imperméable cordes « Nymphé » imperméables cordes pour orchestre et solistes cordes harmoniques filées |
| 1912 | Laberte-Humbert (catalogue) | ... cordes pour orchestre cordes pour orchestre et solistes cordes harmoniques filées | ... cordes pour orchestre cordes pour orchestre et solistes cordes harmoniques filées |
| 1912 | Laberte-Humbert (catalogue) | ... cordes justes cordes pour orchestre et solistes cordes harmoniques filées | ... cordes justes cordes pour orchestre et solistes cordes harmoniques filées |
| 1912 | Laberte-Humbert (catalogue) | ... cordes justes « Kubelik » cordes pour orchestre et solistes | ... cordes justes « Kubelik » cordes pour orchestre et solistes |

| | | | | cordes harmoniques filées | cordes harmoniques filées |
|------|---|---|---|---|---|
| 1912 | Thibouville-Lamy, Jérôme (catalogue) | justes cordes justes | justes cordes justes | justes cordes justes | justes cordes justes |
| 1912 | Thibouville-Lamy, Jérôme (catalogue) | boyau 1re qualité première qualité | boyau 1re qualité première qualité | argentées première qualité | argentées première qualité |
| 1912 | Thibouville-Lamy, Jérôme (catalogue) | boyau qualité supérieure qualité supérieure | boyau qualité supérieure qualité supérieure | argentées, double trait qualité supérieure | argentées, double trait qualité supérieure |
| 1912 | Thibouville-Lamy, Jérôme (catalogue) | boyau qualité extra qualité extra | boyau qualité extra qualité extra | argentées, double trait blanc qualité extra | argentées, double trait blanc qualité extra |
| 1912 | Collin-Mézin, Ch. J.-B. (catalogue) | extra cordes Collin-Mézin « La Juste » bicolore, bout violet et vert | extra cordes Collin-Mézin « La Juste » bicolore, bout violet et vert | extra cordes Collin-Mézin « La Juste » bicolore, bout violet et vert | extra cordes Collin-Mézin « La Juste » bicolore, bout violet et vert |
| 1912 | Collin-Mézin, Ch. J.-B. (catalogue) | spécial pour solistes, juste et solide cordes préparées extra- justes cordes harmoniques pures - boyaux tendus - 1 longueur « Spéciales pour solistes » | spécial pour solistes, juste et solide cordes préparées extra- justes cordes harmoniques pures - boyaux tendus - 1 longueur « Spéciales pour solistes » | spécial pour solistes, juste et solide cordes préparées extra- justes cordes harmoniques pures - boyaux tendus - 1 longueur « Spéciales pour solistes » | spécial pour solistes, juste et solide cordes préparées extra- justes cordes harmoniques pures - boyaux tendus - 1 longueur « Spéciales pour solistes » |
| 1912 | Collin-Mézin, Ch. J.-B. (catalogue) | boyau extra | boyau extra | | |

| | | | | | |
|------|--|---|---|---|---|
| 1912 | Collin-Mézin, Ch. J.-B. (catalogue) | boyau 2e choix | boyau 2e choix | | |
| 1912 | Collin-Mézin, Ch. J.-B. (catalogue) | | | boyau extra-tendu filé violoncelle | boyau extra-tendu filé violoncelle |
| 1912 | Collin-Mézin, Ch. J.-B. (catalogue) | | | boyau 2e choix filé violoncelle | boyau 2e choix filé violoncelle |
| 1912 | Collin-Mézin, Ch. J.-B. (catalogue) | élève montures de cordes complètes en sachet imperméable |
| 1912 | Collin-Mézin, Ch. J.-B. (catalogue) | artiste montures de cordes complètes en sachet imperméable |
| 1912 | Collin-Mézin, Ch. J.-B. (catalogue) | soliste « La Juste » Collin- Mézin montures de cordes complètes en sachet imperméable | soliste « La Juste » Collin- Mézin montures de cordes complètes en sachet imperméable | soliste « La Juste » Collin- Mézin montures de cordes complètes en Sachet imperméable | soliste « La Juste » Collin- Mézin montures de cordes complètes en Sachet imperméable |
| 1912 | Collin-Mézin, Ch. J.-B. (catalogue) | | | filé argent fin, extra cordes filées en argent fin sur boyaux tendus de qualité extra | filé argent fin, extra cordes filées en argent fin sur boyaux tendus de qualité extra |
| 1913 | Fissore, Joseph (fils) (catalogue) | en boyau, bonne qualité | en boyau, bonne qualité | | |
| 1913 | Fissore, Joseph (fils) | en boyau, Padoue, qualité | en boyau, Padoue, qualité | | |

| | | | | | |
|------------|------------------------|------------------------------|------------------------------|------------------------------|------------------------------|
| | (catalogue) | supérieure | supérieure | | |
| 1913 | Fissore, Joseph (fils) | en boyau, très belle qualité | en boyau, très belle qualité | | |
| | (catalogue) | extra | extra | | |
| 1913 | Fissore, Joseph (fils) | en boyau, Naples | en boyau, Naples | | |
| | (catalogue) | | | | |
| 1913 | Fissore, Joseph (fils) | | | filée blanc, qualité | filée blanc, qualité |
| | (catalogue) | | | courante | courante |
| 1913 | Fissore, Joseph (fils) | | | filée rose double trait, | filée rose double trait, |
| | (catalogue) | | | qualité courante | qualité courante |
| 1913 | Fissore, Joseph (fils) | | | filée métal cloche, qualité | filée métal cloche, qualité |
| | (catalogue) | | | supérieure | supérieure |
| 1913 | Fissore, Joseph (fils) | | | filée blanc bout soie sur | filée blanc, bout soie sur |
| | (catalogue) | | | boyau italien, extra | boyau italien, extra |
| 1913 | Fissore, Joseph (fils) | | | filée rouge poli, bout soie, | filée rouge poli, bout soie, |
| | (catalogue) | | | bonne qualité | bonne qualité |
| 1913 | Fissore, Joseph (fils) | | | filée en vrai argent poli | filée vrai argent poli |
| | (catalogue) | | | | |
| 1913 | Fissore, Joseph (fils) | ... | ... | métal argenté | métal argenté |
| | (catalogue) | boyau | boyau | boyau | boyau |
| | | garanties extra-justes « La |
| | | Quintette » | Quintette » | Quintette » | Quintette » |
| | | Naples | Naples | | |
| après 1914 | Caressa & Français | | | | |
| | (fascicule) | | | | |
| après 1914 | Caressa & Français | | | 1 trait, cuivre argenté | 1 trait, cuivre argenté |
| | (fascicule) | | | | |
| après 1914 | Caressa & Français | | | 2 traits, métal cloche | 2 traits, métal cloche |

| | | | | | |
|------------|--|----------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|
| après 1914 | (fascicule) Caressa & Français | | | 1 trait bronze, 1 trait argent | |
| après 1914 | (fascicule) Caressa & Français | ... | ... | | |
| | (fascicule) | cordes justes | cordes justes | | |
| | | « Fils rouges » (marque déposée) | « Fils rouges » (marque déposée) | | |
| après 1914 | Caressa & Français | supérieur | supérieur | | |
| | (fascicule) | cordes justes | cordes justes | | |
| | | « Fils rouges » (marque déposée) | « Fils rouges » (marque déposée) | | |
| après 1914 | Caressa & Français | | | cuivre argenté | cuivre argenté |
| | (fascicule) | | | cordes justes | cordes justes |
| | | | | « Fils rouges » (marque déposée) | « Fils rouges » (marque déposée) |
| après 1914 | Caressa & Français | | | argent poli | argent poli |
| | (fascicule) | | | cordes justes | cordes justes |
| | | | | « Fils rouges » (marque déposée) | « Fils rouges » (marque déposée) |
| 1915 | Laberte-Humbert Frères & Fourier Magnié Réunis | boyau | boyau | filé | filé |
| | (catalogue) | 1re qualité | 1re qualité | 1re qualité | 1re qualité |
| 1915 | Laberte-Humbert Frères & Fourier Magnié Réunis | boyau | boyau | filé | filé |
| | (catalogue) | qualité supérieure | qualité supérieure | qualité supérieure | qualité supérieure |

| | | | | | |
|---------|--|--|--|---|---|
| 1915 | Laberte-Humbert Frères & Fourier Magnié Réunis (catalogue) | boyau qualité extra | boyau qualité extra | filé qualité extra | filé qualité extra |
| 1915 | Laberte-Humbert Frères & Fourier Magnié Réunis (catalogue) | boyau cordes quintes justes | boyau cordes quintes justes | filé argent cordes quintes justes | filé argent cordes quintes justes |
| 1919 | Thibouville-Lamy, Jérôme (catalogue) | justes | justes | justes | justes |
| c. 1925 | Mangenot, Paul (catalogue) | ... | ... | ... | ... |
| c. 1925 | Mangenot, Paul (catalogue) | | | argent cordes justes | argent cordes justes |
| 1925 | Laberte-Humbert Frères & Fourier Magnié Réunis (tarifs) | boyau première qualité | boyau première qualité | filée première qualité | filée première qualité |
| 1925 | Laberte-Humbert Frères & Fourier Magnié Réunis (tarifs) | boyau qualité supérieure | boyau qualité supérieure | filée qualité supérieure | filée qualité supérieure |
| 1925 | Laberte-Humbert Frères & Fourier Magnié Réunis (tarifs) | boyau cordes justes souples | boyau cordes justes souples | filée cordes justes souples | filée cordes justes souples |
| 1925 | Laberte-Humbert Frères & Fourier Magnié Réunis (tarifs) | boyau cordes quintes justes souples très sonores | boyau cordes quintes justes souples très sonores | argent cordes quintes justes souples très sonores | argent cordes quintes justes souples très sonores |

| | | | | | |
|------|---------------------------------|---|---|---|---|
| 1927 | Couesnon (tarifs) | acier filé trait argenté cordes en acier « Souplex » ces cordes ont la solidité de l'acier et la souplesse du boyau | acier filé trait argenté cordes en acier « Souplex » ces cordes ont la solidité de l'acier et la souplesse du boyau | acier filé trait argenté cordes en acier « Souplex » ces cordes ont la solidité de l'acier et la souplesse du boyau | acier filé trait argenté cordes en acier « Souplex » ces cordes ont la solidité de l'acier et la souplesse du boyau |
| 1927 | Couesnon (tarifs) | en boyau qualité « Prima » | en boyau qualité « Prima » | en boyau filé qualité « Prima » | en boyau filé qualité « Prima » |
| 1927 | Couesnon (tarifs) | en boyau qualité « Paganini » | en boyau qualité « Paganini » | en boyau filé qualité « Paganini » | en boyau filé qualité « Paganini » |
| 1927 | Couesnon (tarifs) | en boyau qualité « Monopole » | en boyau qualité « Monopole » | en boyau filé qualité « Monopole » | en boyau filé qualité « Monopole » |
| 1927 | Couesnon (tarifs) | en boyau (quinte pure) qualité « Nationale » | en boyau (quinte pure) qualité « Nationale » | en boyau filé argent qualité « Nationale » | en boyau filé argent qualité « Nationale » |
| 1927 | Laberte & Magnié (catalogue) | ... Hakkert garantie juste. bout soie tango et noire. | ... Hakkert garantie juste. bout soie tango et noire. | | |
| 1927 | Laberte & Magnié (catalogue) | | aluminium Hakkert garantie juste. bout soie tango et noire. | | |
| 1927 | Laberte & Magnié (catalogue) | | | imitation argent ou cloche Hakkert garantie juste. bout soie tango et noire. | imitation argent ou cloche Hakkert garantie juste. bout soie tango et noire. |

| | | | | | |
|------|---------------------------------|--|---|--|--|
| 1927 | Laberte & Magnié (catalogue) | | | argent poli Hakkert garantie juste. bout soie tango et noire. | argent poli Hakkert garantie juste. bout soie tango et noire. |
| 1927 | Laberte & Magnié (catalogue) | ... | ... | | |
| | | Favorite (Maison Hakkert ?) garantie juste. bout soie violette. | Favorite (Maison Hakkert ?) garantie juste. bout soie violette. | | |
| 1927 | Laberte & Magnié (catalogue) | | aluminium Favorite (Maison Hakkert ?) garantie juste. bout soie violette. | | |
| 1927 | Laberte & Magnié (catalogue) | | | imitation argent ou cloche Favorite (Maison Hakkert ?) garantie juste. bout soie violette. | imitation argent ou cloche Favorite (Maison Hakkert ?) garantie juste. bout soie violette. |
| 1927 | Laberte & Magnié (catalogue) | | | argent poli Favorite (Maison Hakkert ?) garantie juste. bout soie violette. | argent poli Favorite (Maison Hakkert ?) garantie juste. bout soie violette. |
| 1927 | Laberte & Magnié (catalogue) | ... | ... | métal argenté A la ville de Crémone | métal argenté A la ville de Crémone |
| | | A la ville de Crémone | A la ville de Crémone | A la ville de Crémone | A la ville de Crémone |

| | | (Maison Hakkert ?) | (Maison Hakkert ?) | (Maison Hakkert ?) | (Maison Hakkert ?) |
|---------|---------------------------------|--|--|--|--|
| 1927 | Laberte & Magnié (catalogue) | ... Euphonica (Maison Hakkert ?) | ... Euphonica (Maison Hakkert ?) | | |
| 1927 | Laberte & Magnié (catalogue) | | aluminium soie noire Euphonica (Maison Hakkert ?) | | |
| 1927 | Laberte & Magnié (catalogue) | | | métal blanc ou cloche soie noire Euphonica (Maison Hakkert ?) | métal blanc ou cloche soie noire Euphonica (Maison Hakkert ?) |
| 1927 | Laberte & Magnié (catalogue) | ... Victoria (Maison Hakkert ?) | ... Victoria (Maison Hakkert ?) | métal blanc ou cloche Victoria (Maison Hakkert ?) | métal blanc ou cloche Victoria (Maison Hakkert ?) |
| c. 1928 | Apparut, Georges (catalogue) | ... | ... | | |
| c. 1928 | Apparut, Georges (catalogue) | juste | juste | | |
| c. 1928 | Apparut, Georges (catalogue) | marque « Elite » | marque « Elite » | | |
| c. 1928 | Apparut, Georges (catalogue) | | | métal cloche | métal cloche |
| c. 1928 | Apparut, Georges (catalogue) | | | alliage spécial | alliage spécial |

