

Auteur : Exposition universelle. 1900. Paris

Titre : Musée rétrospectif de la Classe 17. Instruments de musique, matériel, procédés et produits à l'exposition internationale de 1900, à Paris. Rapport du comité d'installation

Mots-clés : Exposition internationale (1900 ; Paris) ; Instruments de musique ; Instruments de musique -- Facture

Description : 1 vol. (122 p.-[17 pl.]) : ill. ; 29 cm

Adresse : [Paris] : [André Eyméoud], [1900]

Cote de l'exemplaire : CNAM-BIB 8 Xae 519

URL permanente : <http://cnum.cnam.fr/redir?8XAE519>

8^e Dec. 89
: 10. f.
29 Jan 1904.

MUSÉE RÉTROSPECTIF

de la Classe 17



INSTRUMENTS DE MUSIQUE

MATÉRIEL, PROCÉDÉS ET PRODUITS



MUSÉE RÉTROSPECTIF

de la Classe 17



INSTRUMENTS DE MUSIQUE

MATÉRIEL, PROCÉDÉS ET PRODUITS



A L'EXPOSITION UNIVERSELLE INTERNATIONALE

DE 1900, A PARIS



RAPPORT
du
COMITÉ D'INSTALLATION

EXPOSITION UNIVERSELLE

INTERNATIONALE DE 1900

SECTION FRANÇAISE

Commissaire général de l'Exposition :

M. Alfred PICARD.

*Directeur général adjoint de l'Exploitation, chargé de la
Section française :*

M. Stéphane DERVILLÉ.

Délégué au service général de la Section française :

M. Albert BLONDEL.

Délégué au service spécial des Musées centennaux :

M. François CARNOT.

Architecte des Musées centennaux :

M. Jacques HERMANT.

Comité d'installation de la Classe 17



BUREAU

Présidents d'honneur : MM. MASSENET, C. ✂, Membre de l'Institut, Compositeur de musique; SAINT-SAËNS (Camille), C. ✂, Membre de l'Institut, Compositeur de musique.

Président : LYON (Gustave), ✂, Pianos et Harpes (Maison Pleyel Wolff Lyon et Cie).

Vice-Président : EVETTE (Paul), ✂, Instruments à vent (Maison Evette et Schaeffer).

Rapporteur : COUESNON (Amédée), ✂, Instruments de musique en cuivre et en bois.

Secrétaire : BOLL (Alfred), ancien Fabricant de caisses de pianos, ancien Vice-Président du Conseil municipal de Paris.

Trésorier : SÈCHES (Edmond), Administrateur de la Société des Orgues d'Alexandre père et fils.

MEMBRES

MM. ACOULON (Alfred), Instruments de musique (Maison Jérôme Thibouville Lamy et Cie).

BERNARDEL (Gustave), Luthier du Conservatoire national de Musique et de Déclamation.

BORD (Antoine dit Antonin), Pianos.

DE BRICQUEVILLE (Eugène), Collectionneur.

GOUTTIÈRE (Edmond), ✂, Pianos.

JACQUOT (Albert), Luthier.

KRIEGLSTEIN (Charles), Pianos.

MUSTEL (Auguste), Harmoniums et célestas.

PILLAUT (Léon), Conservateur du Musée du Conservatoire national de Musique et de Déclamation.

RUCH (Jacques), ✂, Pianos.

THIBOUT (Amédée), Pianos (Maison Henri Herz).

ARCHITECTE : M. HERMANT (Jacques).

ARCHITECTE ADJOINT PAR LE COMITÉ : M. TASSU (Albert).

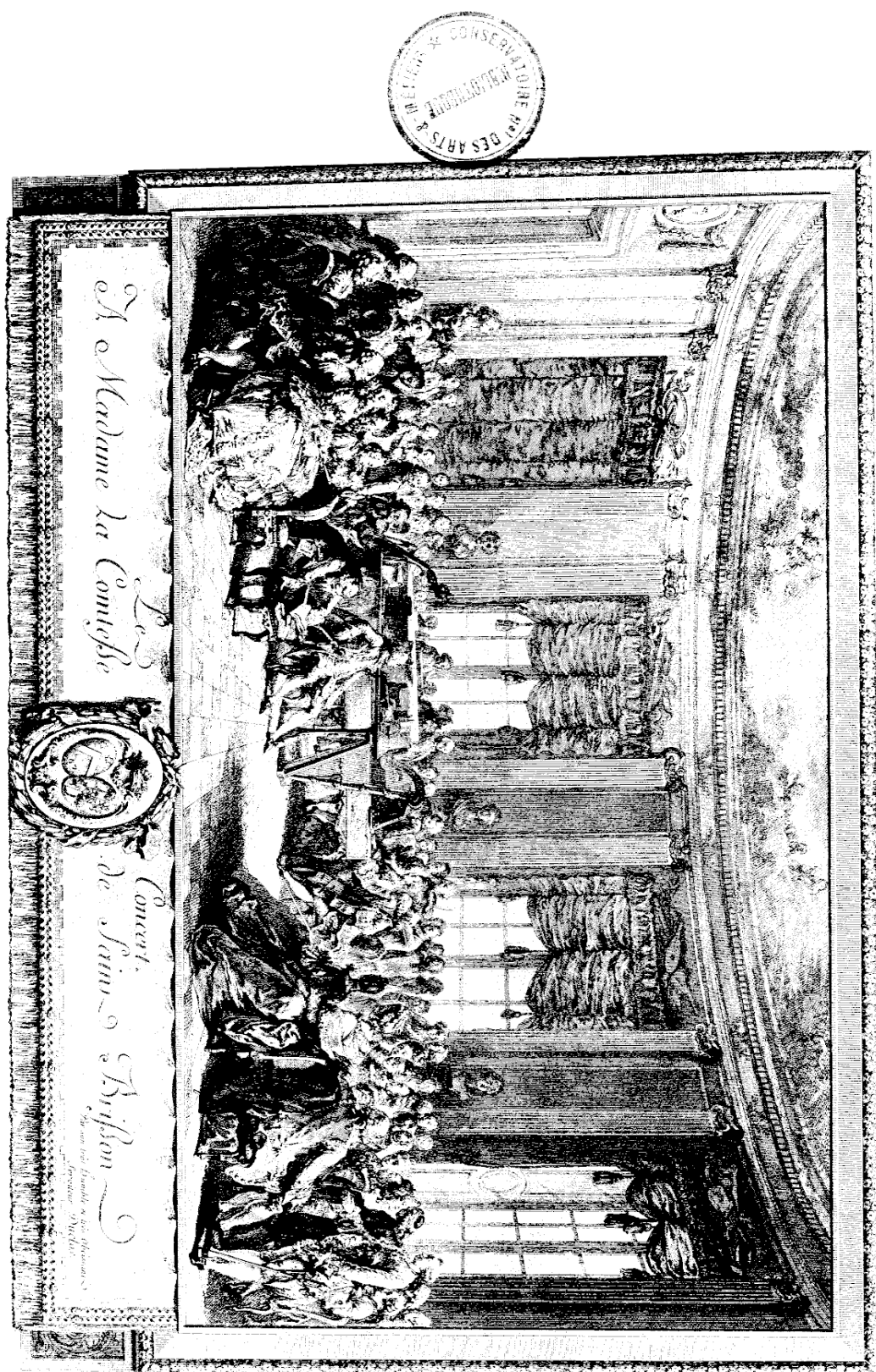
COMMISSION DU MUSÉE CENTENNAL ET RÉTROSPECTIF

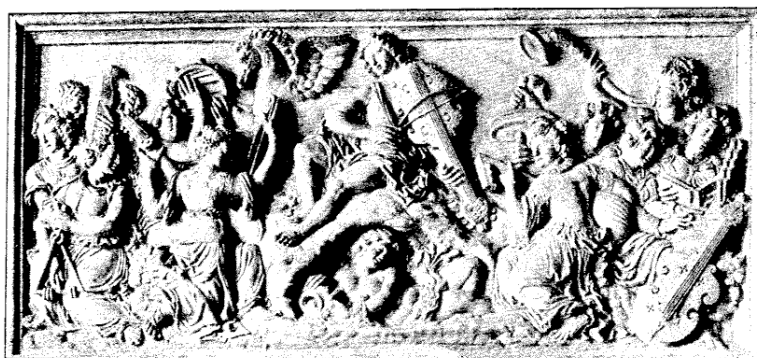
MM. DE BRICQUEVILLE (Eugène), Collectionneur.

JACQUOT (Albert), Luthier.

PILLAUT (Léon), Conservateur du Musée instrumental du Conservatoire de Paris.

THIBOUT (Amédée), Facteur de pianos.





ORPHÉE ET LES MUSES
Manteau d'une ancienne cheminée (Les Richier)
École de Saint-Mihiel

Introduction

Les Musées centennaux, créés dans chacune des Classes de l'Exposition universelle internationale de 1900, devaient, pour répondre à l'idée de M. le Commissaire général, M. Alfred Picard, constituer, par l'image ou par la représentation effective, un enseignement, non des origines, mais du développement centennal de chaque industrie.

Le Comité d'installation de la Classe 17 (Section française), grâce à la généreuse participation de chacun des exposants français, a pu accéder au désir de M. le Commissaire général et de M. Stéphane Dervillé, Directeur général chargé de la Section française, en votant les fonds nécessaires à la publication de ce rapport.

Ce travail est l'œuvre collective des Membres du Comité de la Section rétrospective de la Classe 17. La rédaction en a été acceptée par M. Albert Jacquot que son dévouement à l'organisa-

tion de l'Exposition désignait pour cette mission, M. Eug. de Bricqueville, Rapporteur du Jury de la Classe 17, a fourni une collaboration importante.

Voulant faire de l'Exposition centennale de sa Classe un Musée instructif de la facture instrumentale, le Comité de la Classe 17 fut amené à montrer non seulement les progrès réalisés depuis 1800, mais aussi les origines mêmes des arts de la facture dans une exposition véritablement rétrospective qui devait permettre d'admirer côte à côte les produits du génie national et ceux des écoles étrangères (1).

Les plus anciens spécimens d'instruments exposés datent du XVI^e siècle, dérivant eux-mêmes d'instruments plus anciens.

C'est surtout l'histoire de ces instruments depuis la Renaissance que l'exposition rétrospective et centennale de la Classe 17 a essayé de résumer, en 1900, à Paris. Or, « l'instrument de la musique » a subi des modifications, des perfectionnements intimement liés au développement ou à l'évolution du goût et de la pratique musicale caractéristique des différentes époques et des divers peuples.

Il fallait donc s'attacher à faire ressortir, pour chaque famille d'instruments, les caractères particuliers à chaque école, à chaque genre de musique.

Une division par groupes spéciaux, avec les subdivisions suivantes, a été adoptée :

- I. — Instruments à cordes frottées et à archet, tenus à la main.
- II. — Instruments à cordes frottées, sans archet, tenus à la main.
- III. — Instruments à cordes pincées, sans clavier.
- IV. — Instruments à cordes pincées, avec clavier.
- V. — Instruments à cordes frappées, avec clavier.

(1) C'est ainsi qu'on a pu voir, dans la partie rétrospective de l'Exposition, deux violons de l'école italienne, deux Stradivarius d'époques différentes, et un Steiner, école allemande (un des douze instruments dénommés *lecteurs*).

- VI. — Instruments à cordes frappées, sans clavier.
- VII. — Instruments à percussion, en métal.
- VIII. — Instruments à percussion, en peau sonore.
- IX. — Instruments à vent, en cuivre, en bois, en ivoire, en cuir, en verre, à embouchure.
- X. — Instruments à vent, en métal ou en bois, à anche, à bec ou à bouche latérale, sans réservoir d'air.
- XI. — Instruments à vent, à anche et à réservoir d'air, avec ou sans clavier.
- XII. — Accessoires.

En terminant, le Comité adresse ses remerciements à tous les Collaborateurs qui l'ont aidé à mener sa tâche à bonne fin.

Il n'aurait garde d'oublier M. François Carnot, délégué aux Musées centennaux, secondé avec tant de compétence par M. Sarriau, son collaborateur dévoué, et M. Deescaud dont les services furent très appréciés par le Comité de la Classe 17.

Pour le Comité d'Installation de la Classe 17.

LE PRÉSIDENT :

G. LYON.





LA MUSIQUE
Etain de Briot)

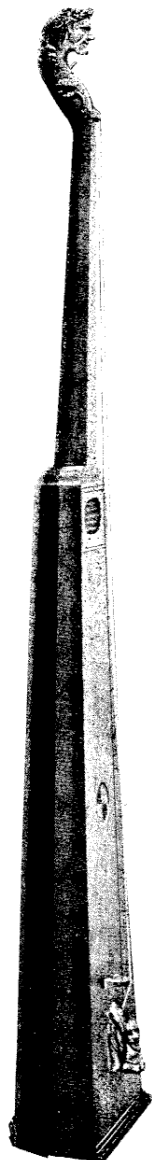
I

Instruments à cordes frottées et à archet,
tenus à la main.

Sous le vocable « Lutherie », on comprend actuellement la facture des instruments à cordes frottées par l'archet ou pincées (1). Singulière extension du sens absolu du mot *Lutherie* qui ne devrait comprendre que l'histoire du seul luth, instrument à cordes pincées, d'origine arabe (*eoud*, *l'eoud*), un des spécimens de la catégorie III.

Le plus ancien des instruments à archet, en Europe, paraît être, soit le *crowth-trithand*, à trois et à six cordes, usité chez

(1) Catégories I, II, III, IV.



Monocorde à archet,
ou trompette ma-
rine.
Collection de
M. S. Derville.
Figure 1.

les bardes de la Grande-Bretagne, du XI^e au XVII^e siècle, et dont des repro-
ductions sont dues à M. Tolbecque, soit
le *ravanastron* de l'Inde.

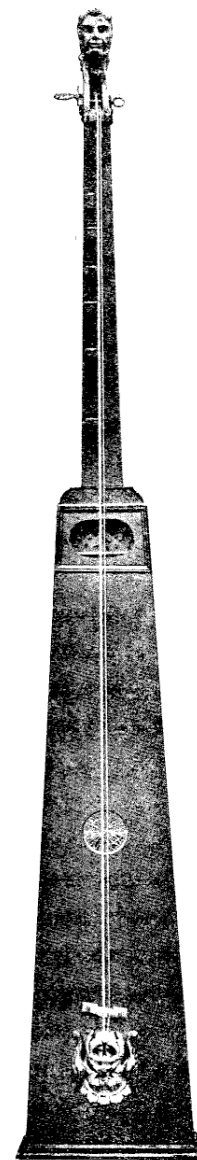
D'après des auteurs dignes de foi (1),
le rebab arabe serait une transformation
du *ravanastron*. De ce rebab, introduit
en Europe à la suite des croisades, on
fit le *rebec*, mentionné au XIII^e siècle
par Aymeric du Peyrat (2).

Cet instrument aux sons criards était
monté de deux ou trois cordes. Les bords
tronqués s'échancraient légèrement pour
le passage de l'archet. Ce n'est qu'au
XVI^e siècle qu'on y ajouta une quatrième
corde.

Le *rebec* eut son quatuor avec la
gigue ou ténor, la *rubèbe* ou alto, et pour
basse le *monocorde* à archet, appelé aussi
trompette marine. (Figures 1 et 2.)

Les instruments originaux de cette
époque ont disparu depuis longtemps.

La *gigue*, montée de trois cordes,
fixées non à un cordier, mais au bas de
l'instrument, eut surtout une grande
vogue au XII^e siècle. C'est au XVI^e siècle
que la *vièle à archet* remplaça le *rebec*
et ses dérivés.

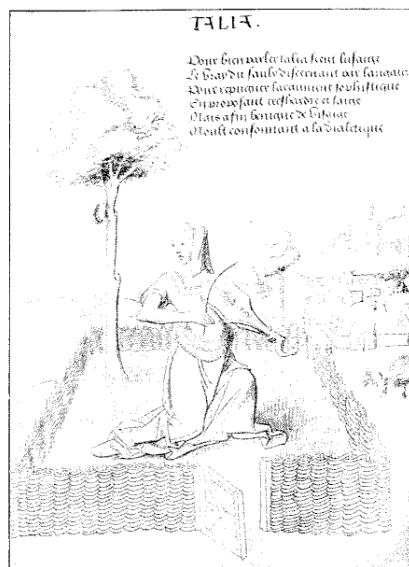


Monocorde à archet, ou
trompette marine.
Collection de
M. S. Derville.
Figure 2.

- (1) Daine-Barrington. Bottée de Toulmond, Coussemaker
et Fétis.
(2) Du Cange, *Glossarium*.

Il ne faut pas confondre la *vièle à archet* (Figure 3) avec la *vielle à roue*, dite *chifonie* ou *organistrum*, dont il sera question ultérieurement.

La *vièle à archet* a changé de forme fréquemment : tantôt la caisse sonore est carrée, oblongue ou ovale, tantôt elle se rapproche de celle du *cromby*, ainsi qu'on le voit au portail de la cathédrale de Chartres. Le nombre de ses cordes varia de trois à six, au XIII^e siècle ; c'est Jérôme de Moravie qui le déclare formellement. La tirette ressemble à celle des instruments à cordes de nos jours. On continua à se servir de cet instrument dans certaines parties de la France, et notamment en Lorraine, pendant plusieurs siècles encore.

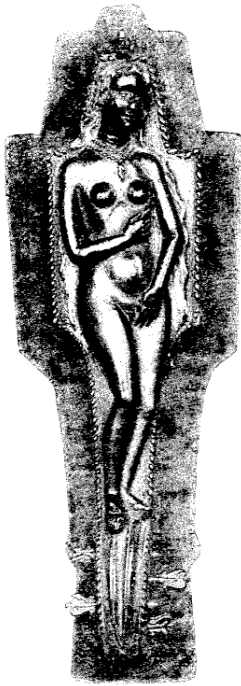


Vièle à archet. XVI^e siècle.
Manuscrit, Bibliothèque de l'Arsenal.
Figure 3.

Nous croyons devoir comprendre parmi les rares originaux existant actuellement, un superbe instrument que nous fîmes tous nos efforts pour voir figurer dans notre Exposition et qui appartient à M. Cyrus Picard, de Paris (1). Il nous fut présenté sous le vocable de *pochette du XVI^e siècle* ; nous croyons plus volontiers qu'il appartient à la famille des *rebecs* ou des petites *vièles à archet*. Ce délicieux spécimen est à quatre cordes dont les chevilles, finement sculptées, se fixent à une tête de satyre formant la volute. La table manque, mais le fond est décoré

(1) Provient de la collection Stein.

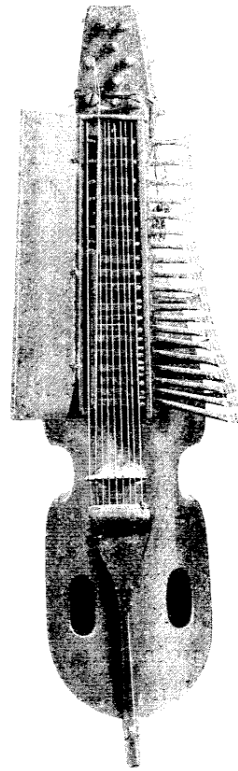
d'une figure de Vénus, debout et nue, de haut relief, les pieds chaussés de sandales à semelles épaisses. Les éclisses ou côtés latéraux présentent une bordure ornée d'une course de pampres. Les cheveux de la figurine sont dorés. Ce charmant travail, du XVI^e siècle, porte encore la trace de l'attache de la tirette et mesure 0^m,36 de longueur. (Figure 4.)



Rebec ou Pochette
du XVI^e siècle.

Collection
de M. Cyrus Picard.
Figure 4.

La *vièle à archet* du moyen âge, dont on voit des reproductions sur un certain nombre de monuments de cette époque et même du XII^e siècle (1), est semblable, à peu près, à la *vièle suédoise à archet* de M. Thibout, appartenant aujourd'hui au musée du Conservatoire de Paris. Cette dernière est du XVIII^e siècle. (Figure 5.)



Vièle suédoise à archet.
XVIII^e siècle.

