

## LUTHERIE<sup>1</sup>

### 1 Henri Bâton et le renouveau de la lutherie

Terrasson<sup>2</sup>, auteur, en 1741, d'une *Dissertation historique sur la vielle* considère que Henri Bâton, luthier à Versailles, a eu l'idée de transformer la vielle en la montant sur un corps de guitare (en 1716), ou sur un corps de luth (à partir de 1720). Ce seront ces deux formes qui vont se stabiliser et s'imposer, pendant le siècle de Louis XV, donnant naissance à la « nouvelle vielle ». Citons Terrasson : « Le *Sieur* Bâton, luthier à Versailles, fut le premier qui travailla à perfectionner la vielle. Il avait chez lui plusieurs anciennes guitares dont on ne se servait plus depuis longtemps. Il imagina en l'année 1716 d'en faire des vielles : et cette invention lui réussit avec un si grand succès que l'on ne voulut plus avoir que des vielles montées sur des corps de guitare, et ces sortes de vielle ont effectivement un son plus fort et en même temps plus doux que celui des vielles anciennes » (p.96-97). Et plus loin : « Le *sieur* Bâton imagina que puisque les vielles montées sur des corps de guitare avaient eu tant de réussite, cet instrument prendrait encore des sons plus moelleux en le montant sur des corps de luths et de théorbés. Il exécuta donc cette nouvelle idée en l'année 1720, et les vielles en luth eurent encore un plus grand succès que les autres. Ce fut alors que la vielle commença à faire face aux autres instruments et à être admise dans des concerts » (p. 98).

Les deux dates proposées par Terrasson (1716 et 1720) sont curieusement précoces. En effet, toutes les autres dates significatives montrant l'importance prise par la nouvelle vielle sont plus récentes. C'est en **1732** que la vielle participe pour la première fois au *Concert – Spirituel*. La reine de France reçoit le joueur de vielle virtuose Danguy en **1744**<sup>3</sup>. Charles Bâton, fils d'Henri et autre fameux joueur de vielle est, comme il le dit lui-même, invité au « dîner de la reine » en **1752**<sup>4</sup>. Il en est de même concernant la datation des premières œuvres éditées faisant mention de la vielle comme instrument susceptible de les jouer (1724), nous y reviendrons ultérieurement.

Il nous faudra prendre en compte et chercher à comprendre les raisons de ce temps de latence particulièrement long qui fut nécessaire avant que le renouveau de la lutherie ne porte ses fruits et donne lieu à un renouveau musical, notamment en ce qui concerne le répertoire.

---

1.FUSTIER, Paul, *La vielle à roue dans la musique baroque française*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.189-198.

2.TERRASSON, Antoine. *Dissertation historique sur la vielle. Où l'on examine l'origine et les progrès de cet instrument*, Paris, 1741.

3DUFORQ, Norbert, *La musique à la Cour de Louis XIV et de Louis XV, d'après les mémoires de Sourches et de Luynes (1681 et 1758)*, Paris, Picard, 1970 (février 1744).

4BÂTON, Charles, « Mémoire sur la vielle en *d-la-ré*, dans lequel on rend compte des raisons qui ont engagées à la faire », *Mercure de France*, Oct.1752, p. 143-157.

## 2 Les sources iconographiques et les instruments conservés.

Nous avons rassemblé un corpus formé de reproductions d'œuvres comportant une représentation de vielle suffisamment claire pour que l'on puisse en distinguer la lutherie (tableaux, gravures, sculptures...). Nous y joignons un corpus de photographies de vielles conservées, la plus part du temps, dans des musées.

### 2.1 Le XVIIIème siècle

Pour ce qui est du **XVIIIème siècle**, et pour ce qui est des **reproductions iconographiques**, nous avons rassemblé une cohorte de 67 documents. Elle nous permet de proposer la classification suivante :

-Nous appellerons *vielles Bâton*, les vielles en forme de guitare ou en forme de luth, que Bâton a « inventé » dans la première partie du XVIIIème siècle et qui ont révolutionné la lutherie de l'instrument. Des vielles de ce type existent dans 26 de nos documents, ce qui correspond à un pourcentage de 39% de l'ensemble.



Modèle « Bâton » : vielle en guitare de Caron, 1773

Mod. « Bâton » : vielle en luth, P. Louvet, vers 1750

-Les vielles *trapézoïdales*, sont des instruments dont les représentations les plus sophistiquées montrent que la base du trapèze qu'elles dessinent est courbe, qu'elles sont « cornues », et qu'elles possèdent deux colonnettes joignant la tête aux éclisses. Elles apparaissent 16 fois, ce qui correspond à un pourcentage de 24%.