| | | | | | |
|---------|---------------------------------|--|--|--|--|
| c. 1928 | Apparut, Georges (catalogue) | | | « Elite » | « Elite » |
| 1929 | Apparut, Georges (tarifs) | ... | ... | | |
| 1929 | Apparut, Georges (tarifs) | cordes calibrées et de qualité supérieure juste | cordes calibrées et de qualité supérieure juste | | |
| 1929 | Apparut, Georges (tarifs) | cordes calibrées et de qualité supérieure juste « Elite » | cordes calibrées et de qualité supérieure juste « Elite » | | |
| 1929 | Apparut, Georges (tarifs) | cordes calibrées et de qualité supérieure | cordes calibrées et de qualité supérieure | métal cloche cordes calibrées et de qualité supérieure | métal cloche cordes calibrées et de qualité supérieure |
| 1929 | Apparut, Georges (tarifs) | | | alliage spécial cordes calibrées et de qualité supérieure | alliage spécial cordes calibrées et de qualité supérieure |
| 1929 | Apparut, Georges (tarifs) | | | « Elite » cordes calibrées et de qualité supérieure | « Elite » cordes calibrées et de qualité supérieure |
| 1929 | Apparut, Georges (tarifs) | « Piralo » cordes pour solistes et artistes professionnels | « Piralo » cordes pour solistes et artistes professionnels | | |
| 1929 | Apparut, Georges (tarifs) | | | métal cloche double trait « Piralo » cordes pour solistes et | métal cloche double trait « Piralo » cordes pour solistes et |

| | | | | | |
|------------|------------------------------|---|---|---|---|
| | | | | artistes professionnels | artistes professionnels |
| 1929 | Apparut, Georges (tarifs) | | | filé métal spécial très sonore « Piralo » cordes pour solistes et artistes professionnels | filé métal spécial très sonore « Piralo » cordes pour solistes et artistes professionnels |
| 1929 | Mamlok, Michel (catalogue) | boyau qualité supérieure | boyau qualité supérieure | filé qualité supérieure | filé qualité supérieure |
| 1929 | Mamlok, Michel (catalogue) | bout noir, avec étiqu. Elite qualité spéciale | bout noir, avec étiqu. Elite qualité spéciale | bout noir, argent pur Elite qualité spéciale | bout noir, argent pur Elite qualité spéciale |
| après 1930 | Beuscher, Paul (catalogue) | bonne qualité | bonne qualité | | |
| après 1930 | Beuscher, Paul (catalogue) | aluminium filé sur acier | aluminium filé sur acier | | |
| après 1930 | Beuscher, Paul (catalogue) | | | filé sur acier | filé sur acier |
| après 1930 | Beuscher, Paul (catalogue) | qualité supérieure Paolo | qualité supérieure Paolo | qualité supérieure Paolo | qualité supérieure Paolo |
| après 1930 | Beuscher, Paul (catalogue) | qualité extra Maestro | qualité extra Maestro | | |
| après 1930 | Beuscher, Paul (catalogue) | | | filé métal blanc | filé métal blanc |
| après 1930 | Beuscher, Paul (catalogue) | | | filage bronze très sonore | filage bronze très sonore |
| après 1930 | Beuscher, Paul (catalogue) | virtuose Celesta | virtuose Celesta | argent | argent |
| après 1930 | Beuscher, Paul (catalogue) | soliste garanti juste | soliste garanti juste | soliste argent garanti juste | soliste argent garanti juste |
| après 1930 | Beuscher, Paul (catalogue) | garanti juste, imperméable | garanti juste, imperméable | | |
| 1931 | Laberte & Magnié (catalogue) | ... la corde moderne « Ondal » corde juste en boyau de | ... la corde moderne « Ondal » corde juste en boyau de | | |

| | | | | | |
|------|---------------------------------|---|---|---|---|
| | | sélection | sélection | | |
| | | souplesse - puissance - clarté - douceur | souplesse - puissance - clarté - douceur | | |
| | | (bout or et étiquette de garantie) | (bout or et étiquette de garantie) | | |
| 1931 | Laberte & Magnié (catalogue) | | | filé argent fin | filé argent fin |
| | | | | la corde moderne | la corde moderne |
| | | | | « Ondal » | « Ondal » |
| | | | | corde juste en boyau de sélection | corde juste en boyau de sélection |
| | | | | souplesse - puissance - clarté - douceur | souplesse - puissance - clarté - douceur |
| | | | | (bout or et étiquette de garantie) | (bout or et étiquette de garantie) |
| 1931 | Laberte & Magnié (catalogue) | | | filé alliage spécial | filé alliage spécial |
| | | | | la corde moderne | la corde moderne |
| | | | | « Ondal » | « Ondal » |
| | | | | corde juste en boyau de sélection | corde juste en boyau de sélection |
| | | | | souplesse - puissance - clarté - douceur | souplesse - puissance - clarté - douceur |
| | | | | (bout or et étiquette de garantie) | (bout or et étiquette de garantie) |
| 1931 | Laberte & Magnié (catalogue) | ... | ... | filé argent fin | filé argent fin |
| | | la corde classique « Etoile d'or » |

| | | | | | |
|------|---------------------------------|--|--|---|---|
| 1931 | Laberte & Magnié (catalogue) | ... Vibra-Juste garantie juste. soie rouge et noire. | ... Vibra-Juste garantie juste. soie rouge et noire. | imitation argent Vibra-Juste garantie juste. soie rouge et noire. | imitation argent Vibra-Juste garantie juste. soie rouge et noire. |
| 1931 | Laberte & Magnié (catalogue) | ... Padova garantie juste. soie violette et blanche. | ... Padova garantie juste. soie violette et blanche. | | |
| 1931 | Laberte & Magnié (catalogue) | | | métal Padova garantie juste. soie violette et blanche. | métal Padova garantie juste. soie violette et blanche. |
| 1931 | Laberte & Magnié (catalogue) | | | argent poli Padova garantie juste. soie violette et blanche. | argent poli Padova garantie juste. soie violette et blanche. |
| 1931 | Laberte & Magnié (catalogue) | ... Chante-Clair garantie juste. soie verte et jaune. | ... Chante-Clair garantie juste. soie verte et jaune. | | |
| 1931 | Laberte & Magnié (catalogue) | | | imitation argent ou cloche Chante-Clair garantie juste. soie verte et jaune. | imitation argent ou cloche Chante-Clair garantie juste. soie verte et jaune. |

| | | | | | |
|------|---------------------------------|--|--|--|--|
| 1931 | Laberte & Magnié (catalogue) | | | argent poli Chante-Clair garantie juste. soie verte et jaune. | argent poli Chante-Clair garantie juste. soie verte et jaune. |
| 1931 | Laberte & Magnié (catalogue) | ... | ... | métal argenté A la Ville de Crémone juste. soie rouge et jaune. | métal argenté A la Ville de Crémone juste. soie rouge et jaune. |
| 1931 | Laberte & Magnié (catalogue) | ... | ... | métal blanc ou cloche. soie rouge. Sole Mio | métal blanc ou cloche. soie rouge. Sole Mio |
| 1931 | Laberte & Magnié (catalogue) | ... | ... | métal cloche Puretone | métal cloche Puretone |
| 1931 | Mamlok, Michel (catalogue) | boyau | boyau | filé sur boyau | filé sur boyau |
| 1931 | Mamlok, Michel (catalogue) | boyau, bout noir qualité spéciale « Elite » | boyau, bout noir qualité spéciale « Elite » | boyau, filé argent qualité spéciale « Elite » | boyau, filé argent qualité spéciale « Elite » |
| 1932 | Lavest, Jules (catalogue) | boyau, bonne qualité pour élèves | boyau, bonne qualité pour élèves | | |
| 1932 | Lavest, Jules (catalogue) | acier filé aluminium pour élèves | acier filé aluminium pour élèves | | |
| 1932 | Lavest, Jules (catalogue) | | | filé sur boyau | filé sur boyau |
| 1932 | Lavest, Jules (catalogue) | boyau, qualité extra pour professionnels | boyau, qualité extra pour professionnels | filé métal, cloche pour professionnels | filé métal, cloche pour professionnels |
| 1932 | Lavest, Jules (catalogue) | boyau, étiquette Sonate pour professionnels | boyau, étiquette Sonate pour professionnels | filé argent, étiq. Sonate pour professionnels | filé argent, étiq. Sonate pour professionnels |

| | | | | | |
|------|------------------------------|--|--|---|---|
| 1932 | Lavest, Jules (catalogue) | boyau, étiqu. noire, J. Lavest pour le solo | boyau, étiqu. noire, J. Lavest pour le solo | filage spécial pour le solo | filage spécial pour le solo |
| 1932 | Lavest, Jules (catalogue) | boyau, étiqu. rouge, J. Lavest cordes hongroises J. Lavest | boyau, étiqu. rouge, J. Lavest cordes hongroises J. Lavest | filage spécial, J. Lavest cordes hongroises J. Lavest | filage spécial, J. Lavest cordes hongroises J. Lavest |
| 1932 | Mamlok, Michel (catalogue) | boyau qualité courante | boyau qualité courante | filé sur boyau qualité courante | filé sur boyau qualité courante |
| 1932 | Mamlok, Michel (catalogue) | boyau 1re qualité | boyau 1re qualité | filé sur boyau 1re qualité | filé sur boyau 1re qualité |
| 1932 | Mamlok, Michel (catalogue) | boyau, bout noir qualité spéciale « Elite » | boyau, bout noir qualité spéciale « Elite » | boyau, filé argent qualité spéciale « Elite » | boyau, filé argent qualité spéciale « Elite » |
| 1934 | Couesnon (tarifs) | boyau | boyau | filé maillechort | filé maillechort |
| 1934 | Couesnon (tarifs) | « Paganini » | « Paganini » | « Paganini » filé | « Paganini » filé |
| 1934 | Couesnon (tarifs) | « Monopole » quintes pures | « Monopole » quintes pures | « Monopole » filé quintes pures | « Monopole » filé quintes pures |
| 1934 | Couesnon (tarifs) | « Nationale » quintes pures | « Nationale » quintes pures | « Nationale » filé argent, quintes pures | « Nationale » filé argent, quintes pures |
| 1934 | Couesnon (tarifs) | « Ysaye » | « Ysaye » | « Ysaye » | « Ysaye » |
| 1934 | Couesnon (tarifs) | aluminium cordes métal filées spéciales | | | |
| 1936 | Apparut, Georges (catalogue) | 1re qualité | 1re qualité | 1re qualité | 1re qualité |
| 1936 | Apparut, Georges (catalogue) | ... marque Elite | ... marque Elite | bronze alliage spécial marque Elite | bronze alliage spécial marque Elite |

| | | | | | |
|------|--|---|---|---|---|
| 1936 | Apparut, Georges (catalogue) | ... marque Piralo | ... marque Piralo | bronze pur poli, double trait marque Piralo (existe filé argent) | bronze pur poli, double trait marque Piralo (existe filé argent) |
| 1936 | Collin-Mézin, Ch. J.-B. (catalogue) | cordes « Victorieux 1932 » spéciales pour solistes cordes calibrées quintes justes parfaites | cordes « Victorieux 1932 » spéciales pour solistes cordes calibrées quintes justes parfaites | cordes « Victorieux 1932 » spéciales pour solistes cordes calibrées quintes justes parfaites | cordes « Victorieux 1932 » spéciales pour solistes cordes calibrées quintes justes parfaites |
| 1936 | Collin-Mézin, Ch. J.-B. (catalogue) | bout soie bicolore cordes harmoniques supérieures en boyau marque « Etoile d'or » | bout soie bicolore cordes harmoniques supérieures en boyau marque « Etoile d'or » | argent pur cordes harmoniques supérieures en boyau marque « Etoile d'or » | argent pur cordes harmoniques supérieures en boyau marque « Etoile d'or » |
| 1936 | Collin-Mézin, Ch. J.-B. (catalogue) | 1 longueur, boyau, italienne, garantie cordes « Grand soliste » La Juste | 1 longueur, boyau, italienne, garantie cordes « Grand soliste » La Juste | extra, filage nouveau, métal extra sonore cordes « Grand soliste » La Juste | extra, filage nouveau, métal extra sonore cordes « Grand soliste » La Juste |
| 1936 | Collin-Mézin, Ch. J.-B. (catalogue) | extra juste cordes « Zénith » 1 longueur |
| 1936 | Collin-Mézin, Ch. J.-B. (catalogue) | acier filé alu cordes spéciales pour la vente aux élèves | acier filé alu cordes spéciales pour la vente aux élèves | | |
| 1936 | Collin-Mézin, Ch. J.-B. (catalogue) | boyau cordes spéciales pour la vente aux élèves | boyau cordes spéciales pour la vente aux élèves | filé cordes spéciales pour la vente aux élèves | filé cordes spéciales pour la vente aux élèves |

| | | | | | |
|------|--|---|---|---|---|
| 1936 | Collin-Mézin, Ch. J.-B. (catalogue) | | | extra-tendu, filé en nouveau métal extra- sonore, qualité supérieure cordes filées La Fixe filées sur boyau | extra-tendu, filé en nouveau métal extra- sonore, qualité supérieure cordes filées La Fixe filées sur boyau |
| 1936 | Collin-Mézin, Ch. J.-B. (catalogue) | extra, tendu La meilleure des cordes françaises | extra, tendu La meilleure des cordes françaises | cloche tendu, extra La meilleure des cordes françaises | cloche tendu, extra La meilleure des cordes françaises |
| 1937 | L'industrie musicale (catalogue) | en boyau, qualité courante | en boyau, qualité courante | | |
| 1937 | L'industrie musicale (catalogue) | en boyau, 1re qualité | en boyau, 1re qualité | | |
| 1937 | L'industrie musicale (catalogue) | en boyau, qualité extra | en boyau, qualité extra | | |
| 1937 | L'industrie musicale (catalogue) | | | filé, trait blanc | filé, trait blanc |
| 1937 | L'industrie musicale (catalogue) | | | filé, trait blanc, extra, bouts soie | filé, trait blanc, extra, bouts soie |
| 1937 | L'industrie musicale (catalogue) | acier filé aluminium, avec protège-chevalet | acier filé aluminium, avec protège-chevalet | | |
| 1937 | L'industrie musicale (catalogue) | boyau, qualité extra, bouts noirs cordes marque « Opera » cordes pour solistes | boyau, qualité extra, bouts noirs cordes marque « Opera » cordes pour solistes | filé, trait alliage, bouts et surfil soie cordes marque « Opera » cordes pour solistes | filé, trait alliage, bouts et surfil soie cordes marque « Opera » cordes pour solistes |

| | | | | | |
|------|---|--|--|--|--|
| 1937 | L'industrie musicale (catalogue) | en boyau, 1 longueur cordes « Phrynis » cordes pour solistes | en boyau, 1 longueur cordes « Phrynis » cordes pour solistes | filé, trait spécial sur boyau tendu cordes « Phrynis » cordes pour solistes | filé, trait spécial sur boyau tendu cordes « Phrynis » cordes pour solistes |
| 1937 | L'industrie musicale (catalogue) | monture de cordes | monture de cordes | monture de cordes | monture de cordes |
| 1937 | L'industrie musicale (catalogue) | monture de cordes, extra | monture de cordes, extra | monture de cordes, extra | monture de cordes, extra |
| 1955 | Thibouville-Lamy, Jérôme (catalogue) | acier filé | | | |
| 1955 | Thibouville-Lamy, Jérôme (catalogue) | en boyau | | | |
| 1955 | Thibouville-Lamy, Jérôme (catalogue) | | en boyau | | |
| 1955 | Thibouville-Lamy, Jérôme (catalogue) | | filé alu | | |
| 1955 | Thibouville-Lamy, Jérôme (catalogue) | | | filé alliage | filé alliage |
| 1955 | Thibouville-Lamy, Jérôme (catalogue) | | | filé argent | filé argent |
| 1969 | Apparut & Hilaire (tarifs) | « Triomphe » boyau extra | « Triomphe » boyau extra | « Triomphe » filé extra | « Triomphe » filé extra |
| 1969 | Apparut & Hilaire (tarifs) | « Ysaÿe or » qualité artiste | « Ysaÿe or » qualité artiste | « Ysaÿe or » filé artiste | « Ysaÿe or » filé artiste |
| | | boyau | métal | | |