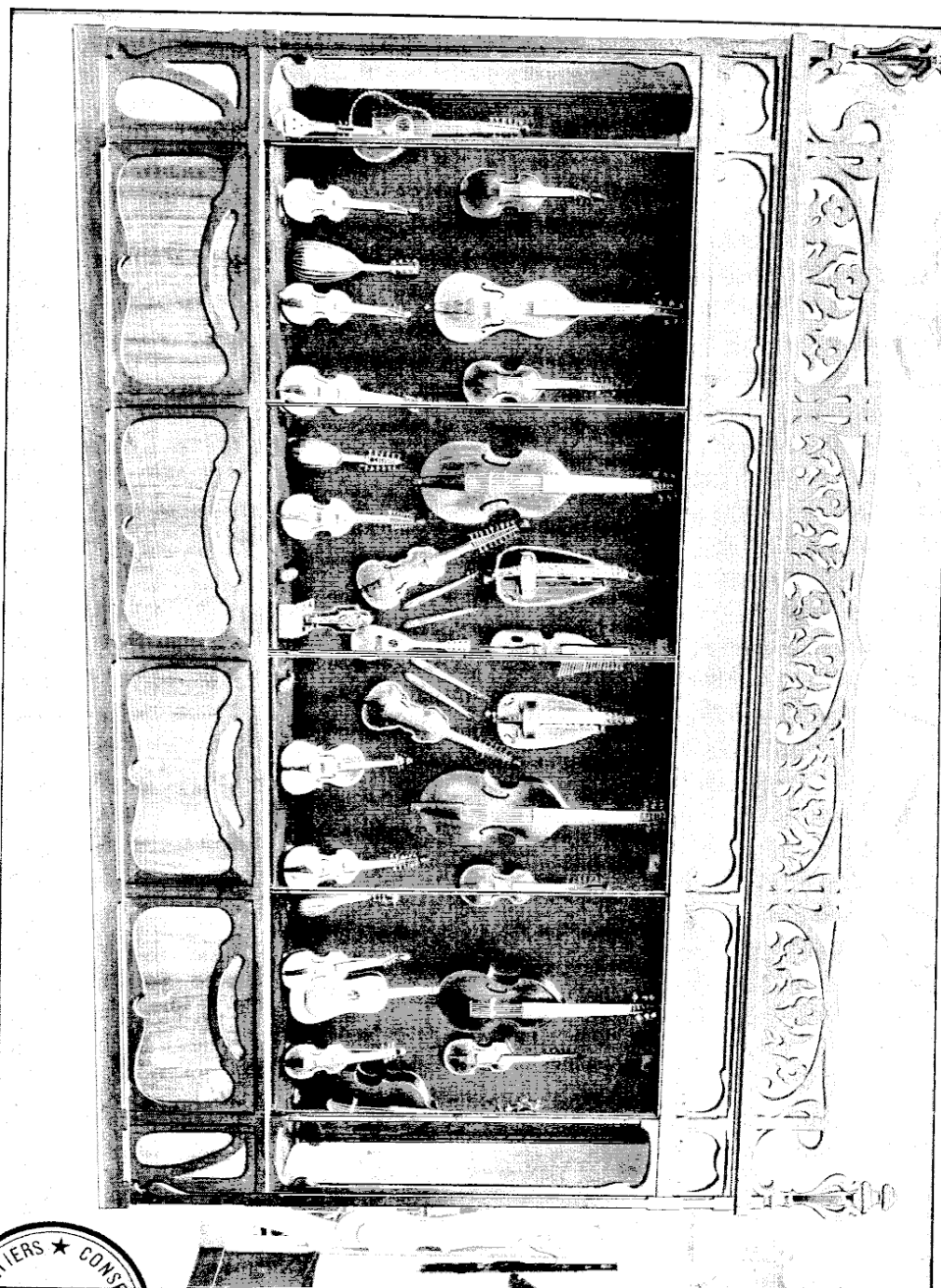
Ex-collection de M. A. Thibout.
Actuellement au musée
du Conservatoire de Paris.
Figure 5.

Au musée du Conservatoire de Bruxelles se trouve une vièle à archet suédoise, appelée *nickelharpa* ou

nixenharfe, ce qui veut dire, en suédois, harpe à clefs, qui sert encore constamment, en Suède, pour les danses ou dans les cortèges. Pour jouer cet instrument, on le suspend simplement au cou, à l'aide d'une courroie; les doigts de la main gauche, en

(1) Moulages. Musée du Trocadéro.

VITRINE DES QUINTONS, VIOLES D'AMOUR, BASSES DE VIOLE, VIELLES ET POCHETTES



appuyant sur les touches, diminuent la portion vibratoire des deux cordes dites de mélodie, ainsi que cela se fait pour la *vièle*.

Ces instruments, malgré l'intervalle de temps qui les sépare (XII^e au XVIII^e siècle), sont absolument identiques. Les dimensions du dernier sont de 0^m,82 de longueur, en y comprenant le manche, et la largeur d'environ 0^m,17. Aux deux tiers de la caisse sonore, on a pratiqué deux échancrures pour le passage de l'archet. Vingt-quatre grandes touches sont placées sur le côté gauche, dont sept actionnent les cordes de la chanterelle et aussi la corde la plus basse ; on compte, de plus, neuf cordes intérieures, y compris la chanterelle ; treize chevilles, celle de la chanterelle et celle de la corde basse sont plus grandes que les autres ; ces treize chevilles tendent des cordes sympathiques qui passent dans le manche et le chevalet.

L'archet, très primitif, est tenu par la main droite, dont le pouce, placé près de la hausse, entre la mèche de crin et la baguette, exerce la tension voulue, à la mode des Orientaux. Cette façon de tendre l'archet remonte à l'antiquité la plus reculée. Les cordes principales sont mises en vibration les unes par l'archet, les autres par influence.

C'est surtout du XIV^e au XVI^e siècle qu'un progrès très notable se produisit pour les instruments à cordes frottées. La *vièle à archet*, presque abandonnée, sauf dans le nord de l'Europe, fut remplacée par la *vièle* qui continua d'être employée jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. La façon de monter les *violes* fut extrêmement variable du XV^e au XVIII^e siècle ; il en fut de même pour leurs proportions.

La forme nous indique que cet instrument, utilisé désormais pour l'accompagnement, perdit le caractère qu'avait le *rebec* et la *vièle à archet*, celui de servir aux solistes ; mais, par contre, les intervalles sur plusieurs cordes se faisaient avec plus de continuité que dans les autres instruments.

Les violes furent montées, généralement, de cinq à six cordes.

La *viole d'amour* en avait sept. — Des violes d'amour ont été exposées par M^{mes} Germain, Pauris, Valentine Bernardel, MM. Pillaut, Silvestre, Lendet et Béon. Tous ces instruments se jouaient à la manière du *violon*, tandis que ceux qu'exposaient MM. Ernest Gand et Van Waefelghem pouvaient se jouer aussi verticalement, placés sur les genoux.

Les *par-dessus de violes* de petites dimensions ont été dénommés improprement quintons (du nombre des cinq cordes qui les montaient). Les *dessus* ont six cordes.

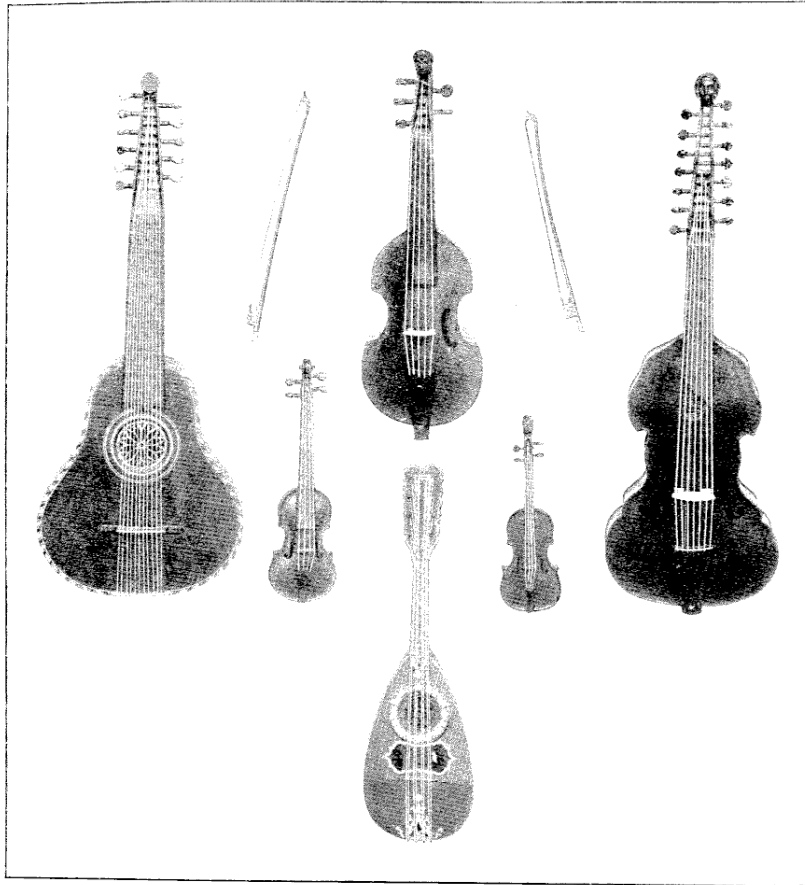
Les deux *violes d'amour* de grandes dimensions ont sept cordes et dix cordes sympathiques; le but de celles-ci était de renforcer la résonance. Ces cordes étant en métal donnent en outre un timbre particulier; elles passent sous le chevalet et sous la touche et, naturellement, ne sont pas actionnées par l'archet. Elles vibrent par sympathie avec les cordes de boyaux attaquées par l'archet. Ces violes sont de Paulus Alletsée et datées l'une de 1724, l'autre de 1726. (Figure 6.)

La *basse de viole* avait six ou sept cordes. Sa forme ressemble beaucoup, en petit, à celle de nos contrebasses à fond plat. Tandis que la table était très bombée, s'élevant, ainsi que le fond, en pointe, à la partie supérieure, près du manche, la tête était terminée, soit par une volute souvent percée à jour afin de faciliter le passage des cordes, soit par une figure sculptée.

Les violes italiennes, dans la moitié du XVI^e siècle, étaient montées de six cordes, alto et ténor (clef d'*ut*, 4^e ligne) : *sol, ré, fa, la, ut, sol*; dessus de viole (clef d'*ut*, 1^{re} ligne) : *ré, la, mi, ut, sol, ré*.

La *basse de viole* donnait : *ré, la, mi, ut, sol, ré*.

La *violette* était un diminutif de la *viole*, montée seulement de trois ou quatre cordes.



- | | |
|--|---|
| 1. Cistre de Deleplanque, à Lille, XVIII ^e siècle.
<i>Collection de M. A. Jacquot.</i> | 4. Mandoline de Sannier, XVIII ^e siècle.
<i>Collection de M^{me} V. Bernadet.</i> |
| 2. Poehette de Mansuy, à Nancy, XVIII ^e siècle.
<i>Collection de M. A. Jacquot.</i> | 5. Violon en réduction, Ch. Jacquot.
<i>Collection de M. F. Millescamp.</i> |
| 3. Quinton de L. Guersant, à Paris, 1762.
<i>Collection de M. A. Jacquot.</i> | 6. Viole d'amour de Paulus Alletsée, 1724.
<i>Collection de M. Van Waefelghem.</i> |

Figure 6.

La *viole bâtarde* appartient surtout aux XVII^e et XVIII^e siècles. Elle a six cordes qui s'accordent en *ut*, clef de basse, au-dessous des lignes : *fa, ut, mi, la, ré*. Son corps était plus étroit et plus

long que celui de la viole ; elle s'accordait aussi par quintes et par quarts. Le musée du Conservatoire de musique de Paris en possède un beau spécimen (1) qui est de facture française et du commencement du XVIII^e siècle.

On ornementa aussi les *quintons*, les *violes d'amour* et les *basses de viole*. N'a-t-on pas admiré un des plus beaux modèles de *viole de gambe* (2) (nom donné à la basse de viole, par la raison qu'elle se joue à la façon du violoncelle) au musée du Conservatoire royal de Bruxelles ? Des marqueteries en ornent le fond et représentent le plan de Paris au XVI^e siècle (3), surmonté de la figure de saint Luc. La tête de l'instrument semble vouloir rappeler celle du cheval Pégase. Cette viole est signée, du reste, d'un des maîtres les plus réputés du XVI^e siècle, de Duiffoprugcar (Tiffenbrucker) (4), le luthier dont le graveur lorrain Woeïriot a révélé les traits par son burin (5).

Dans les premières années du XIX^e siècle, et nous en parlerons plus loin, le célèbre luthier français Nicolas Lupot n'a pas dédaigné de construire une *viole d'amour* ornée de peintures. Certaines violes, *ténor* ou *taille de viole*, et certaines basses de viole n'ont pas d'échancrures : la courbe des côtés est arrondie, rentrant légèrement vers le milieu et rappelle les contours de la guitare. Celle datée du XVI^e siècle, et exposée par M. Savoye, est ainsi faite.

Les touches des violes de gambe étaient ordinairement divisées en sept cases par des ligatures en corde à boyau, appelées *frettes*, facilitant l'exécution pour obtenir les degrés chromatiques

(1) Catalogue du musée du Conservatoire, n° 153.

(2) Appelée aussi quelquefois *lirone*.

(3) Ce plan est semblable, paraît-il, à la tapisserie qui ornait une des salles de l'Hôtel de Ville de Paris, et qui fut détruite lors de l'incendie de 1871.

(4) *Gaspard Duiffoprucart et les Luthiers Lyonnais du XVI^e siècle*, par le D^r Henri Coultagne, Paris, Fischbacher, 1893.

(5) *Les Wiriot-Woeïriot, orfèvres graveurs lorrains*, Albert Jacquot, Rouam, 1892.



sur chaque corde. Le principe de raccourcissement des cordes par les frettes repose sur le fait que plus la corde est courte plus le timbre est aigu.

L'instrument appelé *grande basse de viole de gambe*, que Praëtorius appelait *gross basse-viol*, fut très usité aux XVI^e et XVII^e siècles. Il était monté de cinq cordes.

Ce qui a fait abandonner cet instrument, c'est la difficulté de l'accorder. La tension des cordes était telle qu'elle nécessitait l'emploi d'une clef.

Des recherches que nous fîmes ces temps derniers, en Belgique, nous ont donné les noms de plusieurs luthiers anversois qui construisirent des *contrebasses de viole* pour les églises et la cathédrale d'Anvers. C'est maître Daniel, en 1636; Théodore Verbruggen, en 1641; Pierre, Jean et François Borlon ou Borbon, en 1647, mais c'est surtout aux Français que la notoriété d'exécutants sur la basse de viole était reconnue; en effet, Hubert Leblanc, d'Amsterdam, l'écrivit dans son ouvrage dédié à Jean-Frédéric Phéliepeaux, comte de Maurepas, ministre d'État (1). Les Marais, les Forqueray passaient pour être les artistes les plus distingués sur la basse de viole.

La question concernant l'instrument à archet appelé *pochette* nécessite quelques explications.

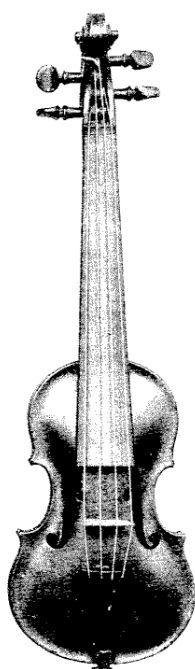
Il nous paraît vraisemblable que l'origine de cet instrument se rattache au *rebec* et, plus spécialement, à son dérivé la *gigue*, dont la *pochette* est le soprano, comme elle est devenue, sous une autre forme, le soprano du *violon*.

La *pochette* a son accord à l'octave aiguë du violon: elle possède donc quatre cordes comme lui. Les maîtres à danser du XVII^e siècle trouvèrent cet instrument commode pour leur usage, de proportions peu encombrantes, d'autant que les *pochettes* de

(1) *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel*. Amsterdam, 1740.

ce temps ont une forme dite « bateau » qui rappelle celle de la *gigue*. Au XVIII^e siècle on élargit légèrement ses proportions en modifiant sa forme, la rapprochant de celle du violon. Les maîtres à danser du XVIII^e siècle le dénommèrent *poche* ou *pochette*, en raison de ce qu'ils pouvaient le placer dans la poche de leur habit.

Les Médard, les Leduc et les Dumesnil (Figures 7 et 8) firent, au XVII^e siècle, des *pochettes* élégamment ornementées, dans lesquelles l'ivoire, l'ébène, l'écaille et les filets d'argent se mariaient aux marqueteries dont ils enrichissaient leurs œuvres. On en voyait de beaux spécimens dans notre Exposition rétrospective de 1900. Nous n'aurons garde d'oublier la superbe *pochette* de Stradivarius que possède le musée du Conservatoire de Paris.



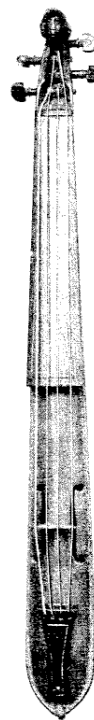
Pochette
de Francesco Rugger,
1720.

Collection de
M. Ad.-Ernest Gond.

Figure 8.

M. Pingrié a exposé, dans le Musée rétrospectif et centennal, un magnifique alto sorti des mains de Gaspard da Salò, de Brescia. Il présente une forme primitive des plus intéressantes, de grandes proportions, rappelant, à sa base, le dessin d'un cœur où s'enfonce le bouton d'attache et où les éclisses se rejoignent, tandis que deux coins seulement font saillie de chaque côté de la table, à la hauteur et parallèlement au chevalet. Ces éclisses regagnent ainsi le manche par une forte courbe que

n'arrête plus aucun coin et qui permet le libre passage de l'archet. Les *ff* sont remarquablement dessinées et la table offre une volute à tranche plate fort gracieuse. Mais c'est surtout le vernis qui est



Pochette
de Dumesnil.
Paris, 1662.

Collection de
M. Sevcitz.

Figure 7.

hors de pair; d'un ton rouge doré, il a les reflets, dans un bois à contre-sens pour le fond, des tons chauds et ambrés que, bien plus tard, Stradivarius et Guarnerius, de Crémone, devaient affectionner pour leurs plus beaux modèles. Cependant cet *alto* date de 1561. Il ne fut jamais monté que de quatre cordes, ce qui prouve bien qu'il ne s'agit pas d'une viole.

M. Pingrié l'acquit, en 1873, de M. Louis Cézard, originaire de Nancy, mais fixé à Nantes, à cette époque. M. Cézard l'avait acheté à la vente de Durand-Dubois, de Paris, qui l'avait reçu directement de Jean-Baptiste Vuillaume; notre grand luthier l'avait rapporté précédemment d'Italie, au moment de la mort de son pourvoyeur ordinaire d'instruments italiens, le célèbre Tarisio. Gaspard da Salo est considéré comme le maître et fut, dans tous les cas, le précurseur de Paolo Maggini, le fameux luthier de Brescia.





Le Violon et ses dérivés. — Les principaux Luthiers.

On a dit que le premier violon aurait été construit vers 1450 (1), par Jean Kerlino ou Kerlin, Breton d'origine, mais habitant Brescia. Déclarons très franchement qu'aucune des recherches tentées pour obtenir des preuves sérieuses de ce fait n'a abouti.

C'est dans les œuvres de Gaspard da Salo que nous trouvons plutôt les caractères distinctifs de l'évolution manifeste vers la forme, l'exécution des détails (les coins, entre autres) du *violon* proprement dit. Il est possible que d'autres luthiers, avant lui et dans d'autres contrées, aient trouvé la forme du violon. Mais nous ne pouvons rien affirmer, jusqu'ici du moins, dans ce sens.