Vielle « trapézoïdale » copie Eaton vers 1980

## LUTHERIE



Vielle trilobée, gravure de N. Bonnart, vers 1676.

-Le modèle de vielle *lobée*, dans sa version *trilobée*, apparaît 5 fois, ce qui correspond à un pourcentage de 7%.

-Nous appellerons *vielles antiques* des instruments représentés dans des scènes de l'antiquité, pour enrichir la mise en scène, mais sans souci musical particulier. Elles sont un peu triangulaires, et toujours fantaisistes. Elles apparaissent 3 fois, ce qui correspond à 4%.

-Les autres vielles de forme atypique sont au nombre de 20, ce qui correspond à un pourcentage de 30%.

Toujours pour ce qui est **du XVIIIème siècle**, mais en ce qui concerne maintenant les **instruments conservés**, principalement dans les musées), notre cohorte comporte (compte non tenu des *vielles organisées*), une cohorte de 26 instruments, dont 25 sont des « *vielles Bâton* », soit la totalité moins un spécimen (qui est une vielle *trapézoïdale*).

De plus, nous connaissons la datation de certaines vielles ou des documents iconographiques les représentant.

-Concernant les *vielles Bâton* nous avons pu dater une cohorte de 13 spécimens d'instruments conservés dont le plus ancien est une vielle de Mathieu datée de 1731 et dont la date moyenne d'apparition est 1733. alors que le document iconographique le plus ancien que nous ayons pu dater est un portrait de 1744 exécuté par Donnat Nonotte.

-Concernant les vielles trapézoïdales, nous avons pu dater une cohorte de 5 spécimens. Notons que la date moyenne d'apparition des 5 documents datés est 1722.

-Concernant les vielles trilobées, un seul document peut être daté de façon précise, il s'agit d'une gravure de 1713.

Pour ce qui est d'Antoine Watteau, qui a représenté de nombreuses vielles, trilobées ou trapézoïdales, retenons la remarque de Florence Gétreau : « les premiers sujets musicaux de Watteau ne peuvent être étudiés que par la gravure et remontent vraisemblablement aux années 1705/1706 »<sup>5</sup>.

- Dans l'ordre du quantitatif ces données indiquent qu'au XVIIIème siècle dominent les *vielles Bâton* en forme de luth et de guitare suivies des vielles trapézoïdales.

<sup>5</sup>GETREAU, Florence, « Watteau et la musique : réalité et interprétation », in MOUREAU, François, et MORGAN-GRASSELLI, Margaret, *Antoine Watteau, le peintre, son temps et sa légende*, Paris-Genève, éd. Champion-Slatkine, 1987, p.235-246.

- Dans l'ordre chronologique, ces données permettent de faire l'hypothèse d'une apparition plus récente des *vielles Bâton* qui s'imposent approximativement sous le règne de Louis XV, sans que l'on puisse affirmer qu'elles se soient substituées aux vielles trapézoïdales en faisant disparaître celles-ci.

## 2.2 Le XVIIème siècle

Nous avons rassemblé une cohorte de 81 documents iconographiques datant du XVIIème siècle, proposant une représentation de vielles donnant à voir la forme de l'instrument.

-Vient d'abord un groupe de 37 vielles que nous avons appelées *atypiques*. Elles sont de forme très variable, non stabilisée et représentent 46% de l'effectif.-

-Les vielles que nous avons appelées *trilobées* viennent ensuite ; elles sont 34 ce qui correspond à un pourcentage de 42% de l'effectif. C'est un instrument de ce type que reproduit, dans son traité, Marin Mersenne<sup>6</sup>, qui propose aussi une vielle en forme de pelle<sup>7</sup>, peu fréquente dans l'iconographie et que nous classons dans les vielles *atypiques*.

-Les vielles *bilobées*, proches des précédentes, sont au nombre de 6, soit 7% de l'effectif.

-Les vielles apparentées au modèle que nous avons appelées *antiques* sont au nombre de 4, soit 5% de l'effectif.

-Les vielles de forme *trapézoïdale* sont absentes de notre corpus.

Que le groupe des vielles *atypiques* soit aussi important indique évidemment qu'en attendant Bâton, la lutherie de l'instrument n'est pas encore stabilisée.