JÉRÔME THIBOUVILLE-LAMY

42 bis Rue Réaumur
Paris

Usine à Vapeur à Grenelle
Fabrique à Mitecourt, et à la Conture

1867

50 INSTRUMENTS DE MUSIQUE

CORDES HARMONIQUES
(autres)

CORDES DE BASSE OU VIOLONCELLE

| N ^o des | Description | Prix de détail. | | Prix de gros. | |
|--------------------|--|-----------------|----|---------------|----|
| | | fr. | c. | fr. | c. |
| 1180 | CHANTERELLES ou la DE VIOLONCELLE. . . le paquet de 30 | 6 | » | 4 | 50 |
| 1181 | — — — — — qualité sup ^{re} . . . » | 7 | 50 | 5 | 60 |
| 1182 | 2 ^{mes} — — — — — ou ré ² . . . » | 8 | 60 | 6 | 45 |
| 1183 | — — — — — qualité sup ^{re} . . . » | 12 | » | 9 | » |
| 1184 | 3 ^{mes} — — — — — ou sol — filées argentées. la douz. | 4 | » | 3 | » |
| 1185 | 4 ^{mes} — — — — — ou do — — — — — » | 6 | 20 | 4 | 65 |

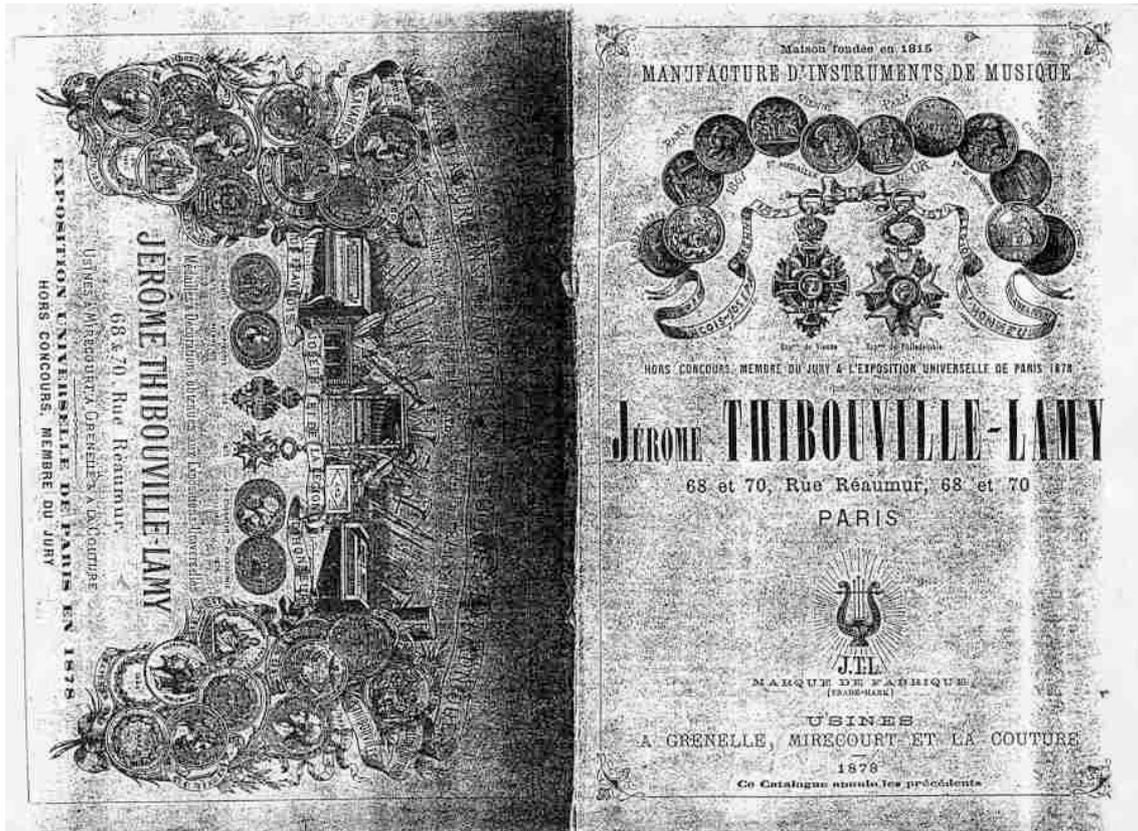
CORDES D'ALTO

| | | | | | |
|------|---|---|----|---|----|
| 1190 | CHANTERELLES ou la D'ALTO. le paquet de 30 | 4 | 40 | 3 | 30 |
| 1191 | 2 ^{mes} — — — — — ré — — — — — » | 6 | 20 | 4 | 65 |
| 1192 | 3 ^{mes} — — — — — sol — filées argentées. la douz. | 2 | » | 1 | 50 |
| 1193 | 4 ^{mes} — — — — — do — — — — — » | 3 | » | 2 | 25 |

CORDES DE CONTRE-BASSE

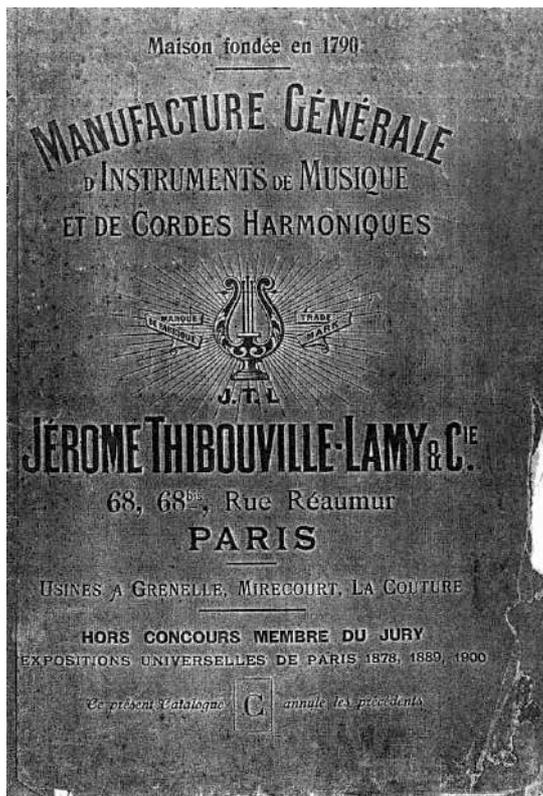
| | | | | | |
|------|---|---|----|---|----|
| 1200 | CHANTERELLES ou la DE CONTRE-BASSE la pièce | 1 | 30 | » | 95 |
| 1201 | — — — — — qualité sup ^{re} . . . » | 1 | 55 | 1 | 15 |
| 1202 | 2 ^{mes} — — — — — ou ré — — — — — » | 2 | 10 | 1 | 55 |
| 1203 | — — — — — qualité sup ^{re} . . . » | 2 | 40 | 1 | 80 |
| 1204 | 3 ^{mes} — — — — — ou sol — — filée argentée. . . » | 3 | 10 | 2 | 30 |
| 1205 | 4 ^{mes} — — — — — — — filées double trait. . . » | 4 | 60 | 3 | 45 |
| 1206 | 3 ^{mes} — — — — — ou sol — — — — — » | 5 | » | 3 | 75 |

1. Thibouville-Lamy, Jérôme, Catalogue « Manufacture de cordes harmoniques et d'instruments de musique / M^{on} Husson Buthod & Thibouville et H^y Savaresse », 42 bis rue Réaumur, Paris, 1867, couverture + p. 50.



| 86 INSTRUMENTS DE MUSIQUE | | DE JÉRÔME THIBOUVILLE-LAMY | | 87 | |
|---|---|----------------------------|----|----|--|
| CORDES ARGENTÉES POUR VIOLON | | | | | |
| SOL DE VIOLON | | | | | |
| 1077 | Sol. bonne qualité, 2 longueurs. . . la douzaine. | 2 | x | | |
| 1078 | — — 1 longueur. | 1 | x | | |
| 1079 | — qualité supérieure, 2 longueurs . . . | 2 | 80 | | |
| 1080 | — — 1 — — — — — | 1 | 40 | | |
| 1081 | — argent vrai, 1 longueur. la pièce. | 1 | x | | |
| 1082 | — double trait, métal de cloche, 1 longueur. la douzaine. | 2 | 20 | | |
| 1082n | — double trait, galvanique, 1 long. . . | 2 | x | | |
| CORDES ARGENTÉES POUR GUITARE | | | | | |
| 1083 | 4 ^{me} de guitare, 2 ^{me} qualité la grosse. | 10 | x | | |
| 1084 | 5 ^{me} — — — — — | 12 | x | | |
| 1085 | 6 ^{me} — — — — — | 15 | x | | |
| 1086 | 4 ^{me} de guitare, bonne grosseur | 14 | x | | |
| 1087 | 5 ^{me} — — — — — | 18 | x | | |
| 1088 | 6 ^{me} — — — — — | 20 | x | | |
| 1089 | 4 ^{me} de guitare, 2 ^e de qualité supérieure . . . la douzaine. | 1 | 50 | | |
| 1090 | 5 ^{me} — — — — — | 1 | 80 | | |
| 1091 | 6 ^{me} — — — — — | 2 | 10 | | |
| 1092 | 4 ^{me} de guitare, soie de qualité extra | 1 | 80 | | |
| 1093 | 5 ^{me} — — — — — | 2 | 10 | | |
| 1094 | 6 ^{me} — — — — — | 2 | 40 | | |
| CORDES ARGENTÉES POUR BANJO | | | | | |
| 1096 | Cordes filées sur soie, spécialement pour banjo, 1 ^{re} qualité la grosse. | 12 | x | | |
| 1098 | Cordes filées sur soie, spécialement pour banjo, 2 ^e qualité. | 6 | x | | |
| CORDES POUR ALTO | | | | | |
| 1250 | 1 ^{re} pour alto, 1 ^{re} qualité. le paquet | 6 | x | | |
| 1250n | 1 ^{re} — — — qualité supérieure | 8 | x | | |
| 1251 | 2 ^{me} — — — 1 ^{re} qualité. | 8 | x | | |
| 1251n | 2 ^{me} — — — qualité supérieure. | 10 | 50 | | |
| 1252 | 3 ^{me} argentées la douz. | 1 | 60 | | |
| 1252n | 3 ^{me} — — double trait. | 2 | 40 | | |
| 1253 | 4 ^{me} — — — — — | 3 | x | | |
| 1253n | 4 ^{me} — — double trait! | 4 | x | | |
| CORDES POUR BASSE OU VIOLONCELLE | | | | | |
| 1254A | A ou 1 ^{re} de violoncelle, 1 ^{re} qualité. . . le paquet | 8 | x | | |
| 1254n | A ou 1 ^{re} — — — qualité supérieure. . . | 10 | 65 | | |
| 1255A | D ou 2 ^{me} — — 1 ^{re} qualité. | 12 | x | | |
| 1255n | D ou 2 ^{me} — — — qualité supérieure. . . | 14 | 65 | | |
| 1256 | G ou 3 ^{me} argentées — — — la douzaine | 4 | x | | |
| 1256n | — — double trait — — — | 5 | 40 | | |
| 1257 | C ou 4 ^{me} argentées — — — | 6 | x | | |
| 1257n | — — double trait — — — | 8 | x | | |
| CORDES POUR CONTRE-BASSE | | | | | |
| (A TROIS CORDES) | | | | | |
| 1258 | 1 ^{re} , qualité supérieure la pièce | 1 | 60 | | |
| 1259 | 2 ^{me} — — — — — | 2 | 40 | | |
| 1260 | 3 ^{me} — — — argentée | 3 | 10 | | |
| 1260n | 3 ^{me} — — — double trait | 3 | 60 | | |
| 1261 | 3 ^{me} , en boyau, grosse, dite anglaise . . . | 4 | x | | |
| CORDES POUR CONTRE-BASSE | | | | | |
| (A QUATRE CORDES) | | | | | |
| 1262 | 1 ^{re} , qualité supérieure. la pièce | 1 | 60 | | |
| 1263 | 2 ^{me} — — — — — | 2 | 40 | | |
| 1264 | 3 ^{me} — — — argentée | 3 | 10 | | |
| 1265 | 4 ^{me} — — — — — | 4 | x | | |
| Cordes pour Harpe, voir page 88. | | | | | |

2. Thibouville-Lamy, Jérôme, Catalogue « Manufacture d'instruments de musique », 68-70 rue Réaumur, Paris, 1878, couverture + p. 86 et 87.



50 Manufacture d'instruments de Musique et de Cordes Harmoniques

CORDES JUSTES DE JÉRÔME THIBOUVILLE-LAMY

Ces cordes fabriquées par les procédés de Monsieur J. THIBOUVILLE-LAMY, sont égales d'après les principes de M. PLASSIARD, ingénieur en chef des Ponts-et-Chaussées, au service Citrate de la Capitale Française.

M. PLASSIARD (inventeur) les qualifie ses thibouilles les plus savantes, & les seules qui doivent servir les cordes d'un instrument pour donner une parfaite égalité de son. Il a en outre, inventé des appareils, qui permettent de mesurer et de régler les thibouilles d'une corde au la, au plus près (exact).

Afin d'éviter les nombreuses contrefaçons, nos Cordes Justes sont livrées dans enveloppes cachetées et fermées avec l'éligible étiquette verte de notre signature J. THIBOUVILLE-LAMY.