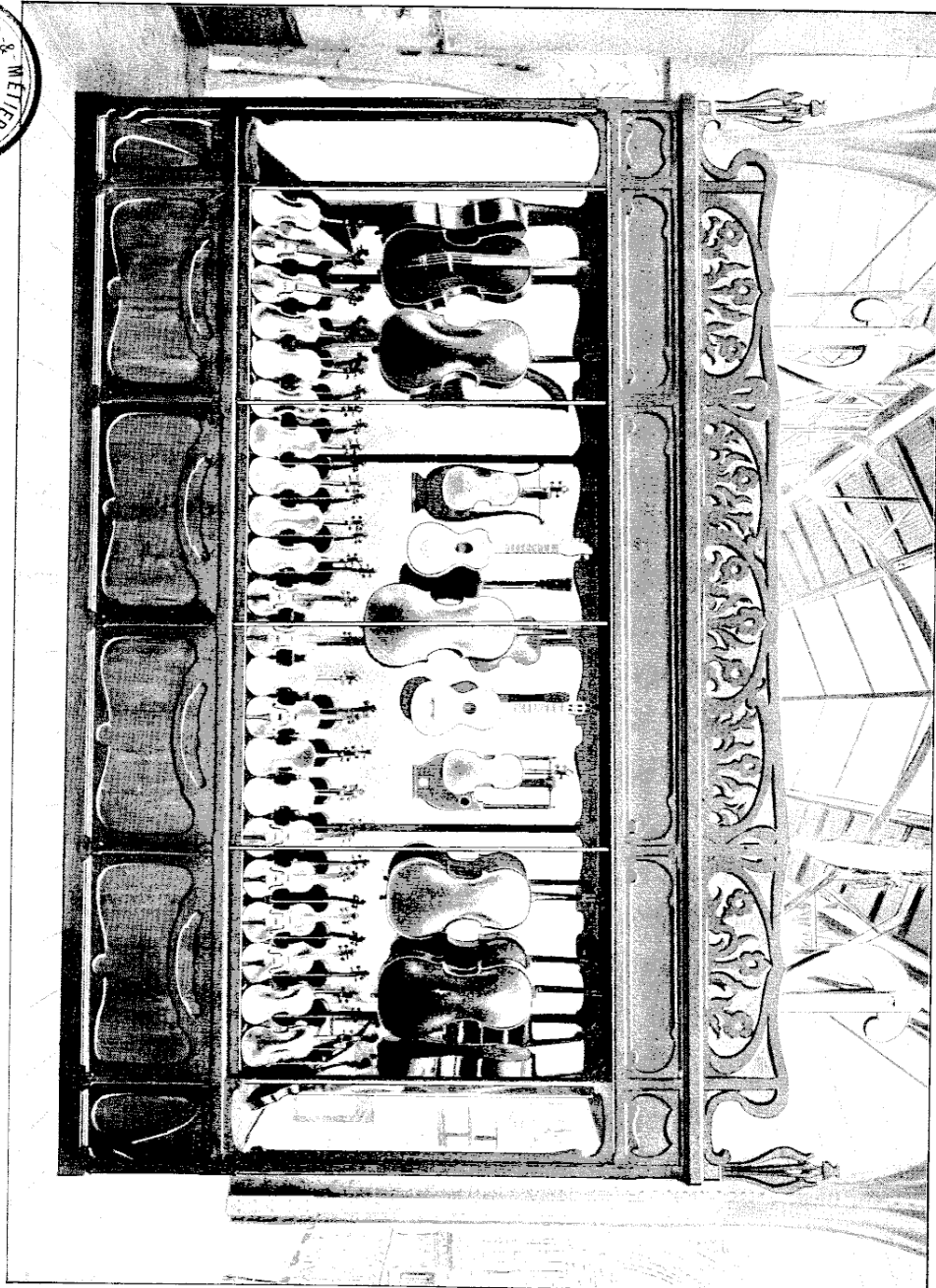
N'avons-nous pas relevé des documents, dans les archives municipales de Nancy et de Mirecourt, qui prouvent, d'une façon absolue, l'existence et la renommée d'une École lorraine contemporaine de celle qui forma Andréas Amati, le luthier crémonais de la seconde moitié du XVI^e siècle, l'aïeul de celui qui fut le maître de Stradivarius? En effet, dès 1566 et 1572 (2), Andréas Amati construisait, à Paris, les instruments, violons et violoncelles de la chapelle du roi Charles IX, et il appelait, pour l'aider dans son œuvre, Nicolas et Jean Médard, et Nicolas Renault, tous célèbres luthiers de Nancy.

(1) *Les Instruments à archet*, Vidal, page 57.

(2) Fétis, Étude sur Stradivarius.



VITRINE DES VIOLONS, ALTOS ET VIOLONCELLES



Nous connaissons deux superbes violoncelles faits par André Amati et ses collaborateurs lorrains, pour la chapelle de Charles IX. Ils sont ornés de magnifiques peintures allégoriques sur le fond. On y remarque deux anges s'appuyant, d'un côté, sur deux colonnettes surmontées d'une couronne royale, de l'autre soutenant une couronne semblable placée au-dessus des armes de France, avec le collier traditionnel. Les lettres K, supportant la même couronne et signifiant Karolus, sont peintes sur le fond, l'une au talon, l'autre au bas de l'instrument. De légères arabesques courent dans les bords et ornent les coins. L'un de ces violoncelles appartient à MM. Simoutre et fils, luthiers à Paris, et l'autre à M^{me} Snoëck, veuve du célèbre collectionneur belge, à Gand.

Nous avons remarqué avec intérêt, à l'Exposition de 1878, au Trocadéro, des fragments d'un troisième instrument analogue qui appartenait à M. Vilmotte, d'Anvers.

Sous Louis XIV, Médard, de Nancy, fut appelé à Paris et construisit les instruments de la chapelle du roi et des princes (1). Du reste, M. Jules Gallay, dans son remarquable ouvrage, *les Luthiers italiens*, dit textuellement : « Au commencement du XVI^e siècle, les princes de Lorraine occupaient
« un château de plaisance, à une petite lieue de Mirecourt : ils
« avaient leur musique à leur suite et, par conséquent, leur
« luthier ; celui-ci se nommait Tywersus. Ses instruments ont
« une grande ressemblance avec ceux d'André Amati. Ce Tywer-
« sus eut pour élève Nicolas Renault, de Nancy, qui travailla
« avec Nicolas et Jean Médard (2), également de Nancy, et tous
« deux frères. »

Une des pièces les plus remarquables de l'Exposition rétrospective est, sans contredit, le violon de Nicolas Médard, de Nancy.

(1) *Les Luthiers italiens aux XVII^e et XVIII^e siècles*, J. Gallay, pages 159 et 160.

(2) Voir l'ouvrage sur les Médard, A. Jacquot, Fischbacher, 1896.

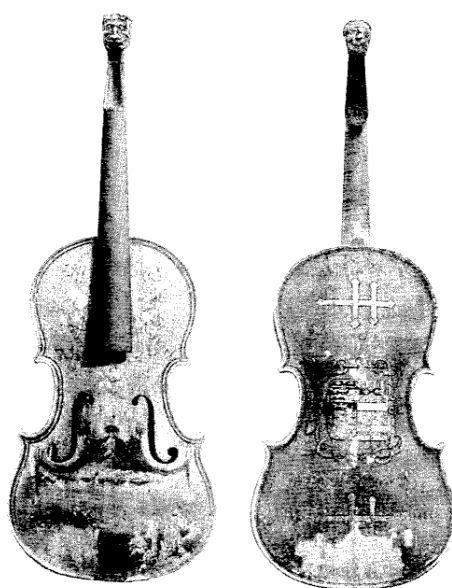
qui fit, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, de magnifiques instruments dont celui-ci est un des plus rares spécimens. Il fut construit pour la chapelle du duc de Lorraine, Charles IV, dont il porte les armoiries peintes sur le fond. Ses armes sont accolées à celles de Louise d'Apremont, sa femme, et entourées

de cordelettes. Deux croix de Lorraine, dorées, sont placées parallèlement de chaque côté des armoiries. Un filet d'or court le long des éclisses, dans les angles desquelles se voient des étoiles du même métal. La tête figure celle d'un lion dont la crinière se termine par des palmes finement sculptées. La table porte des trophées d'instruments de musique : dans la partie supérieure on voit un violon dont les quatre cordes se détachent bien, des flûtes, clarinettes, guitares, trompettes, trompes de chasse, cornemuses, pochettes, luths, hautbois, morceaux de musique, le tout enrubanné avec beaucoup de grâce.

A l'emplacement du chevalet,

une draperie frangée d'or, en forme de velum, semble abriter deux groupes d'enfants musiciens : on remarque fort bien les instruments qu'ils jouent : la *basse de viole*, le *triangle*, le *hautbois*, etc. (Figure 9.)

Les peintures de la table sont en camaïeu et ressortent admirablement sur un vernis brun rouge, du plus bel effet. M. Sewitz,



Violon de Nicolas Médard, de Nancy, 1665.
Peintures aux armes de Charles IV, duc de Lorraine,
et de Louise d'Apremont.

*Collection de M. Albert Jacquot.
Ex-collection Sewitz.*

Figure 9.

de Paris, possesseur de ce beau violon, avait consenti à l'exposer.

La lutherie lorraine est l'origine même de la lutherie française. On ne peut le nier.

Les ducs de Lorraine reconnaissaient l'importance, l'ancienneté et la renommée des écoles de Nancy et de Mirecourt,

puisque le duc François donna, le 15 mai 1732, des chartes avantageuses aux luthiers et faiseurs de violons de ces deux villes (1).

L'apparition du *violoncelle*, simplification de la *basse de viole*, se produisit en Italie, vers 1550 ; mais le *violoncelle* était monté alors de cinq cordes donnant les notes : *ut, sol, ré, la* et *ré*. Baptistini l'introduisit à l'orchestre en 1710.

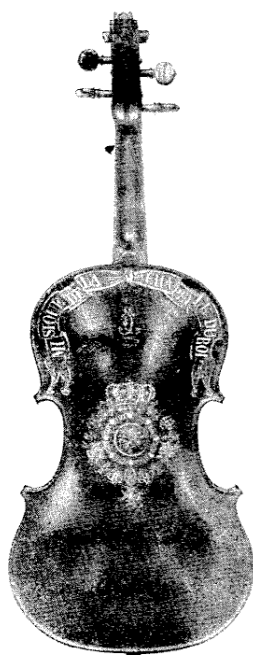
La *contrebasse italienne* (2) ne fut usitée à l'Opéra de Paris qu'en 1720, sur les instances de Montéclair (Michel Pinolet, de Chaumont-en-Bassigny). Il ne faut pas la confondre avec la *contrebasse de viole*, dont nous remarquons l'emploi dans l'*Or-*

féo de Monteverde, représenté à Mantoue en 1607.

Au XVIII^e siècle, on se servait d'un *violon d'amour* monté de douze cordes sympathiques, mais muni de quatre cordes s'accordant alors de cette façon : *mi, la, ré, la*.

(1) *Les Luthiers lorrains*, A. Jacquot, Rouam, 1896, et compte rendu du Congrès des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

(2) L'*accordo*, ou grosse contrebasse en bois, avait de douze à quinze cordes.



Alto de Gand père, Paris, 1825, aux armes du roi Charles X.

Collection de M. Ad.-Ernest Gand.

Figure 10.



Alto de Gand frères, 1859, aux armes de Napoléon III.

Collection de M. Ad.-Ernest Gand.

Figure 11.

Comme instruments fantaisistes, on peut citer le *xénor-fica*, clavecin à archet que le Viennois Roellig imaginait au XVIII^e siècle : dans le même genre, Walker fit, en 1784, le *celestina*, et le Berlinoise Johann Hohfeld, le *bogenklavier*, en 1751. Avant la fin du XIX^e siècle, un inventeur français, M. Baudet, construisit son *piano-quatuor*, reposant sur le même principe, c'est-à-dire portant un rouleau enduit de colophane passé sous les cordes.

Les essais de *violons-sourdines* sont particuliers au XIX^e siècle. Chez les uns, la caisse sonore se compose d'une table en bois plein, de forme ordinaire, sans âme, soutenue par deux amorces d'éclisses en haut et en bas, et reliée à une bande d'érable non creusée. Chez les autres (tel que celui exposé par M. René Samson), la table, beaucoup plus étroite, est défectueuse au point de vue du passage de l'archet.

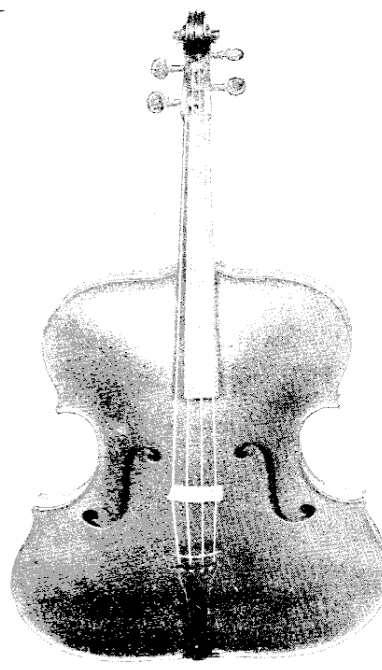
Ajoutons un violon à trois pièces pour la table, par Gand, luthier, à Paris (1841) : le *violon trapézoïdal*, de Savard : le *violon forme guitare*, de Chanot : l'*alto-ténor*, de Charles Henry, de Paris (1854) (Figure 12) : celui de J.-B. Vuillaume, de 1845 (Figure 13) : un violon de Charles Jacquot, avec éclisses convexes : un violon d'écaille appartenant à M. Savoye, et la contrebasse à cinq cordes, de MM. Gand et Bernardel (*si, mi, la, ré, sol*).

Citons aussi le violon tout à fait original, *forme sabot* (Figure 14), qui a le défaut de ne pas avoir d'échancrures pour le passage de l'archet et dont les cordes passent en arrière de la volute formant également un sabot en réduction : un violon pour gaucher, ayant la barre d'harmonie à droite et l'âme à gauche de la table : des violons avec filets en nacre, ébène ou ivoire, et enfin nos instruments en marqueterie d'art faite à mi-épaisseur du fond et des parties non résonnantes.

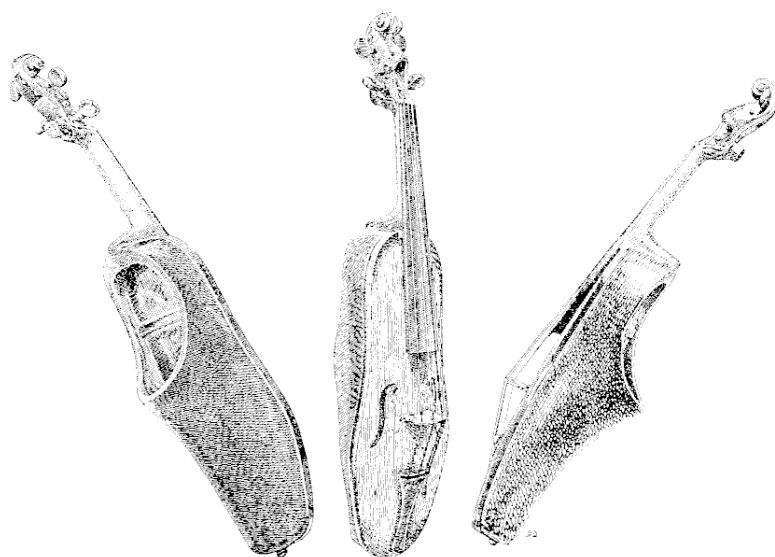
Si la lutherie française du XIX^e siècle n'a pas eu à modifier la forme des instruments à archet, on ne peut nier qu'elle a



Alto-ténor de M. Ch. Henry,
Paris, 1854.
Collection de M. Dupuy.
Figure 12.



Alto-ténor de J.-B. Vuillaume, 1845.
Collection de M. Carezza.
Figure 13.

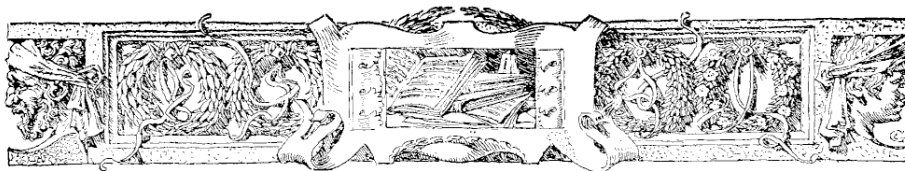


Violon-sabot. — *Collection de M. Stéphane Deruelle.*
Figure 14.

d'abord recueilli, par la lutherie lorraine, la tradition de l'ancienne lutherie italienne; que, de plus, elle a eu le grand mérite de réparer et souvent d'améliorer les instruments des anciens maîtres. Elle n'a pas suivi l'École allemande, rejetant, avec raison, les voûtes trop accusées des instruments de celle-ci, et a choisi dans les beaux modèles de Stradivarius et de Guarnerius les formes les plus parfaites.

Plusieurs, parmi les plus célèbres de nos luthiers, ont fait des recherches pour retrouver les vernis des anciens Italiens, et lorsque le temps aura produit son action sur leurs travaux, nul doute que ceux-ci ne remplacent dignement les produits des Écoles disparues.





II

Instruments à cordes frottées, sans archet, tenus à la main.



Il ne faut pas confondre la *vièle à archet* ou *vièle* avec la *vielle à roue et à manivelle*. Les plus anciennes *vielles à roue* se nommaient *organistrum* ou *chifonie* (1). Dans la plupart des monuments des IX^e, X^e et XI^e siècles, tels que les chapiteaux de l'église Saint-Georges, de Boscherville, on en voit des reproductions fidèles, sculptées sur la pierre. L'*organistrum* était une sorte de grosse guitare à trois cordes. Elle fut jouée souvent par deux personnes qui la plaçaient sur leurs genoux. L'une d'elles touchait les cordes pour en déterminer la division, l'autre tournait une manivelle actionnant la roue qui frotte sur ces cordes. La *vielle* est la modification de l'*organistrum*, en ce sens qu'au lieu d'être

(1) *Dictionnaire encyclopédique et biographique des Arts industriels*. E.-O. Lamy, 887-8-3. *Histoire de la musique*, Lavoix. *Chifonie* ou *ci fonie*.

jouée par deux personnes, une seule suffit. Pour obtenir cette simplification, on avait appliqué un genre de clavier servant à imiter l'effet des doigts sur la corde. Toutes les classes, le peuple compris, s'en servirent au moyen âge. Mais c'est surtout au XVIII^e siècle que, pour un moment, elle fut fort en vogue. Elle retomba, enfin, entre les mains des nomades de la Savoie puis disparut presque entièrement.

Le plus célèbre joueur de vielle du XIII^e siècle se nommait Jonglet. Fauchet nous en parle dans son *Histoire des poètes français*.

Le Vœu du Paon, poème du XIII^e siècle, fait aussi l'éloge des *chifonies*. La *vielle* fut également en honneur sous le règne de Philippe-Auguste. C'est ainsi qu'Alexandre de Bernay parle, dans un de ses romans, d'une vielle dont l'arçon ou manivelle était de saphir. Le sire de Joinville en fait mention dans les concerts que la reine Blanche faisait donner pour amuser le jeune roi.

Thibaut, comte de Champagne, ne cherchait-il pas à oublier ses chagrins en jouant de la vielle (1) qui accompagnait ses airs les plus tendres? Le poète Adenez, ménétrier d'Henri, duc de Brabant, nous dit dans *le Roman d'Ogier* :

Ils violèrent tout doi d'une chansen
Dont les vièles erent targe ou blazon
Et brant d'acier estoient li arçon

ce qui prouve qu'on embellissait les vielles, en peignant ou en incrustant des armoiries. Il n'est pas question, ici de la *vièle à archet*, puisqu'on indique que les manivelles ou arçons de vielle étaient d'acier.

Le XIV^e siècle n'apporta aucune amélioration à l'instrument.

(1) Manuscrit de la *Chronique de Saint-Denis*.



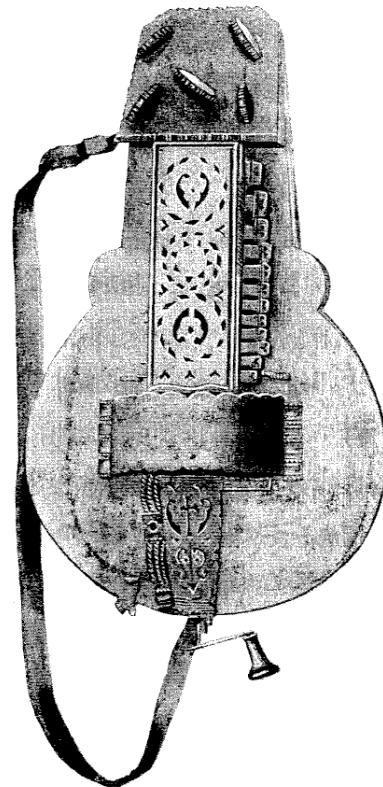
LE JOUEUR DE VIELLE, d'après AUGUSTIN DE SAINT-AUBIN

(Bibliothèque Nationale.)

Du Cange rapporte, dans la chronique manuscrite de Bertrand Duguesclin, que « deux ménestriers d'un roi de Portugal jouaient d'un instrument nommé *chifonie*, très répandu en France et en Normandie ». (Figure 15.)

Cependant, c'est à dater du XIV^e siècle que la vielle échut en partage aux pauvres et aux mendiants : elle y demeura jusqu'au XVIII^e siècle. Callot n'a-t-il pas mis entre les mains de ses gueux et de ses *gobbi*, la *vielle* qui leur servait de gagne-pain (1) ? C'est *La Rose* qui, au XVIII^e siècle, chantant des vau-de-villes en s'accompagnant sur la vielle, fit remettre en honneur cet instrument, reçu dès lors à la cour de Louis XIV et ensuite à celle de Louis XV.