Les grands peintres et graveurs du XVIIème siècle paraissent avoir été particulièrement intéressés par la qualité esthétique des vielles de forme trilobée<sup>8</sup>. Celles-ci sont présentes dès le début de ce XVIIème siècle. Elles existent même dans l'iconographie du XVIème siècle, comme en témoignent par exemple « L'ange jouant de la vielle » (tableau anonyme déposé au Louvre), « L'adoration des bergers » (tableau de l'école d'Anvers) ou comme le remarque Jean-Christophe Maillard<sup>9</sup>, certaines œuvres de Bruegel l'ancien ou de Jérôme Bosch. Les instruments trilobés datant du XVIIème siècle ont donc un passé et ne doivent pas être considérées comme une invention du siècle de Louis XIV.

## 2.3 Le problème posé par la vielle trapézoïdale.

Terrasson, dans son ouvrage déjà cité, décrit une forme de vielle, qui date du début du XVIIème siècle et qui correspond probablement à ce modèle de vielle trapézoïdale : « Il est à propos d'observer qu'au commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire en l'année 1700, la Vielle est encore telle qu'elle avait été à la fin du siècle précédent : la forme était à peu près

---

<sup>6</sup>MERSENNE, Marin, *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, 1636, Paris, CNRS, 1986, p.215.

<sup>7</sup>*Ibid*, p.212.

<sup>8</sup>Citons, mais la liste n'est pas exhaustive : Jacques Bellange, Jacques Callot, Franken Le jeune, Jacques Lagnet, Georges de LaTour, Adrian van Ostade, David Téniers,

<sup>9</sup>MAILLARD, Jean-Christophe, « La vielle en France au XVIIème et XVIIIème siècle », *Vielle à roue, Territoires illimités*, (sous la direction de Pierre Imbert), Saint Jouin de Milly, FAMDT éditions, 1996, p.10-30.

carrée, comme sont encore aujourd'hui les vielles de Normandie dont se servent les gens du menu peuple »<sup>10</sup>

Que cette vielle soit caractéristique du début du XVIIIème siècle semble tout à fait exact ; qu'elle soit caractéristique du XVIIème est plus contestable puisqu'elle n'apparaît pas dans notre corpus iconographique concernant ce siècle. Toutefois Flagel<sup>11</sup> fait mention de l'apparition d'une vielle de ce type aux Pays bas et en 1665.

Certes, si nous quittons ce corpus pour nous intéresser aux instruments conservés en musée, nous trouvons 12 vielles repérées par nous et datées du XVIIème par l'organisme qui les a en dépôt. 8 sont de forme trapézoïdale, alors que l'iconographie (en tout cas concernant les 80 sujets repérés dans des tableaux ou des gravures), ne montre aucun exemple de vielle de ce type. Curieuse contradiction qui témoigne probablement d'une difficulté à dater ces instruments, ayant entraîné les experts à suivre Terrasson et à considérer trop rapidement que la vielle trapézoïdale est caractéristique du XVIIème siècle.

A ce sujet, et toujours dans le livre de Terrasson, il est fait mention d'un instrument particulier posant de gros problèmes de datation<sup>12</sup>. Ce « monument précieux » est une vielle qui, selon notre auteur, aurait appartenu à Henri III<sup>13</sup>. Malheureusement, elle a subi d'importantes restaurations et notamment de Jean Louvet le cadet (1718-1793)<sup>14</sup>, ce qui rend très incertaine l'époque de sa fabrication. En 1911, Eugène de Briqueville reprend les considérations de Terrasson, sans les commenter ni les critiquer<sup>15</sup>. De son côté, S. Palmer<sup>16</sup> discute longuement de l'identité de cette vielle, et valide finalement l'hypothèse selon laquelle elle aurait appartenu à Henri III. Ce n'est pas l'opinion de Flagel qui relève que la datation proposée par Terrasson (XVI<sup>e</sup> siècle) supposerait que ce modèle existait « presque un siècle avant ses premières représentations dans l'iconographie »<sup>17</sup> ce qui est difficile à comprendre.

En ce qui nous concerne, nous partageons l'opinion de Flagel. Plus généralement, nous considérons l'apogée de la vielle trapézoïdale devrait être placée soit à la fin du XVIIème, soit plutôt au début du XVIIIème siècle.

---

10TERRASSON, Antoine. *Dissertation historique sur la vielle. Où l'on examine l'origine et les progrès de cet instrument*, Paris, 1741, p94.