AFIN D'ÉVITER LES NOMBREUSES CONTREFAÇONS EXIGER NOTRE MARQUE DE FABRIQUE

Exiger notre Marque déposée sur toutes nos pochettes de cordes

Exiger notre Marque déposée sur toutes nos pochettes de cordes

CORDES JUSTES
Jérôme Thibouville-Lamy & Co
SEULS DÉPOSÉS PARIS

RÉDUCTION DE LA POCHETTE CONTENANT NOS CORDES

CORDES JUSTES PRÉPARÉES D'APRÈS LES PRINCIPES DE M. PLASSIARD
Les cordes de faible tension (cordes fines) sont désignées par la lettre A.
Les cordes de forte tension (cordes grosses) sont désignées par la lettre B.

| Numéro | Description | Assortiment | Prix |
|---------------------------------------|--|--------------------------|------|
| CORDES JUSTES POUR VIOLON | | | |
| 1180 | Assortiment composé de 2 chanterelles, A 1 et D 2 et G 3 et sol. | Assortiment de 1/2 douz. | 3 50 |
| 1181 | Chanterelle. | à la pièce. | 60 |
| 1182 | Chanterelle. | à la pièce. | 75 |
| 1184 | Id. | — | 80 |
| 1185 | Sol. | — | 1 20 |
| CORDES JUSTES POUR ALTO | | | |
| 1186 | Assortiment composé de 3 chanterelles, D 1 et G 2 et sol. | Assortiment de 1/2 douz. | 5 20 |
| 1187 | Chanterelle. | à la pièce. | 75 |
| 1188 | Id. | — | 80 |
| 1190 | Sol. | — | 1 20 |
| 1190 | Id. | — | 1 50 |
| CORDES JUSTES POUR VIOLONCELLE | | | |
| 1194 | Assortiment composé de 3 chanterelles, D 1 et G 2 et sol. | Assortiment de 1/2 douz. | 7 50 |
| 1192 | Chanterelle. | à la pièce. | 1 10 |
| 1193 | Id. | — | 1 25 |
| 1194 | Sol. | — | 1 50 |
| 1195 | Id. | — | 3 50 |

502 Manufacture d'instruments de Musique et de Cordes Harmoniques

CORDES POUR ALTO

| Numéros | Description | Prix |
|--|--|-------|
| CORDES POUR ALTO, PREMIÈRE QUALITÉ | | |
| 1250 | 1 ^{re} ou Chanterelles pour alto, boyau 1 ^{re} qualité le paquet. | 9 » |
| 1251 | 2 ^{me} ou id. | 12 » |
| 1252 | 3 ^{me} ou sol. | 3 49 |
| 1253 | 4 ^{me} ou id. | 4 59 |
| CORDES POUR ALTO, QUALITÉ SUPÉRIEURE | | |
| 1230 ^A | 1 ^{re} ou Chanterelles pour alto, boyau qual. sup ^{re} , en boîte. le paquet. | 12 » |
| 1251 ^A | 2 ^{me} ou id. | 16 » |
| 1252 ^A | 3 ^{me} ou sol. | 3 49 |
| 1253 ^A | 4 ^{me} ou id. | 6 » |
| CORDES POUR ALTO, QUALITÉ EXTRA | | |
| 1230 ^{AR} | 1 ^{re} ou Chanterelles pour alto, boyau qual. sup ^{re} , en boîte. le paquet. | 14 49 |
| 1251 ^{AR} | 2 ^{me} ou id. | 19 » |
| 1252 ^{AR} | 3 ^{me} ou sol. | 6 69 |
| 1253 ^{AR} | 4 ^{me} ou id. | 8 49 |
| CORDES POUR BASSE OU VIOLONCELLE | | |
| CORDES POUR BASSE, QUALITÉ ÉCONOMIQUE | | |
| 1254 | 1 ^{re} ou Chanterelles pour basse, bonna qualité le paquet. | 10 » |
| 1255 | 2 ^{me} ou id. | 15 » |
| 1256 | 3 ^{me} ou sol. | 5 59 |
| 1257 | 4 ^{me} ou id. | 8 » |
| CORDES POUR BASSE, PREMIÈRE QUALITÉ | | |
| 1254 ^A | 1 ^{re} ou Chanterelles pour basse, boyau 1 ^{re} qualité le paquet. | 12 » |
| 1255 ^A | 2 ^{me} ou id. | 18 » |
| 1256 ^A | 3 ^{me} ou sol. | 6 » |
| 1257 ^A | 4 ^{me} ou id. | 9 » |
| CORDES POUR BASSE, QUALITÉ SUPÉRIEURE | | |
| 1254 ^{EX} | 1 ^{re} ou Chanterelles pour basse, boyau qual. sup ^{re} , en boîte. le paquet. | 15 » |
| 1255 ^{EX} | 2 ^{me} ou id. | 24 » |
| 1256 ^{EX} | 3 ^{me} ou sol. | 8 » |
| 1257 ^{EX} | 4 ^{me} ou id. | 10 » |
| CORDES POUR BASSE, QUALITÉ EXTRA | | |
| 1254 ^{AR} | 1 ^{re} ou Chanterelles pour basse, boyau qual. extra, en boîte. le paquet. | 19 » |
| 1255 ^{AR} | 2 ^{me} ou id. | 28 80 |
| 1256 ^{AR} | 3 ^{me} ou sol. | 12 » |
| 1257 ^{AR} | 4 ^{me} ou id. | 15 80 |

3. Thibouville-Lamy, Jérôme, Catalogue, « Manufacture générale / d'instruments de musique / et de cordes harmoniques », 68-68 bis rue Réaumur, Paris, 1901, couverture + p. 90 et 102.

B. C. B. 107

MANUFACTURE GÉNÉRALE D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE

1008 CONGOLETS PARIS 1900
1008 CONGOLETS NANTES 1907
1008 CONGOLETS
AOUT 1927

Couesnon & Co

SOCIÉTÉ EN COMMANDITE PAR ACTIONS AU CAPITAL DE 16 MILLIONS DE FRANCS
94, Rue d'Angoulême, PARIS

DIRECTEURS : A. COUESNON, D. G. — J. BERNARDEL

Directeur Adjoint : H. PARÉS, 25, Boulevard de Valenciennes à Paris

DIRECTIONS : L. BERNARDEL, 1, G. L'Éclair-Beaumarchais

Tarif Spécial du Catalogue 1927
des INSTRUMENTS à CORDES
des Maisons RÉUNIES COUESNON et LÉON BERNARDEL

CONDITIONS DE VENTE

AVIS IMPORTANT. — La liste sur la cote et les instruments de musique et accessoires, ainsi qu'il sera, seront à votre charge, mais, en raison des obligations formelles à remplir pour l'application de ces taxes, nous sommes obligés de faire des ventes AU COMPTANT. Nous n'ouvrons aucun de compte à personne. Par conséquent, pour être servi rapidement, éviter les erreurs et simplifier la correspondance, nous recommandons d'être accompagné de son montant en billets de banque ou mandats-poste.

| PAGES | N° de Catalogue 1927 | DÉSIGNATION DES ARTICLES | PREX |
|-------|----------------------|--|------|
| 3 | 10 | Violon demi-fil | 55 |
| | 11 | Violon demi-fil Compagnon modèle élève | 58 |
| | 12 | Violon demi-fil Compagnon modèle élève | 100 |
| 18 | 18 | Violon demi-fil | 55 |
| | 17 | Violon demi-fil Compagnon modèle élève | 58 |
| | 18 | Violon demi-fil Compagnon modèle élève | 100 |
| 20 | 20 | Violon demi-fil | 55 |
| | 21 | Violon demi-fil Compagnon modèle élève | 58 |
| | 22 | Violon demi-fil Compagnon modèle élève | 100 |
| 34 | 34 | Violon demi-fil | 55 |
| | 35 | Violon demi-fil Compagnon modèle élève | 58 |
| | 36 | Violon demi-fil Compagnon modèle élève | 100 |
| 39 | 39 | Violon demi-fil | 55 |
| | 40 | Violon demi-fil Compagnon modèle élève | 58 |
| | 41 | Violon demi-fil Compagnon modèle élève | 100 |
| 43 | 43 | Violon demi-fil | 55 |
| | 44 | Violon demi-fil Compagnon modèle élève | 58 |
| | 45 | Violon demi-fil Compagnon modèle élève | 100 |
| 51 | 51 | Violon demi-fil | 55 |
| | 52 | Violon demi-fil Compagnon modèle élève | 58 |
| | 53 | Violon demi-fil Compagnon modèle élève | 100 |
| 55 | 55 | Violon demi-fil | 55 |
| | 56 | Violon demi-fil Compagnon modèle élève | 58 |
| | 57 | Violon demi-fil Compagnon modèle élève | 100 |
| 59 | 59 | Violon demi-fil | 55 |
| | 60 | Violon demi-fil Compagnon modèle élève | 58 |
| | 61 | Violon demi-fil Compagnon modèle élève | 100 |
| 63 | 63 | Violon demi-fil | 55 |
| | 64 | Violon demi-fil Compagnon modèle élève | 58 |
| | 65 | Violon demi-fil Compagnon modèle élève | 100 |
| 67 | 67 | Violon demi-fil | 55 |
| | 68 | Violon demi-fil Compagnon modèle élève | 58 |
| | 69 | Violon demi-fil Compagnon modèle élève | 100 |
| 71 | 71 | Violon demi-fil | 55 |
| | 72 | Violon demi-fil Compagnon modèle élève | 58 |
| | 73 | Violon demi-fil Compagnon modèle élève | 100 |

— 10 —

| PAGES | N° de Catalogue 1927 | DÉSIGNATION DES ARTICLES | PREX |
|-------|----------------------|----------------------------------|-------|
| 21 | 1019 | MI 3 longevous qualité "PRIMA" | 1 25 |
| | 1020 | "3" — "PAGANINI" | 1 70 |
| | 1021 | "3" — "NATIONALE" | 1 45 |
| 41 | 1022 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 2 10 |
| | 1023 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 1 45 |
| | 1024 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 1 50 |
| 1025 | 1025 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 0 45 |
| | 1026 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 0 50 |
| | 1027 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 0 55 |
| 1028 | 1028 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 0 60 |
| | 1029 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 0 65 |
| | 1030 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 0 70 |
| 1031 | 1031 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 0 75 |
| | 1032 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 0 80 |
| | 1033 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 0 85 |
| 1034 | 1034 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 0 90 |
| | 1035 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 0 95 |
| | 1036 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 1 00 |
| 1037 | 1037 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 1 05 |
| | 1038 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 1 10 |
| | 1039 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 1 15 |
| 1040 | 1040 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 1 20 |
| | 1041 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 1 25 |
| | 1042 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 1 30 |
| 1043 | 1043 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 1 35 |
| | 1044 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 1 40 |
| | 1045 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 1 45 |
| 1046 | 1046 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 1 50 |
| | 1047 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 1 55 |
| | 1048 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 1 60 |
| 1049 | 1049 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 1 65 |
| | 1050 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 1 70 |
| | 1051 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 1 75 |
| 1052 | 1052 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 1 80 |
| | 1053 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 1 85 |
| | 1054 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 1 90 |
| 1055 | 1055 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 1 95 |
| | 1056 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 2 00 |
| | 1057 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 2 05 |
| 1058 | 1058 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 2 10 |
| | 1059 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 2 15 |
| | 1060 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 2 20 |
| 1061 | 1061 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 2 25 |
| | 1062 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 2 30 |
| | 1063 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 2 35 |
| 1064 | 1064 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 2 40 |
| | 1065 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 2 45 |
| | 1066 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 2 50 |
| 1067 | 1067 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 2 55 |
| | 1068 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 2 60 |
| | 1069 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 2 65 |
| 1070 | 1070 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 2 70 |
| | 1071 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 2 75 |
| | 1072 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 2 80 |
| 1073 | 1073 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 2 85 |
| | 1074 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 2 90 |
| | 1075 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 2 95 |
| 1076 | 1076 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 3 00 |
| | 1077 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 3 05 |
| | 1078 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 3 10 |
| 1079 | 1079 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 3 15 |
| | 1080 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 3 20 |
| | 1081 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 3 25 |
| 1082 | 1082 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 3 30 |
| | 1083 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 3 35 |
| | 1084 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 3 40 |
| 1085 | 1085 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 3 45 |
| | 1086 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 3 50 |
| | 1087 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 3 55 |
| 1088 | 1088 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 3 60 |
| | 1089 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 3 65 |
| | 1090 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 3 70 |
| 1091 | 1091 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 3 75 |
| | 1092 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 3 80 |
| | 1093 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 3 85 |
| 1094 | 1094 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 3 90 |
| | 1095 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 3 95 |
| | 1096 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 4 00 |
| 1097 | 1097 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 4 05 |
| | 1098 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 4 10 |
| | 1099 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 4 15 |
| 1100 | 1100 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 4 20 |
| | 1101 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 4 25 |
| | 1102 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 4 30 |
| 1103 | 1103 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 4 35 |
| | 1104 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 4 40 |
| | 1105 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 4 45 |
| 1106 | 1106 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 4 50 |
| | 1107 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 4 55 |
| | 1108 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 4 60 |
| 1109 | 1109 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 4 65 |
| | 1110 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 4 70 |
| | 1111 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 4 75 |
| 1112 | 1112 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 4 80 |
| | 1113 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 4 85 |
| | 1114 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 4 90 |
| 1115 | 1115 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 4 95 |
| | 1116 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 5 00 |
| | 1117 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 5 05 |
| 1118 | 1118 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 5 10 |
| | 1119 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 5 15 |
| | 1120 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 5 20 |
| 1121 | 1121 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 5 25 |
| | 1122 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 5 30 |
| | 1123 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 5 35 |
| 1124 | 1124 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 5 40 |
| | 1125 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 5 45 |
| | 1126 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 5 50 |
| 1127 | 1127 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 5 55 |
| | 1128 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 5 60 |
| | 1129 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 5 65 |
| 1130 | 1130 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 5 70 |
| | 1131 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 5 75 |
| | 1132 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 5 80 |
| 1133 | 1133 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 5 85 |
| | 1134 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 5 90 |
| | 1135 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 5 95 |
| 1136 | 1136 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 6 00 |
| | 1137 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 6 05 |
| | 1138 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 6 10 |
| 1139 | 1139 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 6 15 |
| | 1140 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 6 20 |
| | 1141 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 6 25 |
| 1142 | 1142 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 6 30 |
| | 1143 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 6 35 |
| | 1144 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 6 40 |
| 1145 | 1145 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 6 45 |
| | 1146 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 6 50 |
| | 1147 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 6 55 |
| 1148 | 1148 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 6 60 |
| | 1149 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 6 65 |
| | 1150 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 6 70 |
| 1151 | 1151 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 6 75 |
| | 1152 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 6 80 |
| | 1153 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 6 85 |
| 1154 | 1154 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 6 90 |
| | 1155 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 6 95 |
| | 1156 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 7 00 |
| 1157 | 1157 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 7 05 |
| | 1158 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 7 10 |
| | 1159 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 7 15 |
| 1160 | 1160 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 7 20 |
| | 1161 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 7 25 |
| | 1162 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 7 30 |
| 1163 | 1163 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 7 35 |
| | 1164 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 7 40 |
| | 1165 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 7 45 |
| 1166 | 1166 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 7 50 |
| | 1167 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 7 55 |
| | 1168 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 7 60 |
| 1169 | 1169 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 7 65 |
| | 1170 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 7 70 |
| | 1171 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 7 75 |
| 1172 | 1172 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 7 80 |
| | 1173 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 7 85 |
| | 1174 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 7 90 |
| 1175 | 1175 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 7 95 |
| | 1176 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 8 00 |
| | 1177 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 8 05 |
| 1178 | 1178 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 8 10 |
| | 1179 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 8 15 |
| | 1180 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 8 20 |
| 1181 | 1181 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 8 25 |
| | 1182 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 8 30 |
| | 1183 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 8 35 |
| 1184 | 1184 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 8 40 |
| | 1185 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 8 45 |
| | 1186 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 8 50 |
| 1187 | 1187 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 8 55 |
| | 1188 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 8 60 |
| | 1189 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 8 65 |
| 1190 | 1190 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 8 70 |
| | 1191 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 8 75 |
| | 1192 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 8 80 |
| 1193 | 1193 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 8 85 |
| | 1194 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 8 90 |
| | 1195 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 8 95 |
| 1196 | 1196 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 9 00 |
| | 1197 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 9 05 |
| | 1198 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 9 10 |
| 1199 | 1199 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 9 15 |
| | 1200 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 9 20 |
| | 1201 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 9 25 |
| 1202 | 1202 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 9 30 |
| | 1203 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 9 35 |
| | 1204 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 9 40 |
| 1205 | 1205 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 9 45 |
| | 1206 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 9 50 |
| | 1207 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 9 55 |
| 1208 | 1208 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 9 60 |
| | 1209 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 9 65 |
| | 1210 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 9 70 |
| 1211 | 1211 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 9 75 |
| | 1212 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 9 80 |
| | 1213 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 9 85 |
| 1214 | 1214 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 9 90 |
| | 1215 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 9 95 |
| | 1216 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 10 00 |
| 1217 | 1217 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 10 05 |
| | 1218 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 10 10 |
| | 1219 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 10 15 |
| 1220 | 1220 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 10 20 |
| | 1221 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 10 25 |
| | 1222 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 10 30 |
| 1223 | 1223 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 10 35 |
| | 1224 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 10 40 |
| | 1225 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 10 45 |
| 1226 | 1226 | MI 3 longevous, qualité Paganini | 10 50 |
| | 1227 | MI 3 longevous, | |