Les perfectionnements de la vielle ne datent que de l'année 1700. On ajouta la *trompette* placée au-dessous de la *mouche*, cette première corde reposant sur un chevalet à l'instar de la trompette marine. Un des pieds du chevalet est un peu plus long que l'autre : une petite corde, attachée à la trompette, s'enroule à une cheville qui traverse le cordier. En tournant celle-ci, l'effort fait sur la trompette exerce un mouvement de bascule sur le chevalet dont le pied le plus court se soulève, produisant contre la table des chocs incessants.



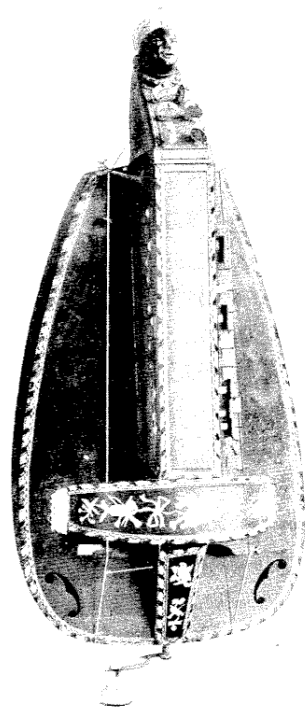
Vielle à roue, modèle ancien.
Ex-collection de M. A. Thibout.
Figure 15.

(1) Praetorius, dans son *Teatrum instrumentorum*, représente une vielle dont une seule corde traverse la boîte ; elle est raccourcie à l'aide d'un clavier.

Il y eut des *vielles en guitare*, des *vielles en luth*. Bâton, luthier de Versailles, imagina les premières, ajoutant aussi au clavier de cet instrument le *fa* d'en haut et le *mi* plein. En 1720, il confectionna des vielles sur des corps de luths et de théorbes. Son fils perfectionna le mécanisme de la vielle; Herevet, luthier à Paris, y ajouta le *sol* à l'aigu.

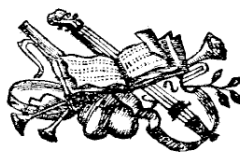
Les Louvet construisirent des vielles considérées comme les meilleurs instruments de ce genre. A notre Musée rétrospectif de 1900, on remarquait deux superbes spécimens, signés de Pierre Louvet, de l'époque de Louis XIV, l'un avec une tête de femme sculptée; l'autre, du même auteur, daté de 1735, avec tête de nègre et trophées en nacre sur le couvercle. (Figure 16.)

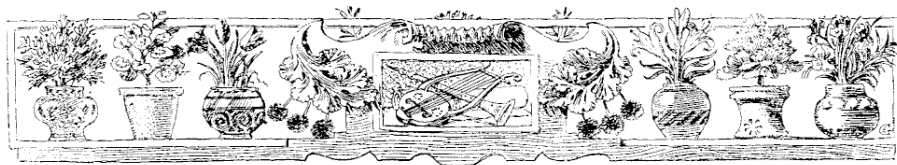
La *vielle organisée* possède, en plus des cordes actionnées par la roue, deux jeux de flûtes qu'alimente un réservoir d'air mù par deux soufflets placés à l'intérieur de la caisse. Une gravure de Callot montre un mendiant jouant d'une *vielle organisée*.



Vielle en corps de luth,
de Pierre Louvet, 1735.
Collection de M. Savoye.

Figure 16.





III

Instruments à cordes pincées, sans clavier.

La troisième division comprend les instruments à cordes pincées, sans clavier. Le plus ancien est, sans contredit, la *harpe* des Égyptiens, figurée sur les plus vieux monuments de leur civilisation et dont un spécimen fort curieux est au musée du Louvre. Cette harpe a une origine extrêmement ancienne. On remarquera que les cordes sont montées de la même façon que celles dont se servent actuellement les peuplades sauvages de l'Afrique centrale.

Nous n'expliquerons pas ici le principe des instruments à cordes pincées ; on comprend qu'il s'agit d'un corps sonore sur lequel sont tendues des cordes mises en vibration par l'action des doigts.

Les Égyptiens désignaient ces instruments sous le nom de *magadis*. On les voit encore aujourd'hui dans les peintures du tombeau de Ramsès III, à Thèbes. Ils étaient à dix, douze et treize cordes, tandis que les harpes de petites dimensions se

jouaient posées sur les genoux, sur un meuble ou supportées par un pied: le *nabe*, harpe horizontale suspendue au cou de l'exécutant, possédait jusqu'à vingt-deux cordes: les *lyres*, à formes plus lourdes, étaient montées de six à dix-huit cordes.

Les Égyptiens avaient aussi une sorte de *luth* à trois cordes, qui se tenait appuyé contre la poitrine.

Les Assyriens employèrent également, plus tard, le *nabe*, et les Grecs se servaient surtout de la *lyre* et des *cithares* qui, plus volumineuses que la *lyre* des Égyptiens, se montaient souvent de douze cordes, tandis que le premier instrument n'en avait que de quatre à sept. Le *psaltérion* d'Orient et la *lyre dorienn*e eurent une grande vogue chez les Romains.

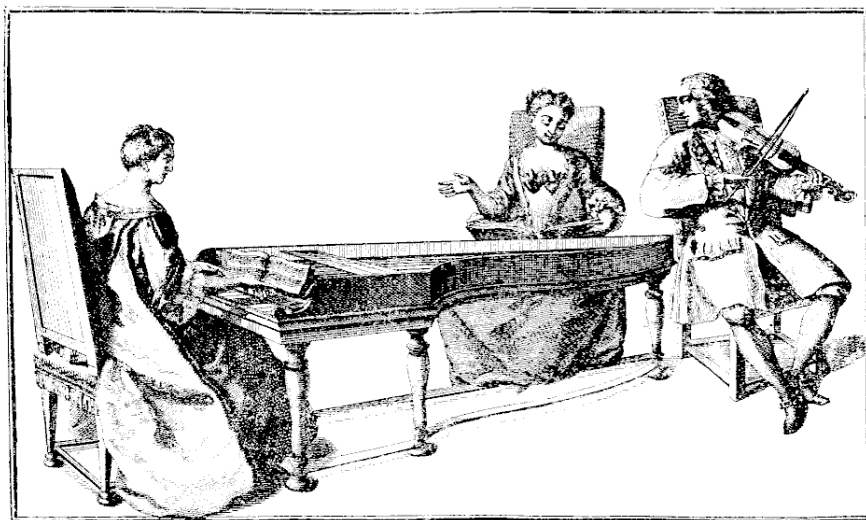
Les Gaulois et les Germains n'avaient que des instruments à cordes pincées, très rudimentaires. Mais c'est surtout chez les bardes gallois et chez les Bretons que la *harpe* fut en grand honneur. Il est à remarquer que, parmi ces peuples, la construction des harpes est en tous points semblable à celle des Égyptiens.

La *mandole* et la *citole*, variétés du *luth*, représentent, avec ce dernier, ceux des instruments à cordes pincées qui, aux XII^e et XIII^e siècles, furent les plus répandus.

La *citole*, dont la forme rappelle les guitares primitives, possède un manche très court et ses cordes sont mises en vibration par un *plectre*, sorte de petit crochet en bois ou en ivoire.

Au XII^e siècle, la désignation de *citoleur* s'appliquait au constructeur des instruments à cordes. C'est aussi à partir de cette époque que l'on suspendit au cou de l'exécutant le *psaltérion* qui se frappait également à l'aide d'un *plectre*. Le *psaltérion*, très ancien, fut importé en Occident lors des croisades.

La *cithare* dérive du *psaltérion* gréco-romain, et le *psaltérion* ne diffère du *tympanon* que par le mode d'ébranlement des cordes. Celles du *psaltérion* sont pincées à l'aide d'un plectre ou d'une pointe de plume, tandis que celles du *tympanon* sont



CLAVECIN ET VIOLE D'AMOUR.
D'après une estampe du XVII^e siècle.



VIOLE DE GAMBE, FLUTE TRANSVERSIÈRE.
D'après une estampe du XVII^e siècle.

attaquées par un marteau. Vingt-cinq séries de cordes, quintuples et à l'unisson dans les basses, sextuples dans les dessus, sont supportées par deux chevalets.

Les *psaltérions* ont affecté différentes formes : celles d'un trapèze ou d'un triangle tronqué sont les principales.

Au XV^e siècle, on portait souvent le *psaltérion* suspendu au cou et appuyé sur la poitrine ; les deux mains étant libres pinçaient les cordes qui reposaient sur les arêtes vives des côtés de la caisse. Une rosette occupait le centre de la table.



Vers la fin du XVI^e siècle, après la vogue extraordinaire du *luth*, apparaissent la *mandoline*, le *théorbe* et l'*archiluth*, qui en sont des variétés. Ces derniers sont de très grosses mandolines avec des cordes supplémentaires placées à la gauche du haut du manche qui est monté de cordes libres. La *citole* a disparu pour faire place au *cistre* et à la guitare.

Les *harpes* simples et doubles restent de petites dimensions, à l'exception de celles du pays de Galles, qui semblent confinées dans cette région.

L'*épinette* et la *virginale* sont des instruments à cordes pincées dont la forme seule diffère ; la dernière est semblable à une caisse carrée, tandis que l'*épinette* primitive figure un triangle dans le genre du *psaltérion*. Le mot *épinette* vient de la petite *spina* qui servait à faire résonner la corde (1).

(1) Ne pas confondre avec l'épinette des Vosges ou bûche, caisse plate rectangulaire, montée de cinq cordes : deux en acier sur la touche pour le chant, trois en laiton pour l'accompagnement. Elle se joue avec un plectre en plume d'oie, par la main droite, la gauche appuyant sur les cordes de la touche avec un petit roseau pour les faire vibrer à l'unisson.

Nous parlerons plus amplement de l'*épinette* dans la description des instruments à clavier. Disons, toutefois, que c'est le principe de la *harpe* qui donna naissance au *clavicembalum*, premier nom du clavecin.

Il faut établir la différence de l'*épinette* avec le *clavicorde*, sorte de *monocorde à touches*, dont il sera question dans le chapitre des instruments à cordes, à percussion.

Le *luth*, ainsi que nous le déclarions, est devenu tout à fait à la mode ; on peut dire qu'il constitue l'instrument d'accompagnement par excellence du XIV^e au milieu du XVIII^e siècle.

Grâce à la popularité du *luth*, le vocable de *luthier* s'étendit, dans la moitié du XVIII^e siècle, aux facteurs de violons, et cela non seulement en France, mais chez les Allemands qui s'intitulèrent *lautenmacher* (*faiseurs de luths*), lors même qu'ils construisaient tous les autres instruments à cordes. Cette dénomination fut aussi appliquée à ceux qui faisaient les harpes.

L'instrument type de l'antiquité est le *kanon* ou *monocorde* avec manche. Viennent ensuite le *tricorde*, la *pandore assyrienne*, le *tambour arabe*.

En Europe, c'est le *luth*, la *guitare*, le *cistre*, la *pandore* et leurs dérivés.

Le *luth* européen (en italien *liuto*, *leuto*, en espagnol *laoud*, en anglais *lute*) dérive, pour le nom et la forme, de l'*eoud*, instrument d'origine arabe (1). Sa caisse de résonance présente une forme convexe très accusée. La table d'harmonie est percée d'une ou plusieurs rosettes et supporte un chevalet dans lequel les cordes sont fixées à la façon de celles des *guitares*. Le cheviller est renversé en arrière.

Le nombre des cordes du *luth* et des instruments qui en procèdent varia considérablement, ainsi que leur accord. Au

(1) Décrit au XII^e siècle, dans le *Livre de la musique*, d'Al-Farabi.

XVI^e siècle, les cordes étaient disposées en quarts interrompues par une tierce majeure. En Allemagne, à cette époque, on connaissait le *petit luth octave*, le *petit luth soprano*, le *luth principal*, le *luth basse* et le *grand luth octave*.

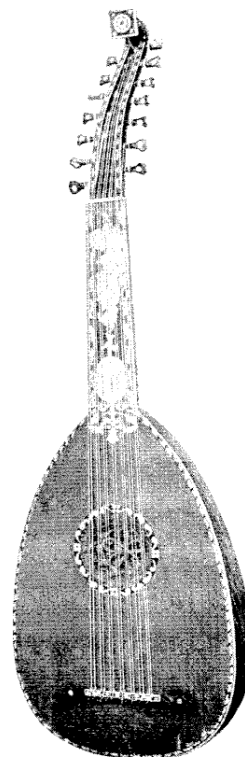
En France, au XVII^e siècle, on ne comptait que le *luth*, le *théorbe* et l'*archiluth*. Il y eut aussi, parmi ses dérivés, la *pandore*, la *mandore*, la *mandoline* et le *calascione*. Le *pandueron* ou *pandore* était intermédiaire entre la *guitare* et le *luth* ; huit cordes métalliques garnissaient le manche, ce qui constituait en quelque sorte la basse de la *mandoline*.

Le *penorcon*, sorte de *pandore*, muni d'un large manche, est garni de neuf rangs de cordes, soit dix-huit cordes montées deux à deux à l'unisson.

L'*orphéoréon*, plus petit que la *pandore*, se caractérisait par huit cordes doubles, métalliques, son dos arrondi en coquille de *luth*, à côtes ou ornementé de sculptures en relief, tel que le magnifique instrument du musée du Conservatoire de Paris.

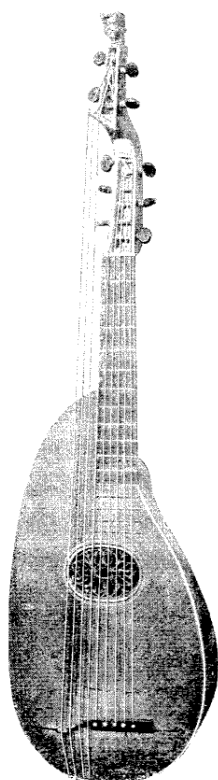
A la fin du XVII^e siècle, il fut remplacé définitivement par le *cistre*. Le *cistre* exposé au Musée centennial et rétrospectif, est de Deleplanque, de Lille, facteur du XVIII^e siècle ; il est, à la différence du *luth*, à fond plat et à table ovoïde.

La collection du musée du Conservatoire de Paris en possède un assez grand nombre, tous fort intéressants. Les cistres français avaient ordinairement quatre rangs de cordes, dont trois rangs de trois cordes à l'unisson et l'autre rang de deux cordes,



Mandore.
Figure 17.

tandis que les Italiens mettaient le plus souvent six cordes doubles à leurs *cistres*. On l'appelait aussi *citre*, *guitare allemande*, *guitare anglaise*. L'accord était le même que celui de la *pandore*. Le nom vient du latin *cithara*.



Archicistre.
Collection de M. Savoye.
Figure 18.

L'*archicistre* que nous avons exposé au palais du Champ-de-Mars, en 1900, diffère du *théorbe* ou de l'*archiluth* en ce que la caisse sonore est plate et que la monture est de cordes d'acier. La touche est divisée en vingt-quatre cases. Le premier cheviller a onze cordes, les quatre premières doubles, la quatrième, la cinquième et la sixième simples; le second cheviller a cinq cordes simples. La *cithare allemande*, au XVIII^e siècle, n'était qu'une variété de la *pandore*, mais à dix cordes métalliques. Le nom de *colachon* a été donné à deux instruments différents, à une sorte de *luth* à trois cordes et à une *mandoline* à long manche, montée de six cordes. Jacques Callot, dans ses fameuses gravures des *Gueux*, montre un joueur de *colachon* du premier genre.

Le *théorbe*, *tuorbe* ou *téorbe*, dont on attribue l'invention à un artiste romain, Nardi di Baldelna, au service des Médicis, en 1601, possédait six ou dix cordes graves et quatorze autres cordes montées sur les deux ou trois chevillers. La caisse sonore, bombée, était à côtes.

Sa différence avec le *luth* est que celui-ci n'avait qu'un seul cheviller, tandis que le *théorbe* et l'*archiluth* en avaient deux.

Le *nicordo*, instrument à cordes pincées est de l'invention du Florentin Francesco Nigelli, vers 1650.



Phototypie Berthoud, Paris

*Frontispice du psautier de René II de Lorraine (1451-1508)
montrant la plupart des instruments de cette époque et leur mode d'emploi.*

La *mandola* n'était qu'une *mandoline napolitaine* agrandie, s'accordant comme celle-ci, mais donnant l'octave grave de la première.

La *mandoline*, on le sait, est montée de quatre cordes doubles, dont deux doubles filées d'acier ou de cuivre, et les deux doubles plus petites, d'acier ou de boyau filé. Le fond est bombé, les cordes se pincient à l'aide d'un *médiateur* ou *plectre* et s'attachent au bas de la table par de petits boutons, en ivoire ou en métal, aboutissant à des chevilles de bois. Le médiateur est fait d'une petite lamelle de métal, d'écaille, d'ivoire ou simplement de bois, qui se tient entre le pouce et le deuxième doigt de la main droite, lui imprimant un mouvement rapide produisant sur les cordes un trémolo continu. Il y eut plusieurs variétés de mandolines : la *milanaise*, à six cordes doubles ; la *napolitaine*, à quatre cordes doubles, accordées comme le violon ; la *sicilienne*, avec cordes triples pour chacun des sons de l'accord. Notre Musée centennal contenait des *mandolines*, des *mandores*, des *luths* et des *théorbes*, tous très intéressants.

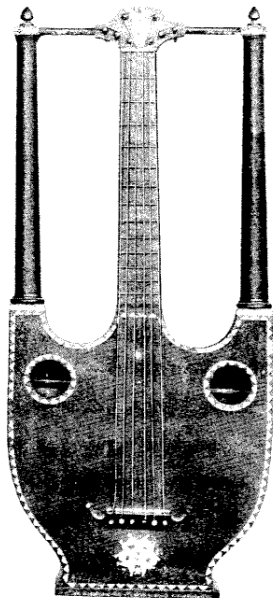
La *guitare* (primitivement nommée *guiterne*), désignée ainsi au XVII^e siècle seulement, est un instrument à cordes pincées. Les Maures l'apportèrent en Espagne et elle apparut en France vers le XI^e siècle. Elle n'avait, au début, que quatre rangs de cordes, celui de la chanterelle simple et les autres doubles. Le manche fut divisé en huit touches ou cases.

Vinrent ensuite les *guitares* à dix cordes, en cinq rangs doubles donnant *ré, sol, ut, mi, la*. La tradition affirme que la guiterne fut usitée, en France, dès l'origine de la monarchie, et Grégoire de Tours rapporte que Clovis éprouva tant de satisfaction par la musique exécutée dans l'église Saint-Remy, de Reims, lors de son baptême, qu'il fit, dans son traité de paix, un article obligeant Théodoric, roi des Ostrogoths, à lui envoyer un corps de musique d'Italie, avec un bon joueur de *guiterne*.

Les belles guitares anciennes de Venise sont renommées à juste titre, tant par leur qualité de son que par l'admirable ornementation qui les décore. (Figure 19.)

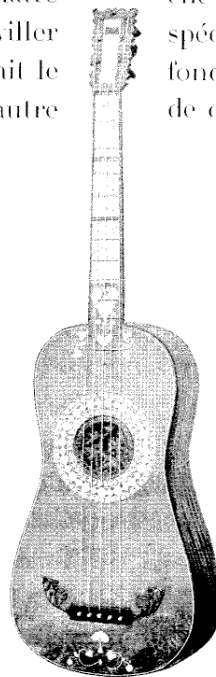
Le *luth théorbé* ressemblait à l'*archiluth* et au *théorbe*, et possédait vingt-quatre chevilles: les cordes basses dépendaient d'un cheville spécial.

Le *cistre-théorbe* avait le fond plat et deux chevillers garnis, l'un de onze, l'autre de cinq chevilles.



Guitare-Lyre, époque Empire.
Collection de M^{lle} Pauris.

Figure 20.



Guitare de Matteo Kaiser.
XVII^e siècle.

Collection
de M. Albert Cahen.

Figure 19.



Guitare-Lyre, époque Restauration.
Collection de M. A. Thibaut.

Figure 21.

C'est au XVIII^e siècle qu'apparaît la *cithare*, en grande faveur en Allemagne, particulièrement dans le Tyrol, et que les Allemands appellent *zither*. Cet instrument se joue horizontalement, posé sur une table.

Les *guitares-lyres* ont à peu près la forme de la lyre antique. Leur apparition date de la fin du XVIII^e siècle. Le manche passe

entre les deux branches simulant la lyre : il est terminé par un cheviller monté de huit ou six cordes qui s'accordent comme celles de la guitare ordinaire. On a transformé aussi des *luths* en *guitares*, mais la sonorité ne donne pas le caractère particulier du timbre de cette dernière.