11FLAGEL, Claude, « La vielle parisienne sous Louis XV : un modèle pour deux siècles », *Instrumentistes et luthiers Parisiens, XVIIème et XVIIIème siècle*, Dir. Florence Getreau, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1988, p118.

12Ibid, p.69-77.

13Cette vielle se trouve au **Victoria and Albert Museum** de Londres, N°220-1866, catalogue N°6/1.

14Dates proposées par MILLOT, Sylvette, *Histoire de la lutherie parisienne du XVIIIème siècle à 1960*, Tome II, Paris, Les Amis de la musique, 1997, p.113.

15BRIQUEVILLE, Eugène de, *Notice sur la vielle*, 1911, Paris, La flûte de Pan, 1980, p.32-34.

16PALMER, Suzann, *The Hurdy-Gurdy*, Londres, New Abbot, 1980, p.105/109.

17FLAGEL, Claude, « La vielle Parisienne sous Louis XV : un modèle pour deux siècles », *Instrumentistes et luthiers Parisiens*, (sous la direction de Florence GETREAU), Paris, Délégation à l'action artistique, 1988, p.119-121.

La vielle trapézoïdale *E 52* conservée à la Cité de la musique à Paris, est parmi les plus intéressantes et les plus complètes<sup>18</sup>. Elle est fabriquée en tilleul, avec un décor pyrogravé, neuf rosaces, deux colonnettes et les deux angles « cornus ». Elle comporte sept chevilles et devait être montée avec trois chanterelles (dont l'une devait sonner à l'octave en dessous des deux autres), et quatre cordes faisant office de bourdons. Parmi ces dernières, une corde trompette reposait sur un chevalet mobile que l'on pouvait régler; en témoigne, en effet, une cheville traversant le cordier (*voir en 2.4*).

Une autre vielle, probablement à peu près contemporaine se trouve aussi à la Cité de la musique, répertoriée *E 1539*. Elle est intéressante parce qu'assez différente de la précédente. Elle est beaucoup plus rustique ; d'une forme trapue, ne comportant que cinq chevilles, et dépourvue de colonnettes.

## 2.4 La question du chevalet mobile

On ne sait trop comment dater son apparition ; il est parfois présent dans l'iconographie avant le XVII<sup>e</sup> siècle, par exemple chez Jérôme Bosch (*Le Jardin des plaisirs*) ; mais il peut aussi être absent dans des représentations datant du XVII<sup>e</sup> siècle ; c'est ainsi que Mersenne n'en indique pas la présence dans les vieilles qu'il reproduit<sup>19</sup>.

Cette instabilité devient compréhensible si l'on prend en considération la manière dont Terrasson envisage l'apparition de la trompette : « Les cordes destinées à faire des accords [les bourdons] devaient nécessairement être attachées chacune sur un petit chevalet ; et, peut-être, un de ces petits chevalets qui ne tenaient pas bien et que chaque vibration faisait frapper contre la table, donna-t-il lieu à l'invention de la trompette ». <sup>20</sup> L'apparition de la trompette ne serait pas le résultat d'une démarche volontaire, ce qui définit l'invention, mais la conséquence d'incidents techniques (décollements de chevalets). On peut penser que cet incident a dû se produire un certain nombre de fois ; chaque vielleux concerné pouvait donc soit considérer que le « tapement » du chevalet sur la table enrichissait la sonorité de l'instrument et devait donc être préservé, soit qu'il le salissait et il fallait donc s'en débarrasser en recollant le chevalet. A la même période, les deux manières de jouer ont dû coexister selon le goût de l'interprète.

## 2.5 Chanterelles et Bourdons et ambitus

Au tout début du XVIII<sup>e</sup> siècle, la vielle devait posséder, selon **Terrasson**, trois chanterelles « Dans le clavier (qui étaient d'un tiers plus larges que les claviers d'à présent) il y avait trois cordes, dont deux étaient les chanterelles semblables à celles dont nous nous servons ; la troisième était beaucoup plus grosse on la nommait la Voix humaine et (pourvu

---

<sup>18</sup>On trouvera une photographie de cette vielle dans *Le Vielleux, Métamorphoses d'une figure d'artiste du XVII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, catalogue de l'exposition, à Brou, 2008, Anne-Marie Sarda (dir).