COUESNON

Luthier

84, RUE D'ANGOULÊME
PARIS (XI^e)
TÉLÉPHONE OPER. 68.80

1.15. A. CAP. 18.000.000 DE FRANCS
REG. DU COM. SEINE N° 88.887

AVENUE VICTOR-HUGO
MIRECOURT
(VOSGES)
TÉLÉPHONE 23

**Instruments à cordes
des Ateliers réunis de
Couesnon et Léon Bernardel**

Tarif 1934 Lutherie

Impr. P. GÉHIN, Nancy

| Page | N ^o d'ordre | DÉSIGNATION | PREX |
|--|------------------------|--|--|
| CORDES VIOLONCELLES | | | |
| <i>Pour plus de facilité, nous les annonçons à la pièce.</i> | | | |
| 65 | 6080 | LA boyau la pièce | 4 * |
| .. | 6081 | RE | 5.50 * |
| .. | 6082 | SOL file maillechert | 7 * |
| .. | 6083 | UT | 8 * |
| .. | 6084 | LA « Paganini » | 8 * |
| .. | 6085 | RE | 7 * |
| .. | 6086 | SOL file | 8 * |
| .. | 6087 | UT | 9.70 * |
| 65 | 6088 | LA « Monopole » quintes pures | 8 * |
| .. | 6089 | RE | 11.40 * |
| .. | 6090 | SOL file quintes pures | 10 * |
| .. | 6091 | UT | 12 * |
| .. | 6092 | LA « Nationale » quintes pures | 10 * |
| .. | 6093 | RE | 15 * |
| .. | 6094 | SOL file argent, quintes pures | 28 * |
| .. | 6095 | UT | 50 * |
| CORDES DE CONTREBASSE | | | |
| <i>à trois cordes à quatre cordes</i> | | | |
| 65 | 6062 | LA boyau 1 ^{re} la pièce 30 * | 6074 SOL boyau 1 ^{re} la pièce 30 * |
| .. | 6070 | RE 28 * | 6075 RE 28 * |
| .. | 6071 | SOL file 3 ^e 30 * | 6076 LA file 3 ^e 30 * |
| | | | 6077 MI 48 * |
| <i>Pour la contrebasse modèle « Gramme » nous avons les cordes sp. citées ci-dessus qui coûtent, le jeu complet</i> | | | |
| CORDES "YSAYE" | | | |
| <i>Violon Alto Violoncelle</i> | | | |
| 65 | 7039 | MI 4.50 | 7053 LA 7 |
| .. | 7041 | LA 8 | 7054 RE 9 |
| .. | 7042 | RE 8 | 7057 RE 12 |
| .. | 7043 | RE 10 | 7058 SOL 18 |
| .. | 7044 | SOL 12 | 7059 UT 20 |
| CORDES MÉTAL FILÉES SPÉCIALES | | | |
| 65 | 7080 | LA vitan spal. pièce 12 * | LA rhénocit rhénocit. pièce 7.20 |
| CORDES ACIER "THOMASTICK" | | | |
| 65 | | 7000 MI 7051 LA 7052 RE 7053 SOL | |
| <i>Ces cordes qui sont chères, sont d'une solidité exceptionnelle, varient de prix suivant les changes. — Nous demandons les prix du moment.</i> | | | |

27

8. Couesnon et Bernardel, Catalogue « Instruments à cordes / des ateliers réunis de / Couesnon et Léon Bernardel / Tarif 1934 / Lutherie », Supplément du catalogue de 1934, 94 rue d'Angoulême, Paris, 1934, couverture + p. 27.



10. Industrie musicale (L'), Catalogue « Manufacture Générale d'Instruments de Musique / Première Partie / Violons, Altos, Violoncelles / Contrebasses / et toutes les / Fournitures et Accessoires / concernant ces instruments », ancienne maison Ullmann, 11 rue du Faubourg Poissonnière, Paris, 1937, couverture + p. 34.

J. THIBOUVILLE-LAMY
 Société à Responsabilité Limitée, Capital 4.000.000
 68 bis, rue Réaumur, 68 bis, PARIS-3^e
 S. G. 1924

Téléphone : ARCH. 30-71
 Télé : Wagram Paris 180
 C. G. P. - Paris 18235
 Prod. 1547 Seine C. A. E.

LUTHERIE

VIOLONS ET ALTOS

| | N° | Prix | N° | Prix |
|---|------|------|-----|------|
| Made in France + vernis spécial | 1010 | 3500 | | |
| Milieu Réaumur + vernis spécial | 1011 | 3500 | 500 | 1044 |
| Stamboul + vernis spécial | 1012 | 3500 | | |
| Brass + vernis spécial et vernis fondus | 1013 | 4000 | | |
| Manufacture + vernis vernis transparent | 1014 | 3200 | | |
| Vallée, vernis rouge et blanc | 1015 | 3200 | 312 | 1016 |

VIOLONCELLES et CONTREBASSES

| | N° | Prix | N° | Prix |
|---|------|------|----|------|
| Made in France + vernis spécial | 1017 | 3500 | | |
| Milieu Réaumur + vernis spécial | 1018 | 3500 | | |
| Stamboul + vernis spécial | 1019 | 3500 | | |
| Brass + vernis spécial et vernis fondus | 1020 | 4000 | | |
| Manufacture + vernis vernis transparent | 1021 | 3200 | | |
| Vallée, vernis rouge et blanc | 1022 | 3200 | | |

ARCHETS (CRIN)

| | N° | Prix | N° | Prix | N° | Prix | N° | Prix |
|-------------|-----|------|----|------|----|------|----|------|
| Violon | 221 | 700 | | | | | | |
| Violoncelle | 222 | 700 | | | | | | |
| Contrebasse | 223 | 700 | | | | | | |

ÉTUIS ET HOUSES

| | N° | Prix | N° | Prix |
|------------------------------|-----|------|----|------|
| Vernis noir, vernis spécial | 224 | 250 | | |
| Vernis rouge, vernis spécial | 225 | 250 | | |
| Vernis blanc, vernis spécial | 226 | 250 | | |

J. THIBOUVILLE-LAMY

CORDES

(3) indique 3 langues.

| | Autre | Jus | Triang | Viola | Viola | Viola | Viola |
|------------------------|-------|-----|--------|-------|-------|-------|-------|
| VIOLON | | | | | | | |
| La 1 ^{re} sol | 95 | 104 | 145 | | | | |
| La 2 ^e ré | 100 | 315 | 271 | 200 | 360 | 810 | 1860 |
| La 3 ^e ré | 425 | 250 | 423 | 400 | 320 | 1100 | 1430 |
| La 4 ^e sol | 450 | 410 | 485 | 450 | 3200 | 1200 | 1200 |
| La 5 ^e ré | 135 | 315 | 315 | 1100 | 740 | 1250 | 2030 |

| | Viola | Viola | Viola |
|------------------------|-------|-------|-------|
| VIOLONCELLE | | | |
| La 1 ^{re} sol | 750 | | |
| La 2 ^e ré | 1100 | 300 | 300 |
| La 3 ^e ré | 1550 | 315 | 480 |
| La 4 ^e sol | 1400 | 600 | 500 |
| La 5 ^e ré | 1800 | 350 | 300 |
| La 6 ^e sol | 2100 | 335 | 340 |
| La 7 ^e ré | 480 | 480 | 400 |

| | Viola | Viola | Viola |
|------------------------|-------|-------|-------|
| CONTREBASSE | | | |
| Sol 1 ^{er} ré | 300 | 1200 | 1200 |
| Sol 2 ^e ré | 600 | 1200 | 1200 |
| Sol 3 ^e ré | 900 | 1200 | 1200 |
| Sol 4 ^e sol | 1200 | 1200 | 1200 |
| Sol 5 ^e ré | 1500 | 1200 | 1200 |

| | Viola | Viola | Viola |
|------------------------|-------|-------|-------|
| ALTO | | | |
| Sol 1 ^{er} ré | 325 | 1200 | 1200 |
| Sol 2 ^e ré | 600 | 1200 | 1200 |
| Sol 3 ^e ré | 900 | 1200 | 1200 |
| Sol 4 ^e sol | 1200 | 1200 | 1200 |
| Sol 5 ^e ré | 1500 | 1200 | 1200 |

| | Viola | Viola | Viola |
|------------------|-------|-------|-------|
| GUITARE | | | |
| En bois, Triang | 370 | 440 | 440 |
| En nylon, Triang | 440 | 440 | 440 |
| En bois, Saxe | 450 | 440 | 440 |
| En bois, Saxe | 450 | 440 | 440 |

| | Viola | Viola | Viola |
|-------------------|-------|-------|-------|
| ACIER | | | |
| Esteria | 125 | 100 | 100 |
| Argentine | 130 | 145 | 145 |
| Argentine de base | 135 | 145 | 145 |

| | Viola | Viola | Viola |
|--------------------------|-------|-------|-------|
| GUITARE HAWAÏENNE | | | |
| Argentine de base | 180 | 180 | 180 |

| | Viola | Viola | Viola |
|------------------------------------|-------|-------|-------|
| MANDOLINE et BANO-MANDOLINE | | | |
| Esteria | 110 | 110 | 110 |
| Argentine | 115 | 115 | 115 |
| Argentine de base | 120 | 120 | 120 |

| | Viola | Viola | Viola |
|-------------------|-------|-------|-------|
| BANJO ALTO | | | |
| Esteria | 110 | 110 | 110 |
| Argentine | 115 | 115 | 115 |
| Argentine de base | 120 | 120 | 120 |

| | Viola | Viola | Viola |
|--------------------|-------|-------|-------|
| BANJO TENOR | | | |
| Esteria | 110 | 110 | 110 |
| Argentine | 115 | 115 | 115 |
| Argentine de base | 120 | 120 | 120 |

11. Thibouville-Lamy, Jérôme, Catalogue « P / Tarif 855 / Prix M », 68 bis rue Réaumur, Paris, 1955, couverture + p. 8.



12. Apparut et Hilaire, Catalogue « Lutherie d’art perfectionnée / Les plus anciens ateliers de lutherie existant en Lorraine », ancienne maison Joseph-Victor Charotte, 6 rue Sainte-Cécile, Mirecourt, 1969, couverture + p. 4.

ANNEXE 2

Enquête menée auprès de Christophe Coin

Rémy Petit, étudiant en 4^e année de violoncelle baroque au CNSMDP, classe de Bruno Cocset & Christophe Coin, tutrice du TEP : Florence Gétreau

contact : rpetitremyp@gmail.com

octobre 2014

ENQUÊTE

- **Identité :**

NOM, Prénom : Christophe COIN

Âge (à titre indicatif, pour un souci de chronologie de repérage dans le temps lié à ma problématique) : 56 ans

Profession(s) : violoncelliste, gambiste

- **Questions sur la formation :**

En quelle année avez-vous débuté l'apprentissage du violoncelle ? : 1966

Votre famille était-elle musicienne ? : non

Avez-vous fréquenté des concerts ? : oui

Où ? : beaucoup à Caen (orchestre de chambre de Caen), puis à Paris, beaucoup de musique de chambre (surtout 4^{or} à cordes)

Quel a été votre parcours d'études concernant le violoncelle (cours particulier, école de musique, autre...) ? : conservatoire municipal de Caen, puis entrée au CNSMDP en 1970, 1971 ou 1972 (étaient déjà tous en métal, plutôt tout métal filé chez André Navarra)

Quel(s) diplôme(s) a sanctionné vos études ? : Prix du CNSMDP

Quelle(s) grande(s) figure(s) d'interprète(s) du violoncelle que vous pourriez me citer a marqué votre carrière ? : Fournier, Gendron (stylistiquement)

Pouvez-vous préciser si ces grandes figures jouaient un violoncelle avec cordes boyaux ou cordes métalliques ? : tous métal. boyau dans les graves : William Pleeth, Leonard Rose ? : il y a + ou – 30 ans

Avait-il un intérêt pour la musique ancienne et sa technique d'interprétation ? : seulement Anner Bylsma

- **Questions sur le passage de la corde de boyau à la corde de métal :**

Avez-vous commencé sur cordes en boyau ou cordes en métal ? : boyau ; Jacques Ripoché (élève de Gérard Hekking, et a eu comme professeur Pablo Casals) a été mon premier professeur, il faisait débiter systématiquement ses élèves sur cordes de boyau

Avez-vous au cours de vos études été confronté aux deux ? Si oui, quand, dans quelle(s) circonstance(s) ? : oui, j'ai effectué environ 3 ans de mes études sur boyau puis suis passé au métal

Votre/vos professeur(s) a-t-il/ont-ils vécu ce changement ? Si oui, qui, quand, de quelle manière ? : ne sais pas en détail

Jouez-vous actuellement sur cordes en boyau et/ou métal ? : le plus souvent sur des cordes de boyau, sur cordes de métal très rarement, le moins possible

Pour quelle(s) raison(s) ? : ennui de la sonorité, contact peu agréable

Pour quel(s) répertoire(s) ? : métal pour le répertoire soliste (concerto avec orchestre « moderne »)

Dans quelle proportion jouez-vous l'un et/ou l'autre ? : répondu précédemment

À vos débuts, quels étaient les arguments généralement avancés pour préférer plutôt le boyau ; plutôt le métal ? : la corde de métal était moins chère que la corde de boyau

Aujourd'hui quels sont-ils ? Ont-ils évolués ? : corde de métal pratique pour l'accord, standardisation

Pouvez-vous me donner votre avis personnel sur ces questions ? : le mélange boyau et métal n'est pas un problème pour l'homogénéité du son en soi

À vos débuts, comment envisagiez-vous le répertoire ancien ? : pas de démarche « musique ancienne » à mes débuts

Pouvez-vous le situer dans l'Histoire de la Musique, définir ce qui était abordé, avec quel type de démarche en lien avec la technique et la facture instrumentale ?