La *guitare* moderne a pris sa forme, conservée jusqu'ici, à la fin du XVII^e siècle. C'est vers 1830 que l'on remplaça les cordes doubles par des cordes simples : Otto de Weimar y ajouta, à ce moment, la sixième corde. L'accord est donc *mi, la, ré, sol, si, mi*.

Charles Jacquot a amélioré considérablement la facture de la *guitare*. On voyait, au Musée rétrospectif et centennal, un de ses instruments dont le haut de la caisse sonore est creusé d'un demi-cintre de chaque côté du manche et dont les arêtes se confondent avec celles de ce manche. C'est pour Sor, le fameux guitariste, qu'il fit cette modification, facilitant ainsi le démanché. Il eut, le premier, l'idée de supprimer les chevilles en bois et inventa une mécanique cachée dans l'intérieur de la



Pandore.

tête de la *guitare*, permettant un accord plus fixe. Ses guitares ont une sonorité exceptionnelle, à cause du barrage particulier qu'il leur donna. Elles sont ornées au bord, à la rosette et au chevalet, de marqueteries de nacre, d'argent et d'aliotide d'un goût parfait.

En Angleterre, on jouait une grande guitare à dix-sept cordes, dont le manche était garni de dix-huit cases.



Calissoneini,
Italien et Turc

Guitare Allemande





La Harpe.

Ses origines. — Ses perfectionnements.

La harpe conserva ses petites proportions pendant tout le moyen âge, depuis la chute de l'empire romain, époque où elle fut introduite dans les pays occidentaux.

Aux XII^e et XIII^e siècles, sa forme est très élégante; on ajoute des sculptures ornementales. L'instrument prend aussi des proportions plus amples. Tous les manuscrits, toutes les œuvres sculpturales du XV^e siècle nous montrent cet instrument tenant une haute place dans les concerts.

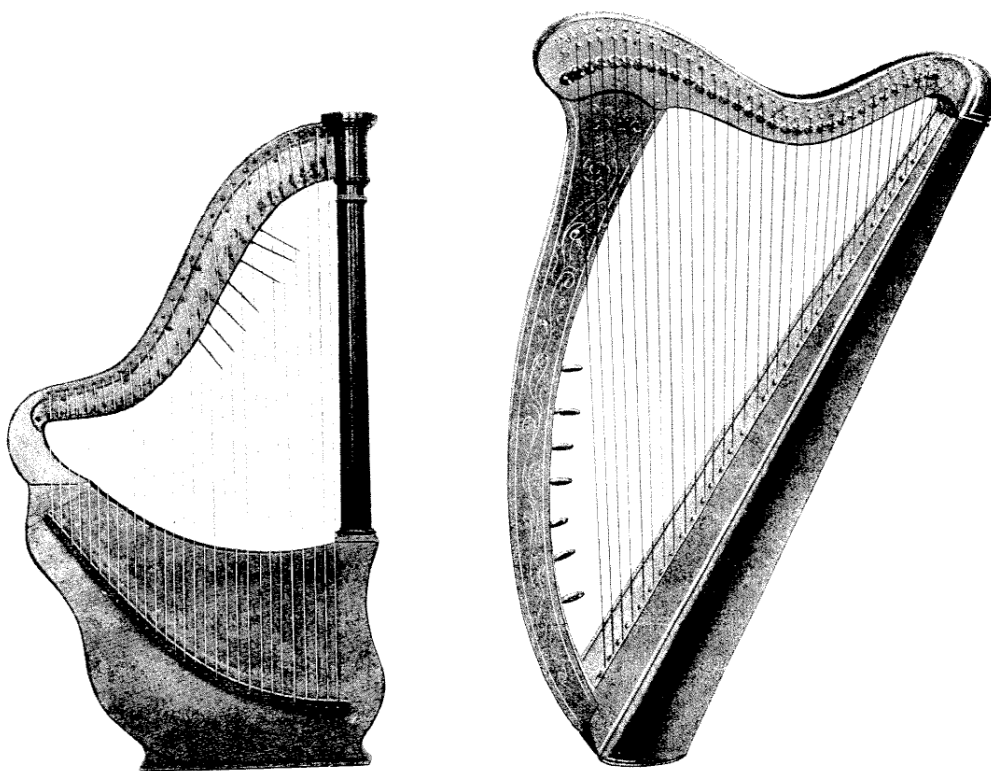
L'admirable harpe portable, en ivoire finement sculpté, qui est au musée du Louvre en est un des plus précieux spécimens. Dans le *Concert*, une des miniatures du psautier de René II, duc de Lorraine (1), on remarque, au premier plan, un joueur de harpe portant l'instrument suspendu à son cou.

Ce n'est qu'en 1607 que nous voyons, dans l'orchestre de l'*Orfeo* de Monteverde, à Mantoue, la désignation d'une *harpe double*.

Mersenne et Praëtorius la décrivent encore dans son usage portatif. Toutefois, Mersenne ajoute qu'il en a vu une plus grande qui, au lieu de vingt-quatre cordes, en possédait soixante-dix-huit de boyau, dont cinquante-huit en deux rangs à

(1) Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.

l'unisson et les vingt autres donnant les degrés chromatiques de quatre octaves. Il déclare que la harpe double était munie de deux tables d'harmonie et que les cordes se jouaient de la main gauche et de la main droite. La *harpe irlandaise* était montée de de quarante-trois cordes en gros fil de cuivre. C'est un facteur

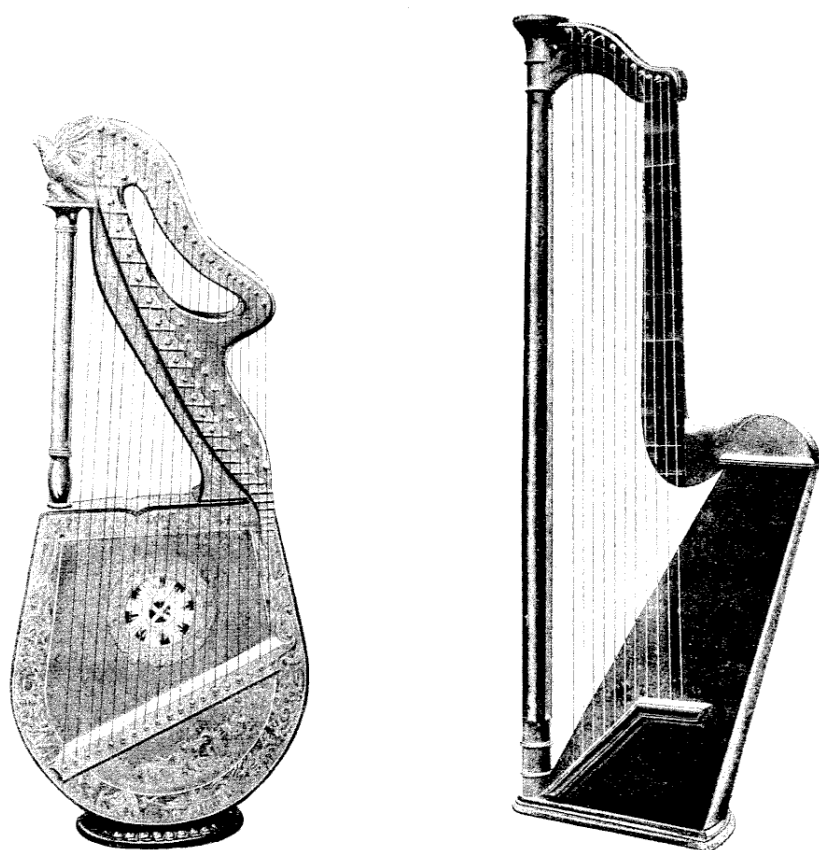


Harpes portatives ou harpes d'itales.

Figures 22 et 23.

tyrolien, dont on a oublié le nom, qui eut le premier l'idée du système à crochets actionnés par la main, de façon à produire le demi-ton supérieur.

Au commencement du XVIII^e siècle, eut lieu la transformation de la *harpe portative* que la plupart des tableaux et gravures du XVII^e siècle nous montrent encore. La *harpe* reprit alors les antiques proportions que les Irlandais, les Scandinaves et les Bretons avaient seuls conservées. (Figures 22, 23, 24 et 25.)



Harpes portatives.
Figures 24 et 25.

Cette évolution est intéressante à constater. Le XVIII^e siècle, en adoptant les anciennes dimensions, donna à la harpe une étendue

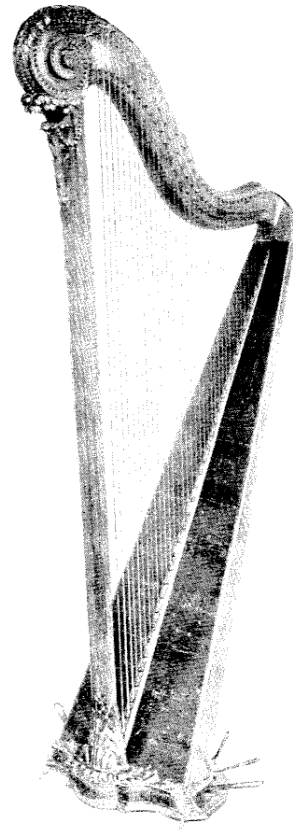
plus considérable. Les pédales n'y furent adaptées qu'en 1720 par le Bavaois Hochbrücker, de Donauwörth, et perfectionnées plus tard par Nadermann, par Cousineau et enfin par Sébastien Erard, au siècle suivant, en 1808.

Dans notre Exposition rétrospective et centennale, on a pu admirer deux spécimens de ces harpes. L'une est aux armes de la reine Marie-Antoinette: sa volute élégante, d'un dessin des plus gracieux, termine une tige de palmier, le tout vert et or, avec une table laquée de Chine. Elle est signée « Cousineau père et fils, luthiers de la reine », et possède les pédales ordinaires. (Figure 26.)

L'autre harpe montre le mécanisme correspondant aux pédales, visible à l'aide des ouvertures vitrées ménagées dans le cintre sur lequel se trouvent les chevilles.

On remarquait également, dans la partie centennale, une superbe harpe à pédales de Camille Pleyel, facteur du roi, datée de 1845. (Figure 27.) Une harpe premier Empire, de Sébastien Érard, avec table peinte en or sur fond noir. (Figure 27.)

Pour terminer, citons les *harpes éoliennes* dont une, à douze cordes, a appartenu à Rossini. Elle a été exposée par M. Enaux. (Figure 27.) On sait que l'air met en vibration les cordes disposées verticalement, produisant souvent des harmonies bizarres qui ne sont pas sans charme. On varia les formes de ces instruments qui tantôt sont triangulaires, tantôt plats d'un côté, avec l'autre partie demi-cintrée.

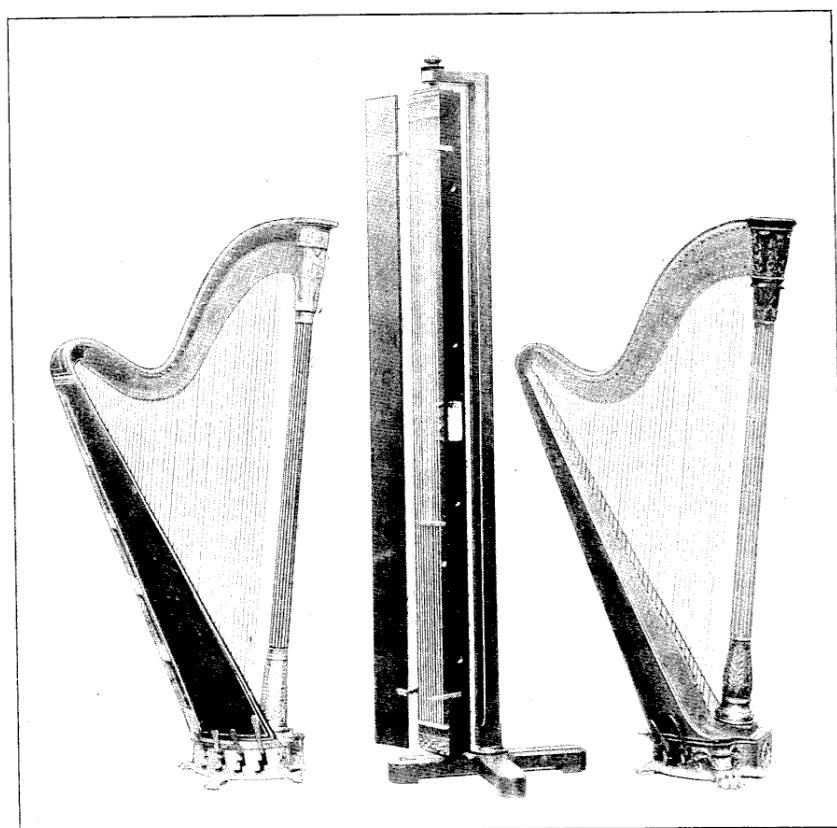


Harpe de Cousineau père et fils,
luthiers de la reine Marie-Antoinette,
avec les armes de France.

Collection de M. Albert Jacquot.

Figure 26.

La *guimbarde* est un instrument très ancien et d'origine asiatique : le doigt sert de plectre et actionne, en la faisant vibrer, une languette métallique. Cet appareil se tient entre les dents,



Harpe à pedales de Camille Pleyel, 1845. Harpe colonne de Rossini. Harpe Empire de Sébastien Erard.
 Collection de M^{me} Germaine Lyon. Collection de M. Enaux. Collection de M^{lle} Delcourt.

Figure 27.

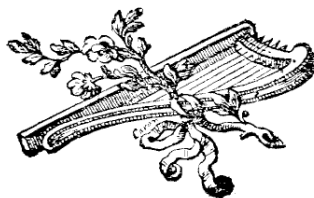
de façon que cette languette puisse résonner, renforçant ainsi le son, dans l'ouverture que présente la bouche de l'exécutant.

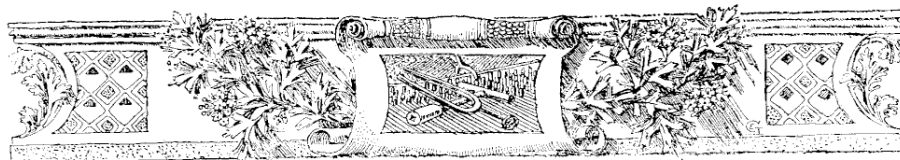
Parmi les instruments à percussion simple se trouvent les *castagnettes*, les *claquebois* ou *xylophones*.

Les *castagnettes* sont formées de deux disques de bois dur, se choquant l'un contre l'autre et maintenus par une petite corde fine qui se passe entre les doigts de chaque main.

M. Savoye a exposé des *castagnettes à manche*, en ivoire, montées en écran sur des lamelles d'argent, dont les cinq pans limitant ces écrans s'agrémentent de petits grelots : en imprimant au manche des mouvements saccadés, les castagnettes se heurtent en même temps que résonnent les grelots.

Les *claquebois* ou *échelettes* ou *xylophones* sont des planchettes ou des cylindres de bois maintenus par des cordelettes, accordés selon leur longueur et épaisseur, et frappés par la main ou par des petits maillets de bois.





IV

Instruments à cordes pincées, avec clavier.



VERS le XI^e ou le XII^e siècle, le *monocorde* reçut l'adjonction d'un clavier. Chaque touche était armée d'une petite tige de métal plate dans le haut, qui, la touche enfoncée, frappait la corde à un point déterminé. C'est le véritable ancêtre du piano. Ce nouvel instrument fut nommé *clavicorde* ou *manicordion*.

A la fin du XIII^e siècle, le clavier, tel qu'il existe encore aujourd'hui, fut établi en rapport de la gamme chromatique.

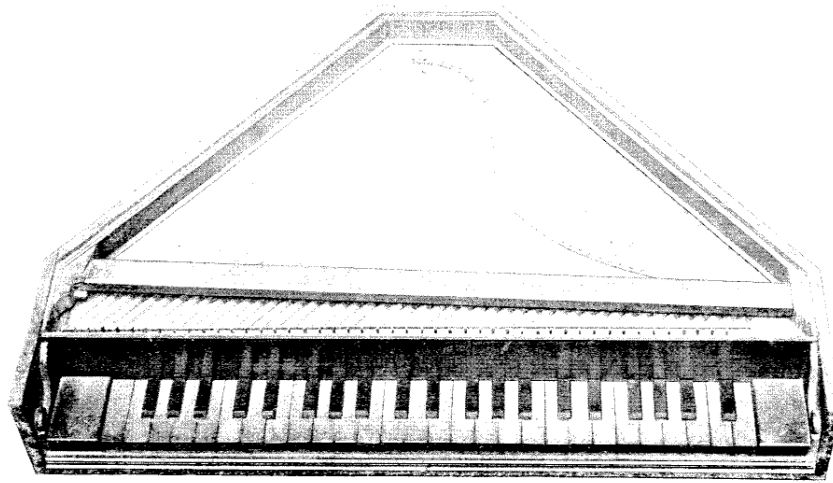
Rarissimes sont les *clavicordes* remontant aussi haut que celui qu'exposait M. A. Thibout, au Musée rétrospectif et centennal du palais du Champ-de-Mars (1). Ce *clavicorde* est daté de 1547. Il paraît être du facteur italien Dominicus Pisaurensis. (Figure 28.)

Quoique le nom de cet artiste n'y soit pas indiqué, tous les connaisseurs s'accordent bien à l'attribuer à Dominique de Pesaro, dont un semblable instrument (et celui-ci daté de 1543)

(1) Le chevalier de Burbure déclare que le clavicorde était déjà très répandu à Anvers en 1530. (*Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 1853, 15^e série, livre 15, n^o 2.)

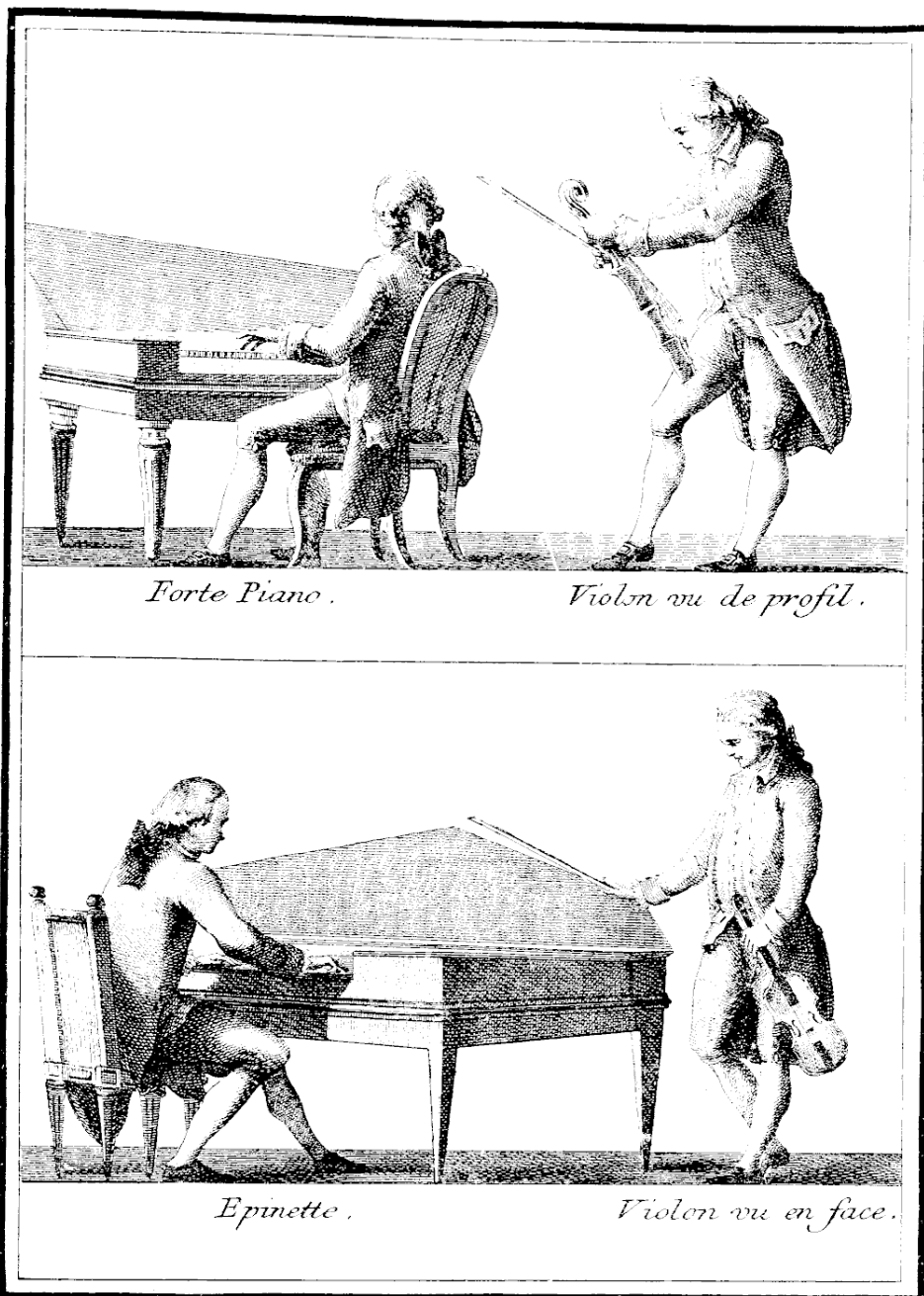
est mentionné dans une note retrouvée à la bibliothèque du Conservatoire de Paris par M. Pillaut, conservateur du musée de cet établissement.