<sup>19</sup>On repère l'existence du chevalet mobile (ou trompillon) à la présence d'une cheville montée sur le cordier. Cette cheville est là pour permettre de régler l'appui du chevalet mobile sur la table puisque une extrémité de la corde guidon », (le tirant) y est enroulée, l'autre extrémité étant attachée à la corde trompette. Quand on tend cette dernière en tournant la cheville, le chevalet mobile se redresse.

<sup>20</sup>TERRASSON, Antoine. *Dissertation historique sur la vielle. Où l'on examine l'origine et les progrès de cet instrument*, Paris, 1741, p.5-6.

qu'on l'entendit de fort loin), elle imitait un peu la voix humaine d'un jeu d'orgues. Mais, de près, elle n'était pas supportable »<sup>21</sup>.

A partir de 1725 les chanterelles sont toujours au nombre de deux, et sonneront à vide en *Sol3* ce dont témoigne toutes les partitions publiées. Auparavant elles sonnent parfois en *Sol3*, mais, semble-t-il, le plus souvent en *Ré* comme en témoignerait peut-être le *Don Quichotte* que publie **Courbois** en 1710. Toutefois, dans la méthode pour vielle éditée par **Ballard** en 1732, on peut lire une phrase ambiguë, pouvant témoigner que, dans une période qui est encore de transition, l'auteur n'exclue pas la possibilité que l'on puisse monter les deux chanterelles soit en *Sol3*, soit en *Sol2* : « Il faut accorder à l'unisson [les deux chanterelles], et le son qu'elles produisent, soit **qu'elles soient montées hautes ou basses** [souligné par nous] est toujours un *Sol* »<sup>22</sup>.

Les montages observés peuvent être très variés, ce dont témoignent de nombreux auteurs. Écoutons **Trichet** : « La manivelle ou manche de fer qu'on tient et tourne de la main droite afin que la roue par son agitation fasse résonner les cordes qui s'appuient sur elle. Le nombre desquelles est réduit à quatre pour le moins et à six pour le plus. La vielle a aussi un clavier garni de douze marches ou plus si l'on veut, et chaque marche a deux touches qui frappent deux cordes mises à l'unisson, lorsque les marches sont poussées par les doigts de la main gauche »<sup>23</sup>. Pour ce qui est de l'*ambitus*, écoutons encore **Terrasson** : « Pour ce qui est de l'étendue de la vielle, elle était toujours la même, elle montait seulement jusqu'au *Ré* et quelque fois jusqu'en *Mi* mineur. Le son du clavier était toujours très mince et entièrement absorbé par le tapement de la trompette »<sup>24</sup>. En réalité, les vielles du XVII<sup>e</sup> siècle dont nous disposons ont un *ambitus* très variable ; par ailleurs, certaines sont seulement diatoniques.

**Furetière** constate aussi que plusieurs options sont possibles : la vielle « est composée d'une anche avec quatre cordes, dont deux servent de bourdons, qu'on peut mettre à l'unisson et à l'octave. Les deux autres sont étendues le long du manche, qui servent d'un perpétuel monocorde, et qui font toutes sortes de tons, comme l'épinette, par le moyen de dix marches qui font une espèce de clavier. On les pourrait augmenter jusqu'à 49 et de même augmenter le nombre des cordes comme celles des doubles clavecins. Chaque marche à deux morceaux de bois perpendiculaire, qu'on peut nommer les touches parce qu'elles servent à toucher les deux cordes qui sont à l'unisson. Il y a en haut une roue de bois fort polie qu'on tourne avec une manivelle »<sup>25</sup>.

**Marin Mersenne** propose deux formes de vielle. Il reproduit une vielle « en pelle », apparemment diatonique ; et précise qu'il s'agit d'une « petite vielle qui n'a que dix

---

21 *Ibid*, p.94-95.

22 BALLARD, Jean Baptiste (ed.), *Pièces choisies pour la vielle, à l'usage des commençants*, Paris, 1732, p.3.

23 TRICHET, Pierre, *Traité des instruments de musique*, 1640, *Fac Simile* : Minkoff, 1978, p.166.

24 TERRASSON, *op. cit.* p.95.

25 FURETIERE, Antoine, *Dictionnaire universel*, la Haye, Rotterdam, chez Arnout et Reinier Leers, 1690. *Fac simile* : Béziers, Société de Musicologie du Languedoc, 1996, « art. Vielle ».

touches...l'on en peut faire de 49 touches, ou de tant que l'on voudra »<sup>26</sup>. Cet instrument comporte quatre chevilles correspondant à deux chanterelles et à deux cordes bourdon. Mersenne ajoute : « On peut augmenter le nombre des cordes que l'on met que l'on met ordinairement à l'unisson ou à l'octave ». « Mais si l'on met six bourdons qui fassent l'Octave, la Douzième, la quinzième, la dix-septième et la dix-neuvième, l'on aura une parfaite harmonie ».