- **Questions sur le marché des cordes en boyau et en métal :**

Quelles marques avez-vous utilisées (avec une chronologie) ? : boyau Eudoxa (Pirastro), allemand ; Kaplan, américain ; Ysaye et Savarez, français ; dans les années 1980, fonds de stocks

Quel a été votre (vos) luthier(s) ? : Camurat, le plus fourni en cordes de boyau

Quelle était la gamme de prix de vos cordes ?

Quelle était la disponibilité en France de ce produit (sinon précisez) ? : plus de métal que de boyau (années 1985-1990)

Quels étaient les fournisseurs de cordes de votre (vos) luthier(s) ? (précisez l'origine géographique du produit)

Quel peut-être votre analyse sur l'évolution du marché des cordes de votre apprentissage jusqu'à aujourd'hui ? : évolution des cordes harmoniques à lier avec l'évolution du catgut chirurgical et de la corde à raquette de tennis

Avez-vous connaissances de documents ressources sur ce sujet ? (catalogues de fournisseurs, anciennes pochettes de cordes, témoignages écrits dans des correspondances, sur des factures, dans des mémoires, articles dans des revues, publicités dans des programmes de concerts ou d'autres supports...)

- **Questions d'ordre pédagogique :**

Quelles applications pédagogiques voyez-vous dans ce choix ? (boyau et/ou métal) : passage du boyau au métal différent selon les situations (1 ? en tant que soliste ; 2 ? pour les orchestres ; 3 ? en ce qui concerne la musique de chambre)

Ces deux techniques se nourrissent-elles réciproquement ou pas ?

Avantages/inconvénients ? : avec métal = toujours quelque chose qui sort de l'instrument (c'est flatteur et rassurant), mais habitude à un son médiocre avec du métal

avec boyau = travail du son, « voie étroite », exigeante, incidence sur la technique d'archet

- **Divers :**

Avez-vous d'autres suggestions ? : probable implication de l'enregistrement dans le changement (peut-être incidence sur le changement dû à la qualité du son pris de près)

ANNEXE 3

Photographies des classes de violoncelle du Conservatoire de Paris de 1930 à 1970 -
présence de violoncelle(s) sur la photographie permettant d'observer le type de montage :



1. Classe de violoncelle de Paul Bazelaire, Conservatoire de Paris, vers 1930,
<http://gallica.bnf.fr/>, [28/04/2015].



2. Classe de violoncelle de Louis Feuillard, Conservatoire de Paris, vers 1930,
<http://gallica.bnf.fr/>, [28/04/2015].



3. Classe de violoncelle de Gérard Hekking, Conservatoire de Paris, vers 1930,
<http://gallica.bnf.fr/>, [28/04/2015].



4. Classe de violoncelle de Paul Bazelaire, Conservatoire de Paris, 1932 ou 1933, archives du CNSMDP.



5. Classe de violoncelle de Louis Feuillard, Conservatoire de Paris, 1932 ou 1933, archives du CNSMDP.



M. BAZELAIRE (Violoncelle)

6. Classe de violoncelle de Paul Bazelaire, Conservatoire de Paris, 1934,
archives du CNSMDP.



M. FEUILLARD (Violoncelle préparatoire)

7. Classe de violoncelle de Louis Feuillard, Conservatoire de Paris, 1934,
archives du CNSMDP.



M. G. HEKKING (Violoncelle)

8. Classe de violoncelle de Gérard Hekking, Conservatoire de Paris, 1934,
archives du CNSMDP.



9. Classe de violoncelle de Paul Bazelaire, Conservatoire de Paris, 1935, archives du CNSMDP.



10. Classe de violoncelle de Louis Feuillard, Conservatoire de Paris, 1935, archives du CNSMDP.



11. Classe de violoncelle de Gérard Hekking, Conservatoire de Paris, 1935, archives du CNSMDP.



12. Classe de violoncelle de Paul Bazelaire, Conservatoire de Paris, 1939,
<http://p.bazelaire.free.fr>, [28/04/2015].



13. Classe de violoncelle de Paul Bazelaire, Conservatoire de Paris, 1948,
<http://p.bazelaire.free.fr>, [28/04/2015].



14. Classe de violoncelle de Maurice Maréchal, Conservatoire de Paris, 1950,
archives du CNSMDP.



15. Classe de violoncelle d'André Navarra, Conservatoire de Paris, 1950,
archives du CNSMDP.



16. Classe de violoncelle de Paul Bazelaire, Conservatoire de Paris, 1953, archives du CNSMDP.



17. Classe de violoncelle de Maurice Maréchal, Conservatoire de Paris, 1953, archives du CNSMDP.



18. Classe de violoncelle d'André Navarra, Conservatoire de Paris, 1953, archives du CNSMDP.



19. Classe de violoncelle de Paul Bazelaire, Conservatoire de Paris, 1954 ?, archives du CNSMDP.



20. Classe de violoncelle de Bernard Michelin, Conservatoire de Paris, 1966,
archives du CNSMDP.



21. Classe de violoncelle d'André Navarra, Conservatoire de Paris, 1966,
archives du CNSMDP.



22. Classe de violoncelle de Bernard Michelin, Conservatoire de Paris, 1967, archives du CNSMDP.



23. Classe de violoncelle d'André Navarra, Conservatoire de Paris, 1967, archives du CNSMDP.



24. Classe de violoncelle de Bernard Michelin, Conservatoire de Paris, 1968, archives du CNSMDP.



25. Classe de violoncelle d'André Navarra, Conservatoire de Paris, 1968, archives du CNSMDP.



26. Classe de violoncelle de Bernard Michelin, Conservatoire de Paris, 1969, archives du CNSMDP.



27. Classe de violoncelle d'André Navarra, Conservatoire de Paris, 1969, archives du CNSMDP.



28. Classe de violoncelle de Bernard Michelin, Conservatoire de Paris, 1970, archives du CNSMDP.



29. Classe de violoncelle d'André Navarra, Conservatoire de Paris, 1970, archives du CNSMDP.



30. Classe de violoncelle de Bernard Michelin, Conservatoire de Paris, s. d., archives du CNSMDP.



31. Classe de violoncelle d'André Navarra, Conservatoire de Paris, s. d., archives du CNSMDP.

ANNEXE 4

Photographies de violoncellistes en solo ou en formation de musique de chambre (XX^e siècle) permettant d'observer le type de montage :



1. Portrait de Pablo Casals, photographie, entre c. 1915 et c. 1920, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, <http://www.loc.gov/>, [28/04/2015].



2. Portrait du Quatuor Capet, photographie, Boris Lipnitzki, 1927, <http://www.parisenimages.fr/>, [28/04/2015].



3. Portrait du Quatuor Hewitt, photographie, Boris Lipnitzki, 1938,
<http://www.parisenimages.fr/>, [28/04/2015].



4. Portrait de Madame Sandstrom, photographie, Boris Lipnitzki, 1938,
<http://www.parisenimages.fr/>, [28/04/2015].



5. Portrait de Gregor Piatigorsky, photographie, Boris Lipnitzki, 1939,
<http://www.parisenimages.fr/>, [28/04/2015].



6. Portrait du Quatuor Kolisch, photographie, Boris Lipnitzki, 1939,
<http://www.parisenimages.fr/>, [28/04/2015].



7. Portrait de Monique et Jeannine Viaudey (violoncelles) aux côtés de Ghislaine Viaudey (harpe), photographie, Boris Lipnitzki, 1947, <http://www.parisenimages.fr/>, [28/04/2015].



8. Portrait de Micheline Albert Bloch, photographie, Boris Lipnitzki, 1950, <http://www.parisenimages.fr/>, [28/04/2015].



9. Portrait du Trio Pasquier, photographie, Boris Lipnitzki, 1950,
<http://www.parisenimages.fr/>, [28/04/2015].



10. Portrait de Klaus Heitz, photographie, Boris Lipnitzki, 1963,
<http://www.parisenimages.fr/>, [28/04/2015].



11. Portrait de Jacques Sudrat, photographie, Boris Lipnitzki, 1964,
<http://www.parisenimages.fr/>, [28/04/2015].



12. Portrait de Yo-yo Ma, photographie, 1979,
<http://www.englishchamberorchestra.co.uk/about/archive>, [28/04/2015].



13. Portrait d'André Navarra, photographie, 1980, <http://operaplus.cz/wp-content/uploads/2013/06/DSC7094André-Navarra-1980.jpg>, [28/04/2015].



14. Portrait de Mstislav Rostropovitch, photographie, 1982, <http://www.englishchamberorchestra.co.uk/about/archive>, [28/04/2015].



15. Portrait de Paul Tortelier, photographie, 1984,
<http://www.englishchamberorchestra.co.uk/about/archive>, [28/04/2015].

Sources et bibliographie

A. Sources

A – 1. Documents d'archives

Paris, Archives nationales, série AJ³⁷ relative au Conservatoire national de musique de Paris :

AJ/37/83 : Enseignement. Études dramatiques et musicales. 1816-1925.

AJ/37/84 : Enseignement. Études musicales. Tableaux des classes. 1816-1925.

AJ/37/195 : Enseignement. Comité d'enseignement et conseils d'enseignement, jurys d'admission et comités d'examens des études musicales, conseil supérieur d'enseignement. 1812-1925.

AJ/37/196 : Enseignement. Conseil supérieur d'enseignement, concours et examens. 1812-1925.

AJ/37/319 : Archives, bibliothèque, musée. 1825-1925.

AJ/37/320 : Bibliothèque. 1825-1925.

AJ/37/321 : Musée. 1825-1925.

AJ/37/520 : Comités et conseils. 1923-1953.

AJ/37/530 : Concours d'admission : procès-verbaux de séances, études musicales. 1926-1949.

AJ/37/579 : Bibliothèque, discothèque, musée, exposition. 1927-1977.

AJ/37/705 : Enseignement. 1804-1944.

Paris, musée de la Musique, archives :

Grand livre (dernier atelier concerné : Gand et Bernardel Frères) - Années 1875 à 1884 - E.981.8.6

Grand livre (dernier atelier concerné : Gand et Bernardel) - Années 1881 à 1887 - E.981.8.4

Grand livre (dernier atelier concerné : Gand et Bernardel) - Années 1888 à 1892 -
E.981.8.27

Grand livre (dernier atelier concerné : Gustave Bernardel) - Années 1892 à 1899 -
E.981.8.41

Grand livre (dernier atelier concerné : Caressa et Français) - Années 1899 à 1905 -
E.981.8.43

Grand livre (dernier atelier concerné : Caressa et Français) - Années 1905 à 1912 -
E.981.8.45

Grand livre (dernier atelier concerné : Caressa et Français) - Années 1920 à 1923 -
E.981.8.49

Paris, Conservatoire national supérieur de musique et de danse, archives :

Photographies des classes de violoncelle de 1930 à 1970.

A – 2. Objets

Violoncelles du « Dépôt des classes » du Conservatoire de Paris entrés dans le fonds du musée de la Musique de Paris en 1968 :

- E.968.8.31
- E.968.8.33
- E.968.8.35
- E.968.8.36
- E.968.8.38
- E.968.8.39
- E.968.8.40
- E.968.8.41
- E.968.8.42
- E.968.8.43
- E.968.8.46
- E.968.8.49
- E.968.8.50

A – 3. Photographies

Photographies de classes de violoncelle du Conservatoire de Paris : <http://gallica.bnf.fr/>, [28/04/2015] ; <http://p.bazelaire.free.fr>, [28/04/2015].

Photographies de violoncellistes de renom : <http://www.parisenimages.fr/>, [28/04/2015] ;
<http://www.englishchamberorchestra.co.uk/about/archive>, [28/04/2015].

Photographie de Pablo Casals : <http://www.loc.gov/>, [28/04/2015].

Photographie d'André Navarra :

<http://operaplus.cz/wp-content/uploads/2013/06/DSC7094André-Navarra-1980.jpg>,
 [28/04/2015].

A – 4. Sources imprimées

Dictionnaire du commerce et des marchandises, contenant tout ce qui concerne le commerce de terre et de mer, tome premier, dir. M.G.U.G., Paris, Guillaumin et Cie, 1837.

ALEXANIAN, Diran, *Traité théorique et pratique du Violoncelle*, Paris, Salabert, 1922.

ANONYME, « Nouvelles diverses », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 1876, p. 255, 374 et 406.

ANONYME, « Les cordes métalliques appliquées aux instruments à archet », *Le Ménestrel*, 49/2707 (1883), p. 60.

BAUD, *Observations sur les cordes à instrumens de musique, tant de boyau que de soie*, Versailles, Ph.-D. Pierres, 1803.

BLADIER, Benjamin, « Sur la vitesse de vibration de cordes filées sur boyau. », *Comptes-rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, 238 (1954), p. 570-572.

BLADIER, Benjamin, « De l'influence de la vitesse et de la pression de l'archet sur la vitesse de vibration des cordes filées sur boyau. », *Comptes-rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, 240/2 (1955), p. 1868-1871.

B[RANCOUR], R[ené], « Concert Graven-Goetz (3 juin) », *Le Ménestrel*, 89/4754 (1927), p. 261.

BRICQUEVILLE, Eugène de, *Ministère du Commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes. Exposition universelle internationale de 1900, à Paris. Rapports du jury international, Classe 17. Instruments de musique.*, Paris, Imprimerie nationale, 1901.

BRIE, Jehan de, *Le Bon Berger ou Le vray régime et gouvernement des Bergers et Bergères*, éd. Paul Lacroix, Paris, Liseux, 1879.

CHOUQUET, Gustave, « Lettre à un violoniste : les cordes harmoniques », *Le Ménestrel*, 52/2858 (1885), p. 9-11.

DIDEROT, Denis et Jean le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, 1751-1780.

DRINCOURT, Edmond, *Physique : mathématiques A, B.*, Paris, Colin, 1904, p. 177.