Le *clavicorde* de M. Thibout a une étendue de quatre octaves sauf une note, du *mi* au *ré*. Chaque note a double corde (cette



Clavicorde, daté de 1547, attribué à Dominicus Pisarenensis.
Ex-collection de M. A. Thibout, acquis par le Conservatoire de Musique de Paris.
Figure 28.

disposition cesse à la basse). Enfin, à partir du second *sol*, chaque corde sert pour deux notes et même quelquefois pour trois. A cette intention, les touches de cet instrument ne sont pas en ligne droite, deux touches consécutives frappant forcément la même corde, à une distance d'à peu près cinq centimètres dans les basses, afin d'obtenir un son différent. A la Bibliothèque nationale, le manuscrit de « *Thoison d'Or* » renferme une charmante miniature où est représenté un *clavicorde* du XV^e siècle, antérieur, par conséquent, à l'époque dont nous parlions. Tout autre est le clavecin. Ici les languettes de cuivre sont remplacées par une pièce en bois nommée *sautereau*, placée à l'extrémité de la touche et



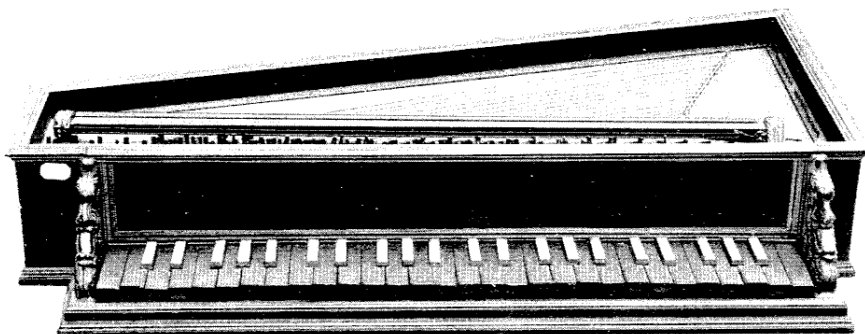
Miris del.

Chenu Sculp.

D'après l'Essai sur la Musique, de DELABORDE (XVIII^e siècle).

(Bibliothèque de l'Assemblée)

glissant dans une règle qui sert à la maintenir. A la partie supérieure du sautereau, une petite bascule reçoit une pointe de plume de corbeau placée perpendiculairement. En baissant la touche et levant par conséquent le sautereau, la plume soulève la corde, passe vivement au-dessus, et en quittant la corde, la pince comme le fait le doigt pour la harpe. La touche remontant, le *sautereau* s'abaisse et, lorsque la corde est touchée par la plume, la languette recule. La plume glissant sous la corde, cette bascule

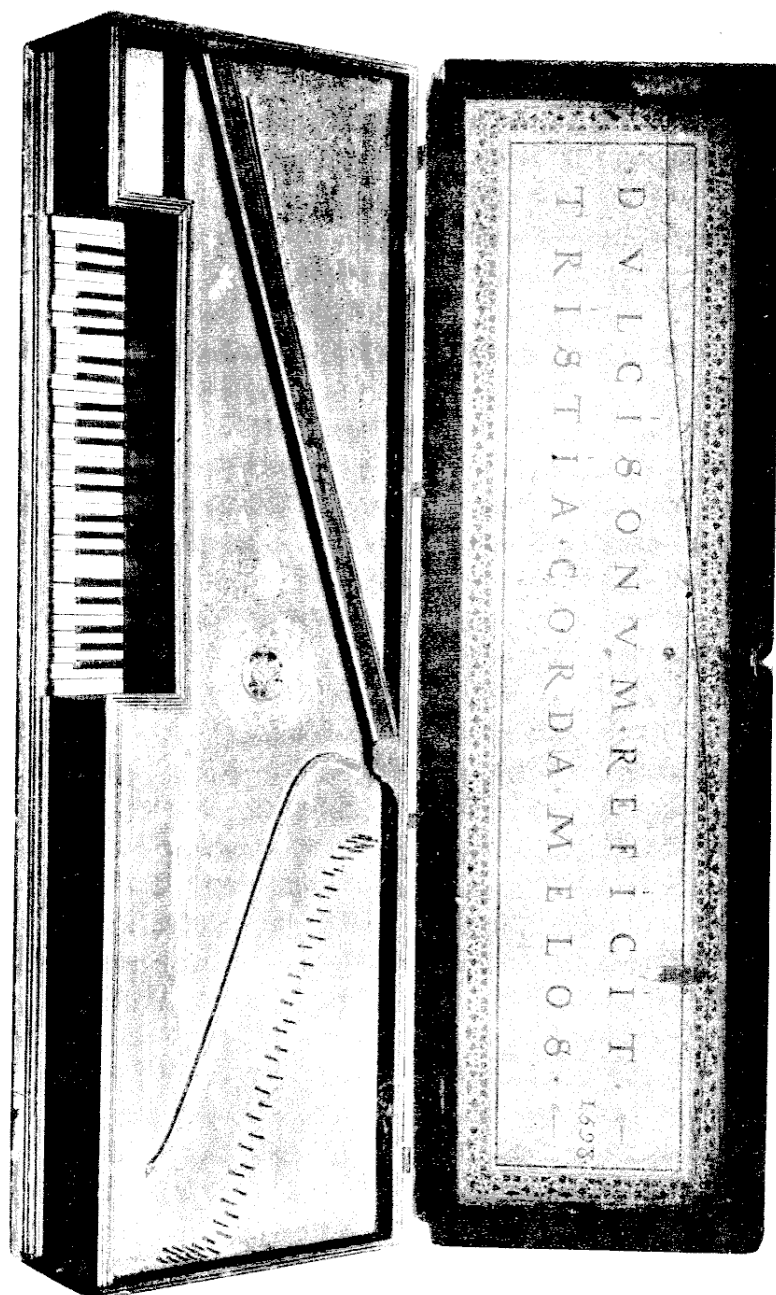


Epinette portative. XVIII^e siècle.
Collection de M. L. Saucy.
Figure 29.

reprend sa place primitive par l'effet d'un petit ressort. Au-dessus de la plume se trouve un morceau de drap qui étouffe la corde.

L'*épinette* est un petit instrument à clavier, dont le nom, comme nous l'avons dit précédemment, provient du mot italien *spinetta* (*petite épine*). C'est par la ressemblance de la plume de corbeau avec l'épine que ce nom fut donné audit instrument. (Figure 29.)

L'*épinette* de Hans Ruckers, que l'on voyait dans notre Musée rétrospectif, est datée de 1598 : elle est avec peintures et inscriptions. A l'intérieur du couvercle, au milieu d'arabesques, on lit : *Dulcisonum reficit tristia corda melos*. Ce très intéressant instrument appartient à M^{lle} Jeanne Lyon. (Figure 30.)



Épave de Louis Bruckers, 1693.
Collection de Mlle Jeanne Lapon.
Figure 30.



Clavecin Louis XIII, avec peinture sur toile représentant les neuf Muses.
Appartient à M. P. Quereuil.
Figure 31.

Le *clavecin* le plus fastueux qui puisse se voir se trouvait dans notre Musée rétrospectif. Il est d'origine italienne, du XVII^e siècle et appartient à M. le vicomte de Sartiges. Cet instrument a un seul clavier : sa caisse extérieure est entièrement dorée et

sculptée. Sur un des panneaux se voit le triomphe d'Amphitríte. Il est soutenu par trois tritons nageant avec des sirènes. Le siège du *clavecin* simule un rocher, au bord duquel Polyphème joue de



Clavecin à deux claviers. XVII^e siècle.

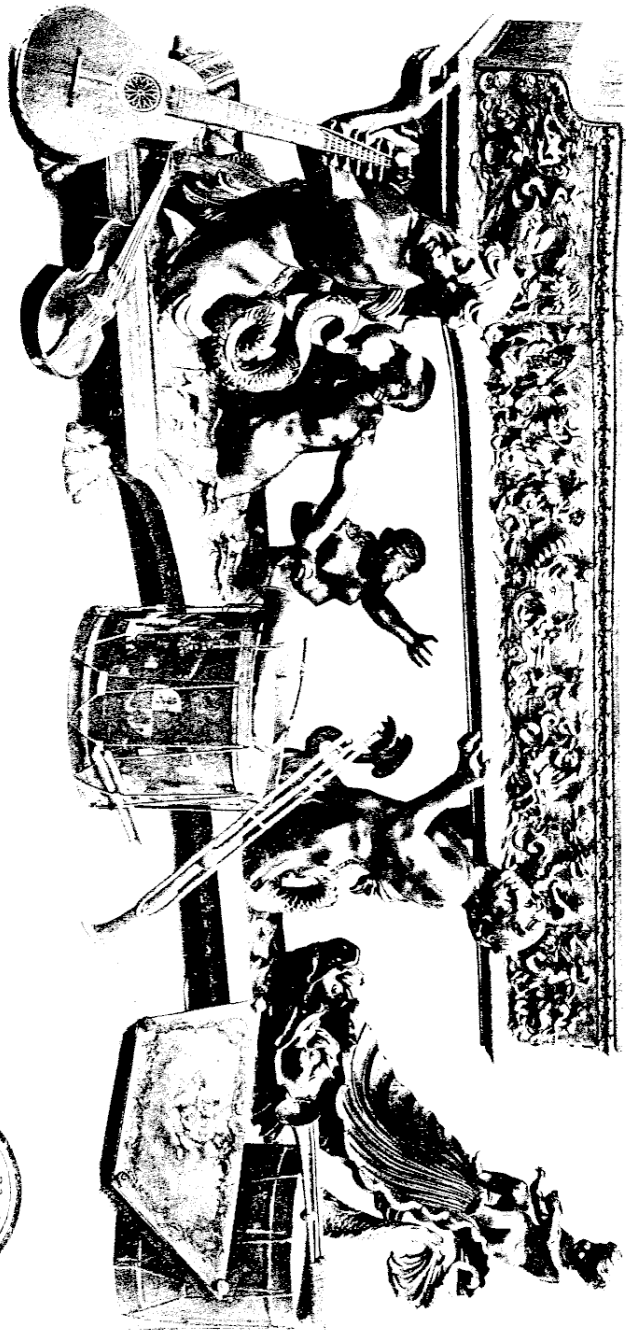
Collection de M. A. Thibout.

Figure 32.

la cornemuse; Galathée est représentée à l'autre extrémité et semble écouter l'instrumentiste qui lui fait face.

D'autres clavecins à deux et à trois claviers ont attiré l'attention des visiteurs, tant par leur forme que par les sculptures et les

COLLECTION DE M. LE VICOMTE DE SARTIGES



Clavecin du XVII^e siècle, en bois sculpté et doré.



Phototypie Bertrand, Paris



Clavecin à trois claviers, de Hass. XVIII^e siècle, 1740.

Appartient à M. Costil.

Figure 33.

peintures qui les ornent. De ce nombre se trouve le clavecin à deux claviers, du XVII^e siècle, dont le couvercle renferme une peinture sur toile représentant les neuf Muses. Il est supporté par

des colonnes torses Louis XIII et fait partie de la collection de M. Paul Quereuil. (Figure 31.)

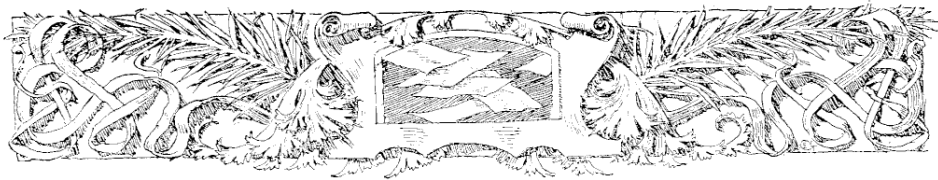
Un autre clavecin français de la même époque, orné de chinoïseries laquées à l'extérieur et de gouaches à l'intérieur, appartient à M. A. Thibout. Toutefois, l'étiquette d'un réparateur a été ajoutée; elle porte l'inscription suivante : « Christian Zell, fecit anno 1728, à Hambourg. » (Figure 32.)

Hans Ruckers ajouta au clavecin un deuxième clavier, afin de fournir des degrés de force. Celui exposé par M. Costil est du facteur anversoïse et daté de 1616; il possède une étendue de quatre octaves et demie, d'*ut* à *fa*. Afin de modifier les timbres Hans Ruckers imagina quatre registres qui donnaient différentes so-

norités. Le clavecin à trois claviers, exposé par M. Costil, est de Hass, à Hambourg, daté de 1740. C'est un des plus intéressants, non seulement parce que la peinture intérieure semble représenter le facteur jouant le clavecin devant une princesse, mais parce qu'en dehors de ses trois claviers (dont les touches sont en écaille et les dièses en ivoire incrusté) il offre six registres et une sourdine pour le grand clavier. (Figure 33.)



D'après l'Essai sur la Musique, de Delaborde.



V

Instruments à cordes frappées, avec clavier.

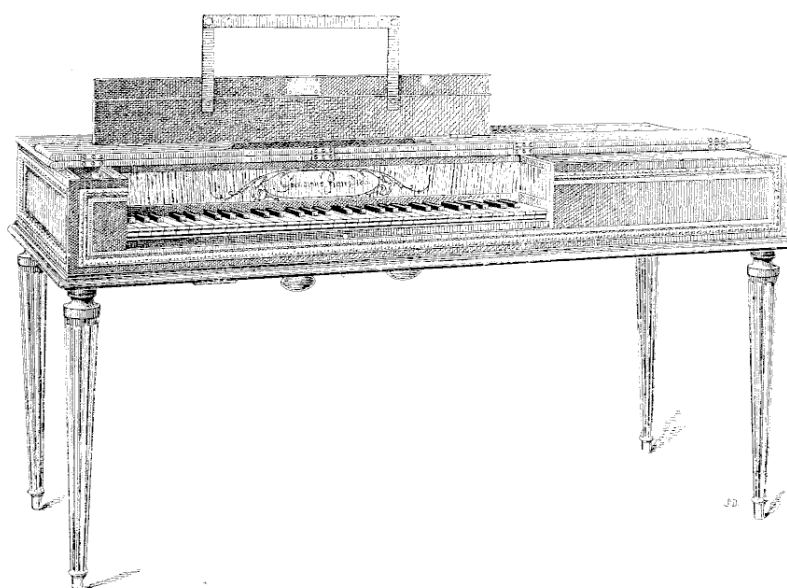


On pense que le système de percussion faisant vibrer la corde dans toute sa longueur a mis un certain temps à être appliqué. En effet, M. Léon Savoye possède, dans sa collection, un instrument à marteaux, de facture flamande, daté de 1610, qui est un spécimen approximatif du genre. C'est donc bien avant Cristofori, considéré comme l'inventeur du *piano* (1), avant Marius, de Paris, et le saxon Schroëter, qu'il est permis de constater les essais de la percussion de la corde. Nous indiquerons, dans le chapitre des accessoires, les reconstitutions des différentes mécaniques faites par MM. Lamy, G. d'Haëne, et par M. de Rhoden, à Paris.

Toutefois, Godefroid Silbermann, de Freiberg, dès 1740, ainsi que son parent, établi à Strasbourg, et Zumpe, en Angleterre, fabriquèrent en grand ces instruments. La facture lorraine ne resta pas

(1) Nommé alors *clavecin avec maillets* puis *forte-piano*.

en arrière de ces progrès, puisque nous avons pu exposer, dans le Musée rétrospectif et centennal, un des premiers essais de piano à marteaux faits dans cette région. Il est de Steckler, rue Fournirue, à Metz, et fut fait pour le duc de Lorraine, Stanislas Leczinski, roi de Pologne, dont les armes se voient au-dessus du couvercle, entourées de sujets et d'ornements Louis XV, en vernis Martin. Il



Petit piano carré d'Erard, ayant appartenu à la reine Marie-Antoinette.
Collection de la maison Erard.

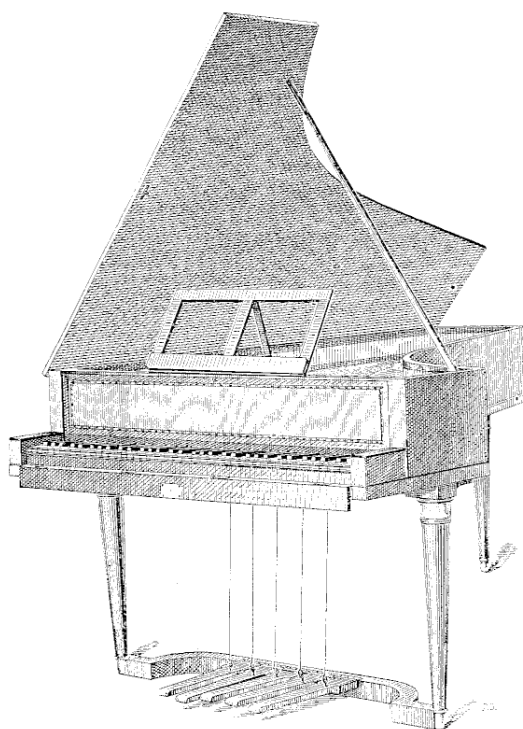
Figure 34.

date d'environ 1764. Ce petit piano a une étendue de cinq octaves ; les touches sont en ébène et les dièses en ivoire. La mécanique se rapproche de celle dite de Vienne. Les peintures sont de Bibienna et ont été restaurées à l'aide des maquettes de l'auteur.

Parmi les autres pianos intéressants exposés au Musée centennal et rétrospectif, nous signalerons un instrument de facture anglaise de Zumpe, de 1769, avec mécanique à pilotes,

qui a le mérite historique d'avoir appartenu tour à tour à Gluck, à Jean-Jacques Rousseau, à Grétry et à Nicolo. Il est la propriété de M. Léon Savoye.

En 1778, Sébastien Érard, le célèbre facteur et inventeur,



Petit piano à queue Érard. 1809.

Collection de M. L. Savoye.

Figure 35.

vint de Strasbourg, où il naquit le 5 avril 1752, s'établir à Paris, dans une partie de l'hôtel de Villeroi, avec son frère Jean-Baptiste. Il fonda sa maison en 1789, rue de Bourbon. Dès lors, la réputation des deux frères ne fit que s'étendre.

Le piano, daté de 1787 et exposé par la maison Érard, a le

double mérite d'être parfaitement conservé, d'une facture impeccable et d'avoir été fait pour la reine Marie-Antoinette. Cet instrument, pour produire le *forte* et la *sourdine*, possède deux genouillères et a deux cordes pour chaque note. (Figure 34.)



Piano droit, Ignace Pleyel, Paris.
Collection de Madame Fanny Lyon.
Figure 36.

Les premiers pianos affectaient surtout le modèle un peu réduit de nos pianos à queue. (Figure 35.) Frederici, facteur d'orgues à Gera, fut le premier, dit-on, qui leur donna la forme carrée.

On remarquait à l'Exposition rétrospective un piano d'Érard, avec mécanisme répéteur ou à étrier, daté de 1811 : il avait six octaves et trois cordes par note, même aux basses.

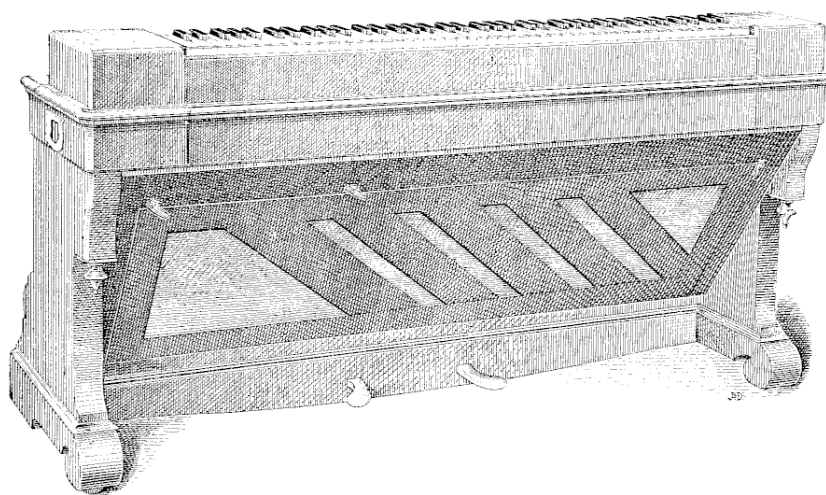
Ignace Pleyel fonda à Paris, en 1808, la fabrique de pianos, qui devait tenir un rang si brillant et si distingué. Nous voyons, de ce facteur, un piano carré, extrêmement remarquable par la



Piano-guérison hexagone, de Pape, à Paris.
Appartient à M. Chartier.
Figure 37.

disposition du clavier, de la table d'harmonie et muni de quatre pédales : plus un piano droit. (Figure 36.)