**Mersenne** n'est pas très clair, concernant la vielle trilobée qu'il propose ensuite. Elle dispose de six chevilles, donc de six cordes. Il y en a 4 ou 5, qui passent par le cordier, « que l'on met à tel accord que l'on veut », ce qui veut peut-être dire que, selon le morceau à jouer, on pourra choisir l'accordage de la ou des chanterelles (et il pourrait y en avoir 4 ou 5), que l'on voudra utiliser. Quand au nombre de touches, qui vont déterminer l'ambitus, « L'on en met tant qu'on veut, quoique douze ou dix-neuf suffisent ».

Aucune des deux vieilles proposées par Mersenne ne montre l'existence d'un chevalet mobile.

La vielle que **Praetorius** présente dans *Syntagma Musicum*<sup>27</sup> comporte quatre cordes et cinq chevilles. Il n'y a pas trace de chevalet mobile.

### 3 Conclusion

Résumons ce que nous apprennent l'iconographie et l'analyse de la lutherie des instruments d'époque encore conservés de nos jours.

Au XVII<sup>ème</sup> siècle, la facture de la vielle est peu stabilisée ; l'instrument emprunte en effet des formes variées.

Toutefois le modèle de la vielle *trilobée* (parfois peinte par Antoine Watteau et auparavant toujours par David Téniers), représente un sous groupe important (près de 50% de notre corpus). Ce modèle, dont l'origine se trouve au moins au XVII<sup>ème</sup> siècle, persiste au cours du XVIII<sup>ème</sup> siècle, mais, quantitativement de manière beaucoup plus modeste.

Il existe un moment, à cheval sur la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle et le début du XVIII<sup>ème</sup>, qui voit s'épanouir la vielle *trapézoïdale* qui restera présente par la suite, mais de façon modérée.

Lui succède un modèle dominant qui s'impose un peu après le début du règne de Louis XV. Il s'agit de la vielle repensée par *Bâton*, en forme de *luth* ou en forme de *guitare*.

La vielle *antique*, reproduite pour magnifier un personnage ou un événement historique ayant notamment sa place dans l'antiquité, persiste très modestement au XVI<sup>ème</sup>, XVII<sup>ème</sup>, et XVIII<sup>ème</sup> siècle.

Nous observons donc, en ce qui concerne la **présence principale** des trois formes stabilisées de la vielle, la succession suivante :

<b>XVII<sup>ème</sup> siècle</b>		<b>Fin XVII<sup>e</sup> / début XVIII<sup>e</sup></b>		<b>2<sup>ème</sup> partie du XVIII<sup>e</sup></b>
Vielle trilobée		Vielle trapézoïdale		Vielle « Bâton »
Vielle bilobée				

En ce qui concerne une **présence modérée** pour les 3 formes retenues (en y ajoutant la forme antique) : on observe :

<sup>26</sup>MERSENNE, Marin, *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, 1636, Paris, CNRS, 1986, p.212.

<sup>27</sup>PRAETORIUS, Michael, *Syntagma Musicum*, 1619, planche XXII.



## LUTHERIE

<i>XVII<sup>ème</sup> siècle</i>		<i>Fin XVII<sup>e</sup> / début XVIII<sup>e</sup></i>		<i>2<sup>ème</sup> partie du XVIII<sup>e</sup></i>
		Vielle trilobée		Vielle trilobée Vielle trapézoïdale
Forme «antique»		Forme «antique»		Forme «antique»

Ce ne sont pas seulement les formes de la vielle qui ne sont pas stabilisées, mais aussi certaines caractéristiques organologiques ou concernant les cordes : présence de deux chanterelles à l'unisson sonnante, à vide, en *Ré3* ou en *Sol3* avec ou sans adjonction d'une troisième chanterelle à l'octave en dessous, nombre varié de bourdons, présence ou non d'un chevalet mobile, instrument diatonique ou chromatique, ambitus variable...

Les considérations chronologiques concernant l'instrument lui-même doivent être contextualisées pour prendre réellement sens.