DUPORT, Jean-Louis, *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*, Paris, Imbault, [c. 1806] dans Philippe Muller (éd.), *Violoncelle : méthodes, études, ouvrages généraux*, vol. 3, Courlay, Fuzeau, 2006.

DURUTTE, Camille, *Esthétique musicale – Technié ou lois générales du système harmonique*, Paris, Mallet-Bachelier, 1855, exemplaire annotée, bibliothèque universitaire Gent.

FISSORE, Robert, *Traité de lutherie ancienne*, 2^e éd., Paris, Robert Dupuich, 1898.

- FISSORE, Robert, *La lutherie : traité de lutherie ancienne*, 1 (2), s.n., Paris, 1900.
- FISSORE, Robert, *La lutherie : traité de lutherie ancienne*, 2 (2), s.n., Paris, s.d..
- FLESCH, Carl, *L'art du violon*, trad. S. Joachim-Chaigneau, Paris, Max Eschig, 1926.
- G.-M., F., *Cours de physique pour la classe de mathématiques élémentaires : cours de sciences physiques et naturelles*, Paris, Poussielgue, Tours, Mame et Fils, 1901, p. 389.
- HAKKERT, Jacques (éd.), *Quelques attestations des artistes les plus éminents [sur les cordes Jacques Hakkert]*, Rotterdam, c. 1928.
- LA FAGE, Adrien de, *Revue et Gazette musicale de Paris*, 30/22 (1855), p. 234-237.
- LA FAGE, Adrien de, *Revue et Gazette musicale de Paris*, 43/22 (1855), p. 333-336.
- LAROUSSE, Pierre, *Larousse universel en 2 volumes : nouveau dictionnaire encyclopédique*, dir. Claude Augé, T. 2, Larousse, Paris, 1922, p. 1236.
- LEBRUN, Albert, « Ministère du commerce et de l'industrie – Droits de douane afférents aux cordes harmoniques », *Journal officiel de la République française*, 229/67 (1935), p. 10511-10512.
- LEIPP, Émile, « Le module d'élasticité et la masse spécifique : paramètres sensibles du spectre d'une corde harmonique isolée. », *Comptes-rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, 248/2 (1959), p. 3278-3280.
- MAILLOT, Charles, *Fabrication des cordes harmoniques dans Roger Millant et Max Millant* (éd.), *Manuel pratique de lutherie*, Paris, Larousse, 1952.
- MARTIN, A.-J., « Académie de médecine – Fabrication du catgut », *Journal officiel de la République française*, 134/48 (1916), p. 4321-4323.
- MAUGIN, Jean-Claude et W. Maigne, *Nouveau manuel complet du luthier contenant la construction intérieure et extérieure des instruments à archet*, Paris, Roret, 1869.
- MAUGIN, Jean-Claude et W. Maigne, *Nouveau manuel complet du luthier ou traité pratique et raisonné de la construction des instruments à cordes et à archet traitant de la Fabrication des Cordes harmoniques en boyau et en métal*, Paris, Roret, 1894.
- MERSENNE, Marin, *Harmonie universelle*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1636, reprint Paris, éditions du CNRS, 1986, préface de François Lesure.
- PARISELLE MILLET, H. et Émile Bouant, *Cours élémentaire de physique : quatrième et cinquième année (optique, acoustique, électricité), programme du diplôme de fin d'études*, Paris, Alcan, 1915, p. 147.
- PASQUIER, Nelly, « Entretien », *Le violoncelle*, 0 (2001), n. p.
- PLASSIARD, Joseph-Antoine, *Des cordes harmoniques en général et spécialement de celles des instruments à archet*, Mirecourt, Chassel, 1879.
- PLAYFORD, John, *A brief Introduction To the Skill of Musick*, 4^e éd. augmentée, 2 vol., London, Godbid, 1664.
- PONTÉCOULANT, Adolphe de, *Organographie, essai sur la facture instrumentale, art, industrie et commerce*, Paris, Castel, 1861. Reprint Fritz Knuf.
- PRAETORIUS, Michael, *Syntagma Musicum – Textes relatifs à l'Orgue*, trad. Jacques Leguy, Chatenay Malabry, Ars Musicae, 1999.

- ROMBERG, Bernard, *Méthode de violoncelle*, Paris, Henry Lemoine, s.d. (c. 1840) dans Philippe Muller (éd.), *Violoncelle : méthodes, études, ouvrages généraux*, vol. 7, Courlay, Fuzeau, 2006.
- ROUSSEAU, Jean, *Traité de la viole*, Paris, Ballard, 1687 ; fac-simile Genève, Minkoff, 1975.
- SAVARY DES BRUSLONS, Jacques, *Dictionnaire universel de commerce*, t. 2, Veuve Estienne, Paris, 1741.
- TILLANCOURT, Edmond de, *Système de cordes harmoniques en soie pour instruments de musique*, brevet d'invention 1BB19464, INPI, Paris, 1854.
- TORTELIER, Paul, *Technique et art du violoncelle*, Paris, Salabert, 1994.
- VIRDUNG, Sebastian, *Musica Getuscht*, Strasbourg, 1511, fac-simile, Paris, CNRS, 1980.

A – 5. Catalogues de fournisseurs de cordes, <http://www.luthiers-mirecourt.com/>, [28/04/2015]

- APPARUT, Georges, Catalogue « Lutherie artistique / Les plus anciens ateliers de Lutherie existant en Lorraine / Fondés en 1721 », ancienne maison Joseph-Victor Charotte, 6 rue Sainte-Cécile, Mirecourt, c. 1928.
- , Catalogue « Lutherie artistique / Les plus anciens ateliers de lutherie existant en Lorraine / Fondés en 1721 », Supplément du tarif général, ancienne maison Joseph-Victor Charotte, 6 rue Sainte-Cécile, Mirecourt, 1929.
- , Catalogue « Lutherie artistique / Les plus anciens ateliers de lutherie existant en Lorraine / Fondés en 1721 », ancienne maison Joseph-Victor Charotte, 6 rue Sainte-Cécile, Mirecourt, août 1936.
- APPARUT ET HILAIRE, Catalogue « Lutherie d'art perfectionnée / Les plus anciens ateliers de lutherie existant en Lorraine », ancienne maison Joseph-Victor Charotte, 6 rue Sainte-Cécile, Mirecourt, 1969.
- BEUSCHER, Paul, Catalogue « Fondée en 1850 / Manufacture d'instruments de musique », 27 boulevard Beaumarchais, Paris, après 1930.
- CARESSA ET FRANÇAIS, Catalogue « Luthiers du Conservatoire / national de musique / de l'Opéra, de l'Opéra-Comique / de la société des / concerts du Conservatoire / Expertises », 12 rue de Madrid, Paris, après 1914.
- COLLIN-MÉZIN, Charles Jean-Baptiste, Catalogue « Violons et violoncelles / Fabrication exclusivement artistique / Instruments perfectionnés / entièrement / faits à la main et garantis », 7 rue Germini, Mirecourt, 1912.
- , Catalogue « Violons et violoncelles / Fabrication exclusivement artistique / Instruments perfectionnés / entièrement / faits à la main et garantis / Lutherie d'art spéciale pour artistes », 7 rue Germini, Mirecourt, 1936.
- COUESNON, Catalogue « Manufacture générale / d'instruments de musique / Cuivre, Bois / Lutherie, Pianos / Harmoniums / Machines parlantes / Accessoires divers », 94 rue d'Angoulême, Paris, 1912.
- COUESNON ET BERNARDEL, Catalogue « Tarif spécial du Catalogue 1927 / des instruments à cordes / des maisons réunies Couesnon et Léon Bernardel », Supplément du catalogue de 1927, 94 rue d'Angoulême, Paris, août 1927.

- , Catalogue « Instruments à cordes / des ateliers réunis de / Couesnon et Léon Bernardel / Tarif 1934 / Lutherie », Supplément du catalogue de 1934, 94 rue d'Angoulême, Paris, 1934.
- FISSORE, Joseph fils, Catalogue « Lutherie / Cordes harmoniques / Fournitures / générales / pour tous / instruments », 51 rue de Chabrol, Paris, 1913.
- INDUSTRIE MUSICALE (L'), Catalogue « Manufacture Générale d'Instruments de Musique / Première Partie / Violons, Altos, Violoncelles / Contrebasses / et toutes les / Fournitures et Accessoires / concernant ces instruments », ancienne maison Ullmann, 11 rue du Faubourg Poissonnière, Paris, 1937.
- LABERTE-HUMBERT FRERES, Catalogue « Spécialité / de / Mandolines, Violons, Violoncelles, Contrebasses / Guitares, Étuis / Étuis-Formes pour Violons et Violoncelles / Archets », Mirecourt, c. 1905.
- , Catalogue « Violons – violoncelles / Contrebasses – archets / Mandolines, mandoles / Guitares – cordes », Mirecourt, 1912.
- LABERTE-HUMBERT FRERES ET FOURIER MAGNIE REUNIS, Catalogue « Violons – violoncelles / Contrebasses – archets / Mandolines, mandoles / Cordes », Mirecourt, c. 1915.
- , Catalogue « Tarif de septembre 1925 », Mirecourt, septembre 1925.
- LABERTE ET MAGNIE, Catalogue « À la ville / de / Crémone / Ateliers / de lutherie / fondés / en / 1780 / Toute la belle lutherie / et ses accessoires », ancienne maison Mangenot, Mirecourt, 1927.
- , Catalogue « À la ville / de / Crémone / Ateliers / de lutherie / fondés / en / 1780 », ancienne maison Mangenot, Mirecourt, 1931.
- LAVEST, Jules, Catalogue « Manufacture d'instruments de musique / Lutherie artistique / Maison fondée en 1880 / Tarif 1932 », 32 avenue de la Gare, Montluçon, 1932.
- MAMLOCK, Michel, Catalogue « Instruments de musique / Catalogue général 1929 », 4-5 faubourg Saint-Vincent, Mirecourt, 85 boulevard Beaumarchais, Paris, 1929.
- , Catalogue « Manufacture générale / de / mentonnières & accessoires / d'instruments de musique / Tarifs d'accessoires », 4-5 faubourg Saint-Vincent, Mirecourt, 85 boulevard Beaumarchais, Paris, novembre 1931.
- , Catalogue « Manufacture / de / mentonnières & accessoires / d'instruments de musique / Tarif d'accessoires », 4-5 faubourg Saint-Vincent, Mirecourt, 85 boulevard Beaumarchais, Paris, octobre 1932.
- MANGENOT, Paul, Catalogue « À la ville / de / Crémone / Ateliers / de lutherie / fondés / en / 1780 / Les instruments de Nicolas aîné et Derazey », ancienne maison Derazey, 24 faubourg Saint-Vincent, Mirecourt, c. 1925.
- MENNESSON, Émile, Catalogue « Violons Guarini / Joués par les maîtres Sivori, Léonard, Rementi, Maurer, etc. », 64 rue d'Hauteville, Paris, 1878.
- MOUGENOT, Léon, Catalogue « Lutherie artistique / Fabrication / Réparations / École spéciale / de lutherie », maison L. Mougenot-Jacquet-Gand, 4 avenue Victor Hugo, Mirecourt, c. 1905.
- THIBOUILLE-LAMY, Jérôme, Catalogue « Manufacture de cordes harmoniques et d'instruments de musique / M^{on} Husson Buthod & Thibouville et H^y Savaresse », 42 bis rue Réaumur, Paris, 1867.

- , Catalogue « Manufacture d'instruments de musique », 68-70 rue Réaumur, Paris, 1878.
- , Catalogue, « Manufacture générale / d'instruments de musique / et de cordes harmoniques », 68-68 bis rue Réaumur, Paris, 1901.
- , Catalogue « Manufacture / d'instruments / de musique », 68 bis-72 rue Réaumur, Paris, 1912.
- , Catalogue « Manufacture française / d'instruments de musique / et de cordes harmoniques / Lutherie / artistique / Catalogue D. 1919 », 68 bis-72 rue Réaumur, Paris, 1919.
- , Catalogue « P / Tarif 855 / Prix M », 68 bis rue Réaumur, Paris, 1955.
- ULLMANN, Charles et Jules, Catalogue « Manufacture d'instruments de musique », anciennes maisons A. Lecomte et Charles Mathieu, 11 faubourg Poissonnière, Paris, 1907.

B. Études (ouvrages et articles)

- Catalogue d'exposition : Instrumentistes et luthiers parisiens XVII^e-XIX^e siècles*, Florence Gétreau (dir.), Paris, Délégation artistique à la Ville de Paris, 2, 1988.
- ABBOTT, Djilda, et Ephraïm Segerman, « Gut strings », *Early music*, 4/4 (octobre 1976), p. 430-437.
- BARBIERI, Patrizio, « Roman and Neapolitan gut strings (1550-1950) », *The Galpin Society Journal*, 59 (2006), p. 147-181.
- BONTA, Stephen, « Further thoughts on the history of strings », *Catgut Acoustical Society Journal*, 26 (novembre 1976), p. 21-26.
- BONTA, Stephen, « From Violone to Violoncello : A Question of Strings ? », *Journal of the American instrument musical society (AMIS)*, 3 (1977), p. 64-99.
- BOYD, James, « Having the guts : players are increasingly experimenting with gut strings, and manufacturers are responding with new ranges », *The Strad*, 119/1416 (2008), p. 46-53.
- BUGAT, Caroline et Stéphane Vaiedelich, *Les natures du son – Musique et biodiversité*, Paris, Cité de la musique, s.d.
- DENNERY, Stéphane, « Les cordes métallisées d'instruments de musique, un exemple de circulation et d'innovation dans l'Europe du XVII^e siècle », *Encyclo, Revue de l'Ecole doctorale ED 382*, 4 (2014), p. 141-158.
- DUGOT, Joël, « Les cordes à travers les textes », *Musique Ancienne*, 15 (1983), p. 46-65.
- GÉTREAU, Florence, *Aux origines du musée de la musique. Les collections instrumentales du Conservatoire de Paris, 1793-1993*, Paris, Klincksieck, Réunion des musées nationaux, 1996.
- GILL, Dominic, *Le grand livre du violon*, Luynes, Van de Velde, 1984.
- GORIS, Albert, « Histoire de la corde de boyau », *Annales de l'Institut Pasteur*, 12/30 (1916), p. 691-706.
- GUG, Rémy, « En remontant la filière de Thoiry à Nuremberg », *Musique ancienne*, 18 (1984), p. 63-136.
- HENLEY, William, *Universal dictionary of violin and bow makers*, 1 (5), Brighton, Amati publishing, première édition 1959, p. 247-248.