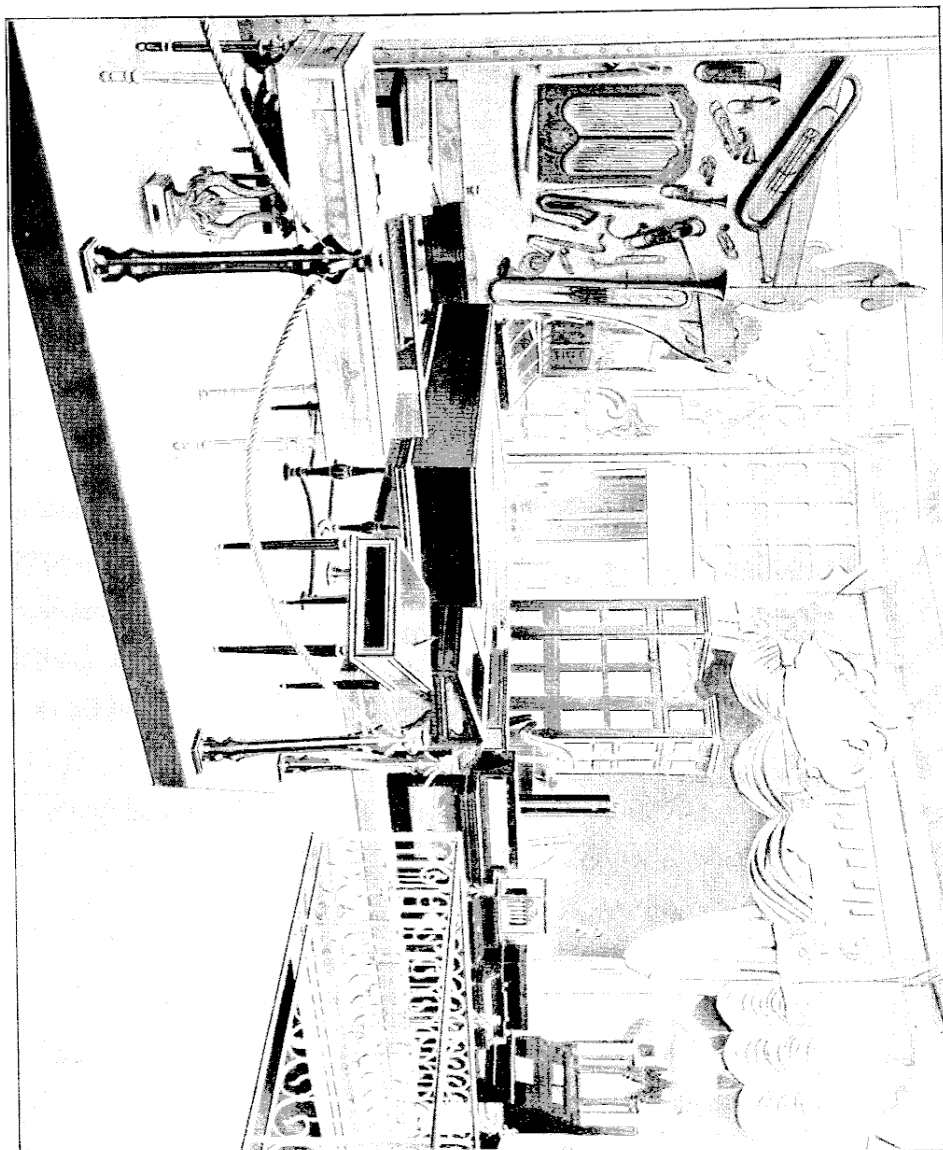
Il n'est pas de notre ressort d'énumérer tous les essais de pianos dits droits, faits en Angleterre et en France, par Érard et Pleyel, Roller et Blanchet (1) : mais disons que Camille Pleyel, fils aîné d'Ignace, marchant sur les traces de son père, construisit, dès 1830, des *pianos droits*, excellents comme mécanisme et comme son, de dimensions plus logeables, et qui eurent un grand succès. Un ancien contremaître de la maison Pleyel, Henry Pape, employa le



Piano d'Eisenmenger, à Paris, 1860.
Collection de M. Chartier.
Figure 37 bis.

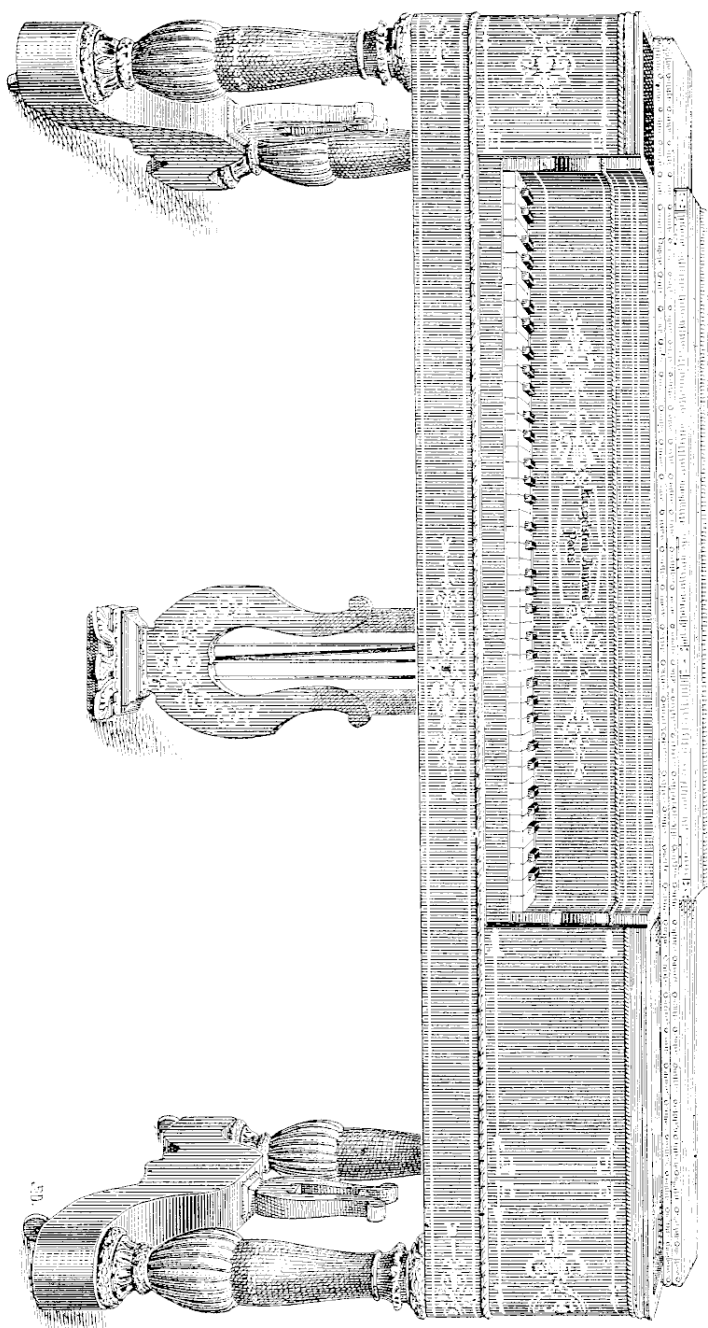
premier, pour garnir les marteaux, le feutre remplaçant la peau de daim usitée jusque-là. Il fit aussi un système de piano dont les cordes basses passent en dessous des autres cordes et s'accrochent derrière la table d'harmonie. Celui qu'a exposé M. Tomasini est fait d'après les mêmes principes. Un instrument de forme hexagone, fort curieux, avec la table placée au fond, est du même facteur : il appartient à M. Chartier. (Figure 37.) Vers 1840, Érard

(1) Piano de six octaves, exposé par M^{me} Tassu-Spencer.



VUE D'ENSEMBLE : INSTRUMENTS A CLAVIER

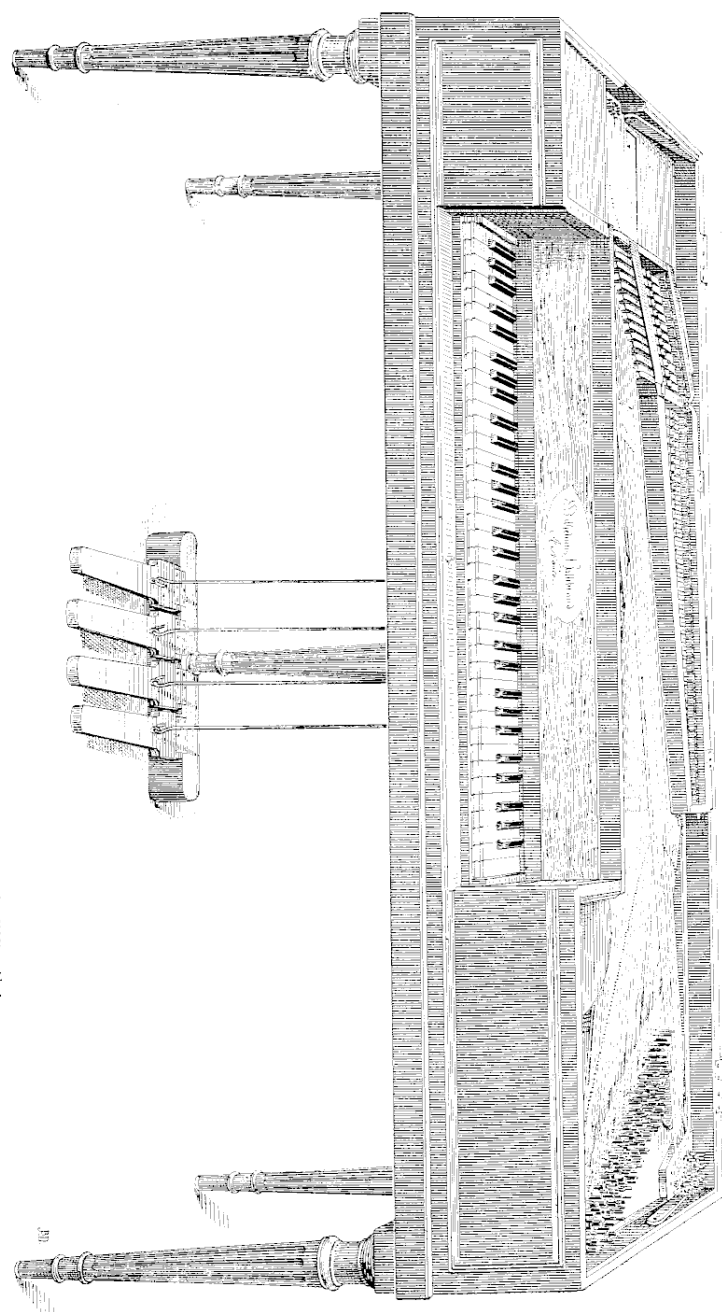




Piano curve de Krügelstein et Arnaud, Paris, 1836.

Collection de M. Krügelstein.

Figure 38.



Piano carré, à cordes croisées, d'Hillebrand, à Nantes (commencement du XIX^e siècle).

Collection de M. L. Saroge.

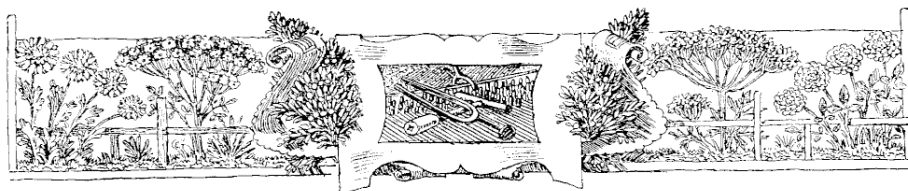
Figure 39.

construisit des petits *pianos à mécanique à baïonnettes*, dont on voit un spécimen, de six octaves. Citons également le grand *piano carré* de Kriegelstein, ancien contremaître de Pape et inventeur des agrafes de précision pour l'accord et de la mécanique à double échappement qui porte son nom. (Figure 38.)

Un piano curieux, sans contredit, est celui du facteur de Paris, Eisenmenger, construit vers 1860. Le clavier, de six octaves, placé dans la partie supérieure de l'instrument, n'est haut que de 0^m,80. Les marteaux sont suspendus au-dessus des cordes dont le plan est incliné et qui partent de la partie antérieure du clavier. (Figure 37 *bis*.)

Nous n'aurions garde d'oublier le très remarquable *piano carré*, à cordes croisées, d'Hillebrand, à Nantes, qu'exposait M. Savoye. Hillebrand, facteur français du commencement du XIX^e siècle, nous donne la preuve que les cordes croisées adaptées au piano sont du fait d'un inventeur de notre pays. (Figure 39.)





VI

Instruments à cordes frappées, sans clavier.

Le *tambourin de Gascogne* ou de *Béarn* est un instrument à percussion. Ainsi qu'on pouvait le voir au Musée rétrospectif et centennal, il ne ressemble nullement au tambourin de Provence, instrument à percussion et à peau sonore. Le tambourin de Gascogne est formé d'une caisse de bois allongée dont les chevilles se trouvent à la partie supérieure, montée de six ou de sept cordes, accordées le plus souvent en quintes et dont la table porte deux ouïes ou rosettes. L'exécutant tient cet instrument sur son avant-bras gauche, la main gauche jouant le *galoubet* tandis que la main droite frappe les cordes à l'aide d'un bâton de bois recouvert de drap. Le *tambourin* exposé au Musée centennal et rétrospectif est daté de 1764. (Figure 40.)

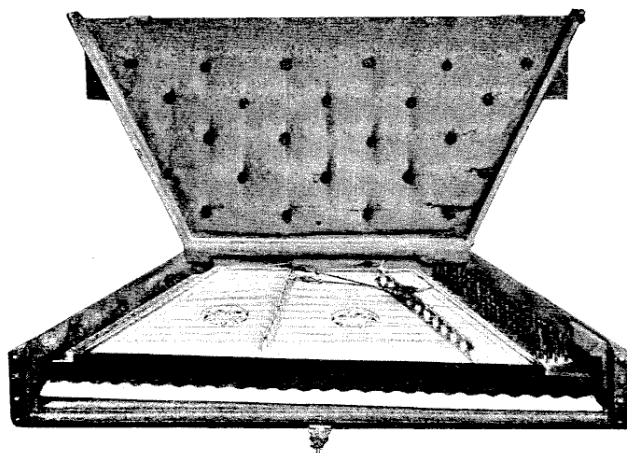
La suite des instruments à percussion comprend ceux à cordes métalliques et ceux en métal.

Le *psaltérion* à cordes métalliques, qui tire son origine de l'ancien instrument de l'Orient, est plus souvent appelé, dans ce cas, *tympanon*.

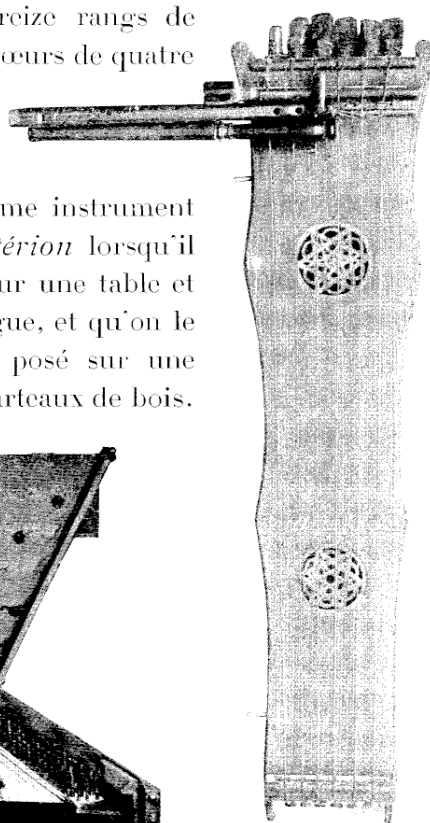
Le *psaltérion* hébreu a eu pour dérivé, comme nous l'avons dit, la *zither*, actuellement instrument national de la Bavière et de l'Autriche.

Le *tympanon* ou *psaltérion* a la forme d'un trapèze ou d'un triangle tronqué, monté de treize rangs de cordes de métal accordées par chœurs de quatre à l'unisson. Les cordes graves étaient de laiton et les dernières d'acier. (Figure 41.)

Mersenne affirme que le même instrument prenait la désignation de *psaltérion* lorsqu'il était posé sur les genoux ou sur une table et joué avec les doigts ou une bague, et qu'on le nommait *tympanon* lorsque, posé sur une table, on le frappait avec des marteaux de bois.



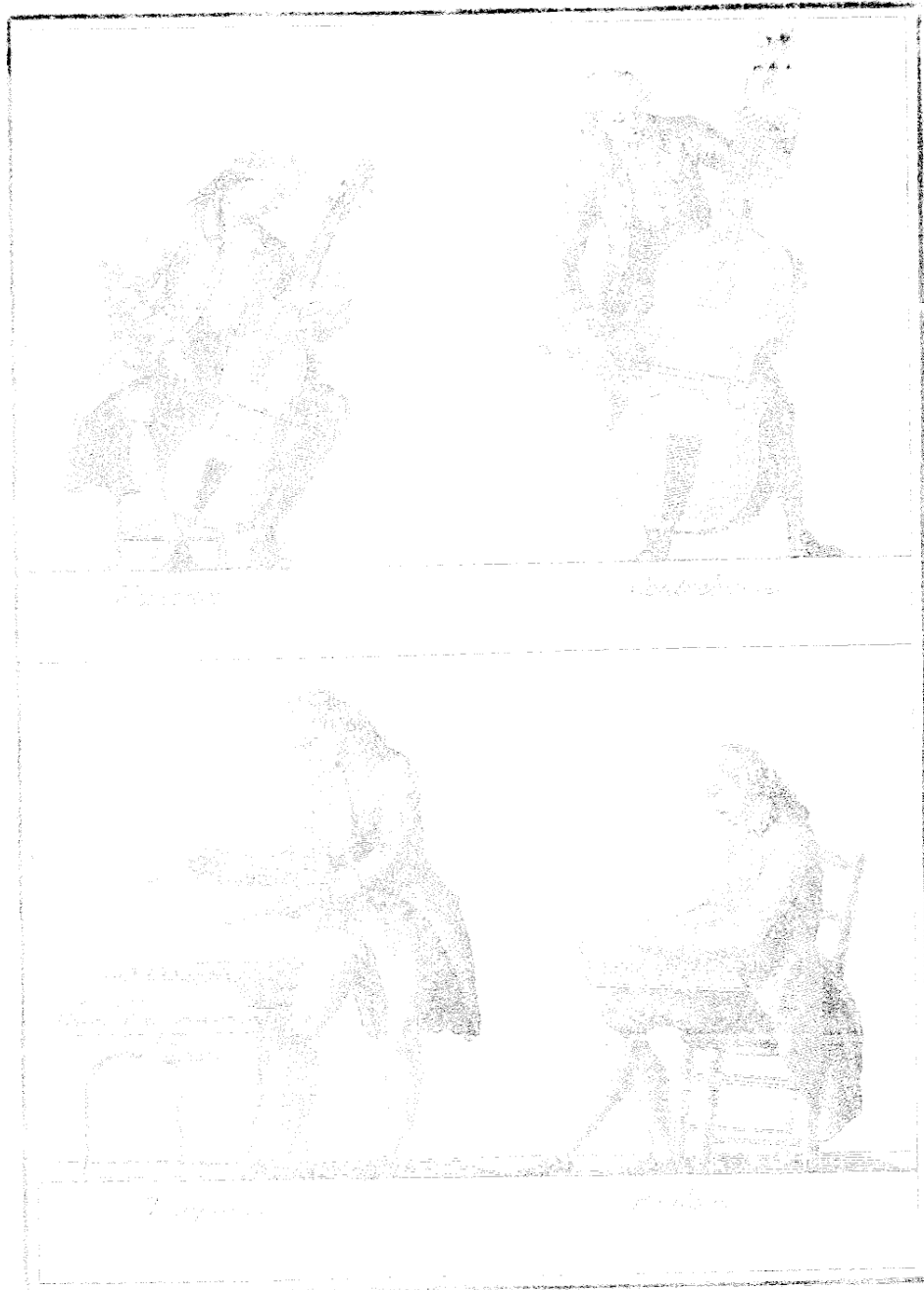
Tympanon avec étui. (XVIII^e siècle.)
Collection de M. de Bricqueville.
Figure 41.