- HOUSSAY, Anne, *La fabrication des cordes harmoniques entre 1790 et 1960 : le rôle des artisans, des ingénieurs, des facteurs d'instruments et des musiciens*, Mémoire de DEA, Conservatoire national des arts et métiers, 2004, dir. André Guillerme.
- HOUSSAY, Anne et Édouard Martin, « Les techniques de jeu du violon et son montage au début du XX^{ème} siècle », *La musique et ses instruments*, CIM09, Paris, 26-29 octobre 2009.
- JURGENS, Madeleine, *Documents du Minutier central concernant l'histoire de la musique (1600-1650)*, t. 1, Paris, Archives nationales, 1967, p. 844 et t. 2, 1974, p. 856.
- LARSON, Dan, « The inside story of gut strings », *Newsletter of the British violin making association*, 11 (1998), p. 9-17.
- LARSON, Dan, « Reproducing historical gut strings : a modern approach », *Journal of the violin society of America*, 18/2 (2003), p. 175-202.
- PERUFFO, Mimmo, « On Venice Catlins, Lyons, Pistoia Basses and loaded-weighted bass gut strings », *FoMRHI Quarterly*, 76 (juillet 1994), p. 72-81.
- PERUFFO, Mimmo, « More on gut strings », *FoMRHI Quarterly*, 82 (janvier 1996), p. 36-37.
- PERUFFO, Mimmo, « Gut strings », *FoMRHI Quarterly*, 107-108 (avril-juillet 2002), p. 13-22.
- PICKERING, Norman C., « String tone quality related to core material », *Catgut Acoustical Society Journal*, I, 1.5 (mai 1990), p. 23-28.
- PICKERING, Norman C., « Problems in string making », *Catgut Acoustical Society Journal*, 2.3 (mai 1993), p. 1-4.
- PICKERING, Norman C., « Strings and metallurgy », *Catgut Acoustical Society Journal*, 3.4 (novembre 1997), p. 24-29.
- PICKERING, Norman C., « Gut reaction », *Double bassist*, 11 (hiver 1999), p. 24-25.
- SEGERMAN, Ephraim, « The interaction between gut string technology and instrument ranges and sizes up to the 18th century », *FoMRHI Quarterly*, 10, comm. 43 (janvier 1978), p. 41-42.
- SEGERMAN, Ephraim, « Some thoughts on gut strings history before 1600 », *FoMRHI Quarterly*, 10, comm. 94 (janvier 1978), p. 22-24.
- SEGERMAN, Ephraim, « Nouveaux développements dans la fabrication des cordes graves tout boyau », *Musique ancienne*, 15 (1983), p. 32-33.
- SEGERMAN, Ephraim, « A closer look at pitch ranges of gut strings », *FoMRHI Quarterly*, 40 (juillet 1985), p. 46-56.
- SEGERMAN, Ephraim, « Measuring the elastic modulus of gut », *FoMRHI Quarterly*, 105 (octobre 2001), p. 10.
- SOLOW, Jeffrey, « Decisions, decisions : Gut or metal ? That was the choice faced by string players at the turn of the 20th century », *The Strad*, 124/1482 (2013), p. 60-64.

Index des noms

- A**
- ABBOTT, Djilda.....9
 ALARD, Jean-Delphin.....32
 ALEMBERT, Jean le Rond d'.....15
- B**
- BAUD.....30, 65
 BAZELAIRE, Paul.....50
 BING.....37
 BLADIER, Benjamin.....26, 43
 BONTA, Stephen.....10
 BRIE, Jehan de.....20
 BRUNI, Antonio Bartolomeo.....51
 BYLSMA, Anner.....45
- C**
- CARESSA & FRANÇAIS.....51
 CHOUQUET, Gustave.....21, 24, 26, 29, 33
 COGNIER, Jean-Philippe.....35
 COIN, Christophe.....44, 45
 COLLIN-MÉZIN, Charles Jean-Baptiste.....11
- D**
- DANCLA, Charles.....12
 DEBUSSY, Claude.....67
 DELMAS, Marc.....42
 DIDEROT, Denis.....15
 DOSSIN, Oscar.....28
 DUGOT, Joël.....9
 DUPORT, Jean-Louis.....46
- F**
- FAURÉ, Gabriel.....67
 FENT, François.....51
 FISSORE, Robert.....13, 29, 30
 FLESCHE, Carl.....41, 42
 FOURNIER, Pierre.....45
- G**
- GAND & BERNARDEL.....51
 GAND, Charles-François.....51
 GENDRON, Maurice.....45
- GIRARD, Narcisse.....32
 GODARD, Benjamin.....11, 12, 13
 GOETZ, Hermann.....42
 GORIS, Albert.....21, 22, 24
 GOSSEC, François-Joseph.....30, 31
 GRAVEN.....42
 GUG, Rémy.....10
- H**
- HEITZ, Klaus.....62
 HENLEY, William.....11, 13
 HEYNBERG, Émile.....28
 HOTMAN, Nicolas.....25
 HOUSSAY, Anne.....9, 10, 20
 HUBAR, Julien.....28, 29
 HUNTS, Richard.....25
- L**
- LA HAYE DUPONSEL, Gaston de.....51
 LACROIX, Paul.....20
 LALO, Édouard.....67
 LAPAIX, J.-A.....32
 LEIPP, Émile.....44
 LÉONARD, Hubert.....12
- M**
- MAIGNE, W.....13, 29, 39
 MARAIS, Marin.....25
 MARTIN, Édouard.....10
 MASSART, Léon.....28
 MASSART, Rodolphe.....28
 MAUGIN, Jean-Claude.....13, 29, 39
 MAURIN, Jean-Pierre.....12, 32
 MÉHUL, Étienne-Nicolas.....30
 MERSENNE, Marin.....22, 23, 24, 28
 MILLANT, Roger et Max.....13
 MILLER.....29
 MÖLLER, Walter.....46
 MONNOT.....51
- N**
- NAVARRA, André.....45

| | |
|-----------------------------------|---------------------|
| O | |
| OFFENBACH, Jacques..... | 67 |
| P | |
| PASQUIER, Nelly..... | 46 |
| PASQUIER, Pierre..... | 46 |
| PERUFFO, Mimmo..... | 9 |
| PICKERING, Norman..... | 9, 10 |
| PIDOUX, Raphaël..... | 46 |
| PIERNÉ, Gabriel..... | 42 |
| PLASSIARD, Joseph-Antoine..... | 21, 38 |
| PLAYFORD, John..... | 25, 65 |
| PLEETH, William..... | 45 |
| POHLMANN..... | 29 |
| PRAETORIUS, Michael..... | 22 |
| R | |
| RADOUX, Jean-Théodore..... | 28 |
| RAVEL, Maurice..... | 67 |
| RIBAUD, Gustave..... | 44 |
| RIPOCHE, Jacques..... | 44 |
| ROMBERG, Bernard..... | 46 |
| ROSE, Leonard..... | 45 |
| ROUSSEAU, Jean..... | 25 |
| S | |
| SAINTE-COLOMBE, Jean de..... | 25, 26 |
| SAINT-SAËNS, Camille..... | 67 |
| SANTIS, Corinto de..... | 23 |
| SAUZAY, Eugène..... | 12 |
| SAVARESSE..... | <i>Voir SAVAREZ</i> |
| SAVAREZ, Henri..... | 18, 32 |
| SAVARY DES BRUSLONS, Jacques..... | 18 |
| SEGERMAN, Ephraïm..... | 9 |
| SIVORI, Camillo..... | 12 |
| SOLOW, Jeffrey..... | 11 |
| T | |
| TAYAU, Henri..... | 12 |
| TAYAU, Marie..... | 11, 12, 13 |
| TERRIER, Roland..... | 35 |
| THIBOUVILLE-LAMY, Jérôme..... | 33, 37, 38 |
| TILLANCOURT, Edmond de..... | 32 |
| TORTELIER, Paul..... | 50 |
| V | |
| VATELOT, Étienne..... | 50 |
| VIEUXTEMPS, Henri..... | 12, 13 |
| VILLAT..... | 31 |
| VIRDUNG, Sebastian..... | 20, 21, 29 |
| VUILLAUME, Jean-Baptiste..... | 12 |
| W | |
| WELSTER..... | 29 |
| X | |
| XENAKIS, Iannis..... | 66 |

Table des figures

CHAPITRE PREMIER – HISTORIQUE ET CARACTÉRISTIQUES DES CORDES DE VIOLONCELLE

| | |
|--|----|
| Fig. 1 et 2 : Planches de <i>L'Encyclopédie</i> , vol. 16, p. 20 et vol. 16, p. 19 | 17 |
| Fig. 3 : Banc d'orfèvre, 1565, Écouen, musée national de la Renaissance, ECL16880 | 27 |
| Fig. 4 : Thibouville-Lamy, <i>Catalogue de cordes</i> , 1867, p. 48..... | 33 |

CHAPITRE 2 – MODÈLES DE CORDES PROPOSÉS ET CHOIX ESTHÉTIQUES DES MUSICIENS

| | |
|--|----|
| Fig. 5 : Cordier de violoncelle, Paris, musée de la Musique..... | 40 |
| Fig. 6 : Chevalet de violoncelle, Paris, musée de la Musique..... | 41 |
| Fig. 7 : Planche pédagogique (+ détail) extraite de Romberg, Bernard, <i>Méthode de violoncelle</i> , Paris, Henry Lemoine, [c. 1840], p. 51..... | 47 |
| Fig. 8 : Planche pédagogique (+ détail) extraite de Romberg, Bernard, <i>Méthode de violoncelle</i> , Paris, Henry Lemoine, [c. 1840], p. 53..... | 48 |
| Fig. 9 : Planche pédagogique extraite de Alexanian, Diran, <i>Traité théorique et pratique du violoncelle</i> , Paris, Salabert, [1914], p. 5..... | 49 |
| Fig. 10 : Planche pédagogique extraite de Tortelier, Paul, <i>Technique et art du violoncelle</i> , trad. Agathe Barry, Paris, Salabert, 1994, p. 3..... | 49 |
| Fig. 11 et 12 : Violoncelles E.968.8.42 et E.968.8.36, Paris, musée de la Musique..... | 53 |
| Fig. 13 : Classe de violoncelle de Paul Bazelaire (+ détail), Conservatoire de Paris, c. 1930 | 58 |
| Fig. 14 : Classe de violoncelle de Bernard Michelin, Conservatoire de Paris, 1969, archives du CNSMDP | 58 |
| Fig. 15 et 16 : Photographies du Trio Pasquier (1950) et du violoncelliste Klaus Heitz (1963) | 62 |

Table des matières

| | |
|---|------------|
| AVANT-PROPOS..... | 5 |
| INTRODUCTION..... | 9 |
| CHAPITRE PREMIER – HISTORIQUE ET CARACTÉRISTIQUES DES CORDES DE VIOLONCELLE | 15 |
| 1. Corde, corderie et boyaudier : définitions | 15 |
| 2. La corde harmonique de boyau | 19 |
| 3. De la corde de boyau à la corde filée sur boyau | 25 |
| 4. La corde de métal et ses caractéristiques..... | 27 |
| 5. La corde de soie : une autre alternative à la corde de boyau ? | 30 |
| CHAPITRE 2 – MODÈLES DE CORDES PROPOSÉS ET CHOIX ESTHÉTIQUES DES MUSICIENS | 35 |
| 1. Étude de catalogues de fournisseurs de cordes..... | 35 |
| 2. Point de vue des pédagogues et des scientifiques..... | 41 |
| 3. Les méthodes pédagogiques de violoncelle..... | 46 |
| 4. Les violoncelles du « Dépôt des classes » du Conservatoire de Paris..... | 50 |
| 5. Les photographies des classes de violoncelle du Conservatoire de Paris de 1930 à 1970..... | 54 |
| 6. Quelques photographies de violoncellistes professionnels (XX ^e siècle)..... | 60 |
| CONCLUSION..... | 65 |
| ANNEXES | 69 |
| SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE | 135 |

| | |
|---------------------------------|------------|
| INDEX DES NOMS..... | 143 |
| TABLE DES FIGURES | 145 |
| TABLE DES MATIÈRES | 147 |

BIOGRAPHIE

Rémy PETIT débute l'apprentissage du violoncelle à l'âge de six ans, à l'école municipale de musique d'Ingré. Il poursuit ses études musicales au CRD d'Orléans dans les classes de Raphaële SÉMÉZIS (violoncelle moderne), Catherine MÉCHAIN (formation musicale), Isabelle ROUARD (analyse et histoire de la musique), Pierre-Alain BIGET et Claude MAURY (musique de chambre). Participant à plusieurs reprises aux académies des Folies Françaises à Orléans, il découvre le répertoire musical ancien et décide d'approfondir sa pratique sur violoncelle baroque. Après avoir obtenu un DEM de formation musicale en 2007 et de violoncelle moderne en 2009 au CRD d'Orléans, il intègre en 2009 la classe de François POLY (violoncelle baroque), membre des Folies Françaises, au CRR de Cergy-Pontoise. Il y obtient un DEM de violoncelle baroque en 2011.

En tant que musicien d'orchestre et violoncelliste moderne, il a travaillé avec Jean-Marc COCHEREAU (Orchestre Symphonique d'Orléans) et Clément JOUBERT (Orchestre Symphonique du Loiret). Il participe à de nombreux projets et nourrit un intérêt certain pour les projets éclectiques mêlant différentes formes d'art : musique pour pièce de théâtre, concert dans le cadre d'un musée, trio violon-violoncelle-piano, quatuor à cordes, ensemble de violoncelles, œuvres avec chœur et/ou chanteurs solistes, association musique baroque/danse contemporaine... Il possède en lui le désir de partager la musique, non seulement dans les salles dédiées aux spectacles, mais également dans les écoles, auprès de personnes handicapées, dans des cafés, en univers carcéral...

Il a également travaillé auprès de musiciens prestigieux tels que Patrick COHÈN-AKENINE et les musiciens des Folies Françaises, Christophe COIN, Julien CHAUVIN, Olivier BAUMONT, Sigiswald KUIJKEN, Paul AGNEW, Fabio BONIZZONI, Ignazio SCHIFANI...

Affectionnant particulièrement le travail du continuo et sa relation avec le texte et la voix, il a travaillé dans plusieurs productions d'opéra ou oratorio en France et à l'étranger. Citons parmi ses expériences *Les Noces de Figaro* de MOZART à Orléans et à Orvieto, *La Bohème* de PUCCINI à Orvieto, *Così fan tutte* de MOZART à Cergy, *La Passion selon Saint Jean* de BACH à Rueil, *Echo et Narcisse* de GLÜCK à Paris et récemment *La Resurrezione* de HAENDEL à Paris.

Il porte un intérêt particulier à la pédagogie concernant la formation musicale et le violoncelle, disciplines qu'il a enseignées pendant quelques années aux écoles municipales de musique d'Ormes et de La Chapelle Saint Mesmin ainsi qu'au Conservatoire d'Orléans.

Après avoir été admis au CNSMD de Paris dans la classe de violoncelle baroque en 2011 et obtenu le DNSPM en 2014 ainsi que le DE en 2015, Rémy y suit actuellement l'enseignement de Christophe COIN et Bruno COCSET en deuxième cycle supérieur.