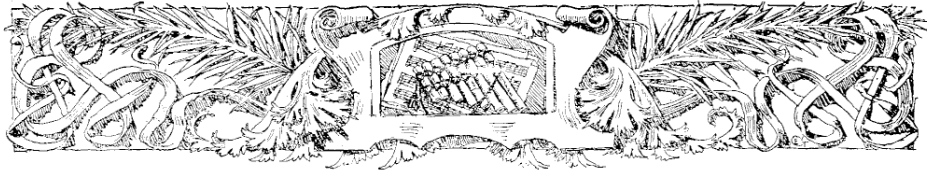


Tambourin de Gascogne.
(XVIII^e siècle.)

Collection
de M^{me} de Bricqueville.

Figure 40.





VII

Instruments à percussion, en métal.



L'*harmonica* à lames frappées est construit d'après le même principe que le psaltérion, mais la caisse est de forme trapézoïdale et contient deux compartiments séparés entre eux, contre lesquels des cordonnets supportent des lames de verre que des petits martelets à la main font résonner.

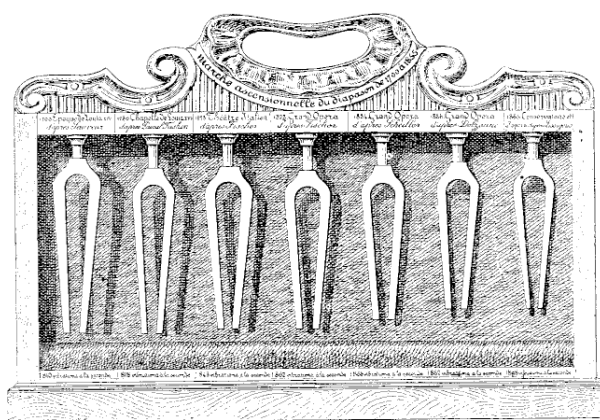
Le *sistre*, qui ne doit pas être confondu avec l'instrument à cordes pincées (*cistre*), est d'origine égyptienne.

Le *sistre* en usage chez les Romains se compose d'une monture en bronze, dont les deux parties recourbées sont traversées par des tiges mobiles du même métal. Leur extrémité est terminée par un crochet qui, lorsqu'on agite l'instrument, frappe extérieurement ses deux parties.

Le *triangle* a la forme indiquée par son nom; frappé par un battant, il est obligatoire dans tous les orchestres militaires. C'est une variété de *sistre*. Au XVIII^e siècle, des anneaux en métal

glissaient sur la tige principale. Les *clochettes*, les *grelots* et les *sonnettes*, très connus dès l'antiquité, servaient surtout pour marquer les mouvements de danse.

Les *grelots* et les *sonnettes* s'attachaient au *chapeau* ou *pavillon chinois*, dont les musiques militaires du commencement du XIX^e siècle firent usage. Ces *grelots* et *sonnettes* étaient fixés à



Marche ascensionnelle du diapason en France, de 1700 à 1855

Collection de M. Gustave Lyon.

Figure 42.

un manche et les secousses qu'on leur imprimait produisaient des résonances métalliques très originales.

Les *carillons* ont été très répandus dans les villes du Nord et dans les Flandres. Un clavier, muni d'un mécanisme particulier, correspondait aux *cloches* et *clochettes* et permettait ainsi à l'exécutant de jouer des airs très complets et variés.

Les *cymbales*, instruments de musique de la plus haute antiquité, sont des plateaux circulaires, de bronze mélangé, creusés dans le centre où se trouve une ouverture dans laquelle passe une poignée qui sert à les tenir. En frappant ces plateaux l'un contre

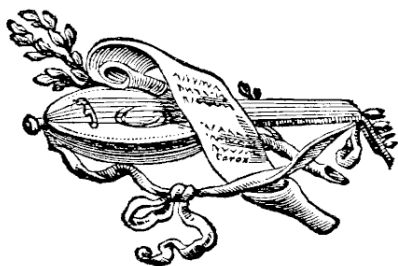
l'autre, on obtient une vibration très pure, surtout dans les cymbales turques.

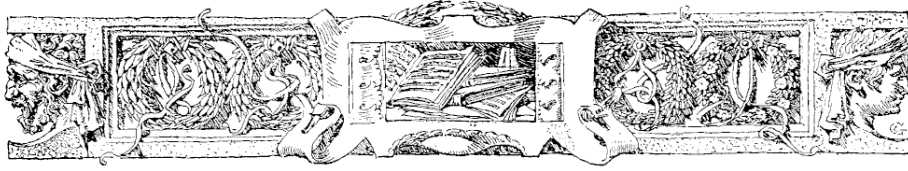
Le *tam-tam*, ressemblant au tambour de basque, est en métal avec les bords relevés; mais il se frappe à l'aide d'une mailloche garnie d'étoupe et de peau.

L'appareil appelé *diapason* n'est autre qu'une fourche d'acier à laquelle aboutit un petit manche de même métal que, selon Hankins, l'anglais Jonsor inventa en 1711; il était certainement connu auparavant en Italie, où on le nommait *corista*. On sait que les vibrations de ces instruments ont varié considérablement à l'Opéra de Paris; c'est cette marche ascensionnelle du diapason en France, de 1700 à 1855, que représentaient les spécimens exposés à notre Musée.

D'après les expériences de Sauveur, de Taskin, Fischer, Scheibler, Dolzenne et Lissajous, ce diapason, qui donnait 808 vibrations à la seconde en 1699, 846 en 1810, 871 en 1830, en était arrivé à donner 895 en 1858. L'arrêté ministériel du 16 février 1859 donne le *la* du diapason normal de 870 vibrations simples à la seconde et à la température de 15 degrés (1). La collection de diapasons de M. Gustave Lyon a été examinée avec intérêt par les visiteurs de l'Exposition. (Figure 42.)

(1) Voir Lissajous, *Étude optique des mouvements vibratoires*, Paris, 1856.





VIII

Instruments à percussion, en peau sonore.

Les instruments à percussion, en peau ou membrane sonore, constitueront la huitième classe. La percussion, dans ces instruments, s'obtient, soit par la main, soit par un battant quelconque.

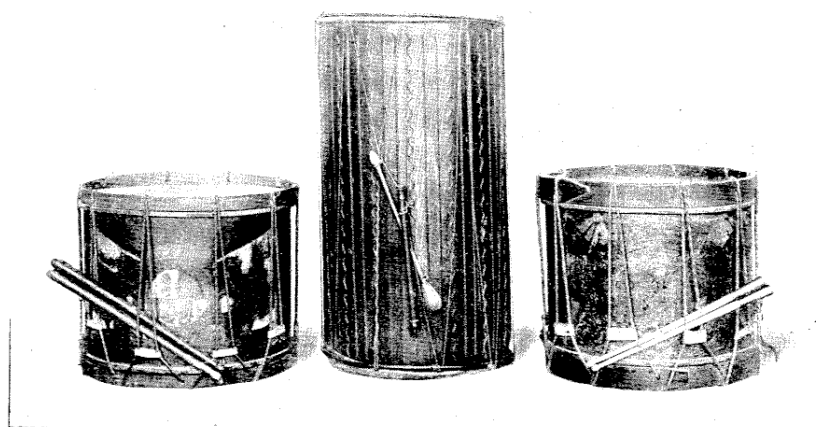
Les *tambours* représentent le type le plus répandu et aussi le plus ancien. A Thèbes, on a retrouvé un *tambour* tendu à l'aide de cordes et chez les peuples les plus sauvages on rencontre cet instrument, variant de proportions, il est vrai, mais reposant sur le même principe. Deux membranes, tendues sur un récipient, produisent, par la percussion agissant sur l'une d'elles, un mouvement de vibration sur l'autre, occasionné par l'air contenu dans le récipient.

Les *tambours* apparurent en France avec les Anglais, entrant dans Calais en 1347. Les *tambours* accompagnés de fifres formaient la musique militaire du XVI^e siècle (1). Le Musée présentait

(1) *Musica, Getutscht und Ausgezogen*, Sébastien Virdung, Bâle, 1511.

deux *tambours* de guerre avec armoiries, fort intéressants : l'un, à M^{me} de Bricqueville (Figure 43) et l'autre à M. Savoye. (Figure 44.)

Le *tambourin provençal* (Figure 45), qu'il ne faut pas confondre avec le *tambourin de Gascogne*, est un long fût de bois de noyer, de près du double de hauteur des tambours ordinaires, tendu de cordes et muni de deux peaux dont la plus mince, contrairement à l'usage, est frappée et porte le timbre tendu. Les tirans sont dans



Tambour de guerre
(XVIII^e siècle), aux
armes du marquis de
Ségur.

Collection de
M^{me} de Bricqueville.

Figure 43.

Tambourin provençal.

Collection
de M. Fusella.

Figure 45.

Tambour ancien.

Collection
de M. L. Savoye.

Figure 44.

le sens de la hauteur. Une baguette avec pommelle d'ivoire y est adjointe.

La *grosse caisse* est un gros tambour, mais qui se tient dans le sens opposé de celui-ci et se frappe à l'aide d'une mailloche bourrée de crin et garnie de peau.

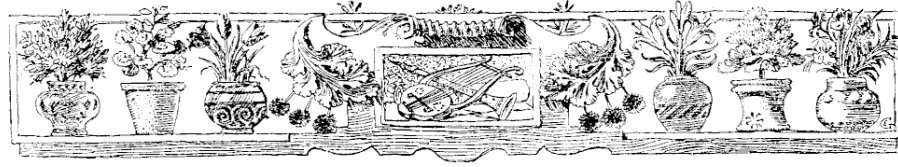
Le *bedon* est le nom primitif de la *grosse caisse* ; on en voit des reproductions, au XV^e siècle, notamment dans les stalles de la cathédrale de Rouen et, au XVII^e siècle, dans celles de l'abbaye de Salival, en Lorraine. On le frappait, soit d'un côté, soit des deux, à l'aide de bâtons courts, et souvent une rangée de gros grelots fixés à une cordelette était tendue verticalement contre l'une des peaux.

Les *timbales* ont été importées en Europe par les Hongrois, mais leur antiquité est beaucoup plus reculée. On les appelait autrefois *nacaires*. Ce sont des bassins hémisphériques en cuivre, de grandeurs différentes, sur lesquels des peaux sont tendues. Petites autrefois, pour être portatives, elles furent agrandies pour l'usage de la cavalerie et, en France, leur perte dans une bataille avait autant d'importance que celle du drapeau.

Le système de tension fit l'objet de nombreux perfectionnements.

Le *tambour de basque* a, lui aussi, l'Égypte pour pays d'origine. Tous les peuples l'ont mis en usage pour accompagner leurs danses. La description en est simple : c'est un cercle de bois ou de métal sur lequel est tendue une membrane vibrant sous l'action de la main. On a ajouté des sonnettes, des petits disques de cuivre, des grelots. Le Musée en présentait un fort intéressant, faisant partie de la collection de M. Savoye.





IX

Instruments à vent, en cuivre, en bois,
en ivoire, en cuir, en verre,
à embouchure.



es peuples de l'antiquité connurent les instruments à embouchure, notamment les *trompettes*. Celles employées par les Assyriens et les Égyptiens ne dépassaient pas deux à trois pieds de longueur; le tube métallique était cylindrique.

Les instruments usités chez les Hébreux étaient le *kéren* ou petit *oliphant*; le *sophar*, usité encore aujourd'hui dans les cérémonies de la religion juive; enfin le *chatzozerah*, fait en cuivre ou en argent, dont le tuyau droit avait deux pieds de long.

Les Grecs avaient le *kéren* des Hébreux, nommé *keras*, et le *sophar*, formé d'un tuyau de métal droit ou recourbé: la *tuba* romaine était à tuyau droit, sa longueur était d'environ un mètre et son étendue n'atteignait que les six premiers sons de l'échelle harmonique. La *buccina* était plus longue.

La *cornue* romaine, faite en corne ou en bronze, fut semblable au *keras* des Grecs. Le *litus* servait à la cavalerie, tandis que les autres instruments cités ici étaient à l'usage de l'infanterie.

La trompette exigea la création d'un collège de musiciens spéciaux à Rome. Flaccus, Héliogabale et Alexandre Sévère sonnaient, dit-on, fort bien de la trompette.

C'est le *cor*, ou plutôt le *cornet*, qui continue à représenter, jusqu'au commencement du XV^e siècle, la série des instruments de métal, à embouchure. Les bas-reliefs de Della Robbia (1) et les peintures de Fra Angelico da Fiesole (2) indiquent, seuls, les rares spécimens d'instruments de cuivre propres à l'Italie, avec l'*oliphant* du moyen âge.

Au musée de Kensington se voit un très curieux *cornet* italien, à pans, en bronze ornementé du XVI^e siècle, que l'on peut déjà, à coup sûr, nommer *trompette de chasse*. Notre Musée rétrospectif et centennal possédait également un instrument analogue, nommé *trompe d'appel*, non moins intéressant et qui appartient à M. Savoye. Ces instruments n'ont qu'un demi-tour.

Nous voyons qu'au XV^e siècle, à la cour de Lorraine, « les « services, au dîner, s'apportaient en cérémonie, au son des « *tambours, fifres et trompettes* » (3). La forme des tubes recourbés en trois branches parallèles se maintint, mais ce n'est qu'au XIX^e siècle que des perfectionnements nombreux en firent l'instrument d'orchestre indispensable de nos jours.

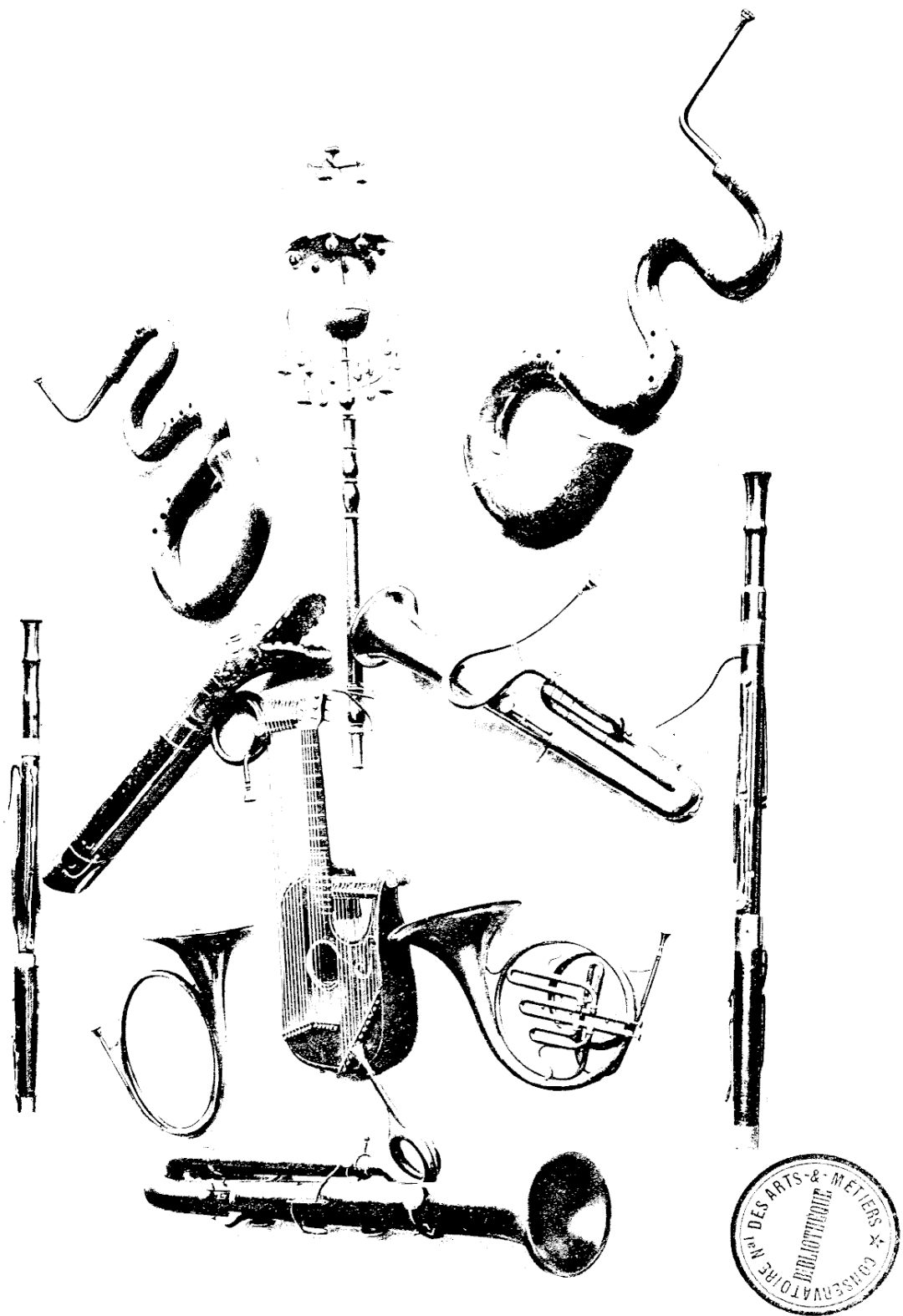
On fit la *trompette d'harmonie* à tubes de rechange, la *trompette à coulisse*, la *trompette à pistons* ou à *cylindres*. Dans le Musée rétrospectif se voyaient plusieurs trompettes militaires dont le pavillon était orné des armes de France (4):

(1) Musée de Bargello, Florence.

(2) Musée des Offices, Florence.

(3) *La Musique en Lorraine*, page 8, A. Jacquot, 1882, Fischbacher, Paris.

(4) Collection de M. E. de Bricqueville.

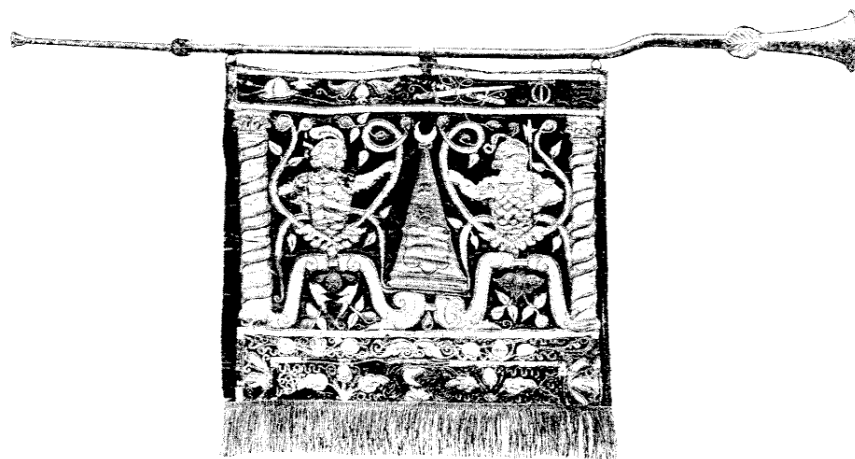


Phototypie Berthaud, Paris

Panneau d'Instruments de Musique des XVIII^e et XIX^e siècles.

Droits réservés au Cnam et à ses partenaires

des trompettes espagnoles avec bannières brodées (Figure 46): enfin deux trompettes droites (XIX^e siècle), avec anneaux pour fixer une flamme tricolore, qui servirent à la cérémonie du retour des cendres de Napoléon I^{er} à Paris (1). C'est l'antique trompette dite de « la Renommée ».



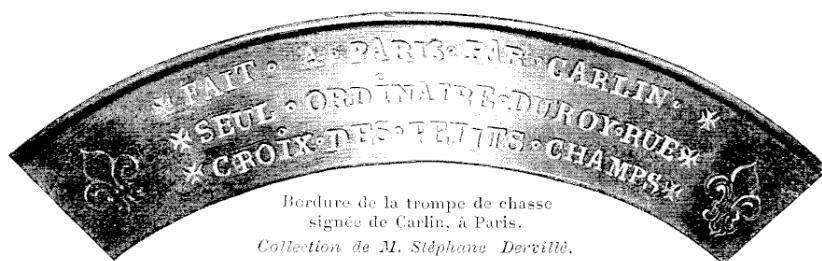
Trompette espagnole, avec bannière brodée.
Collection de M. Stéphane Dervillé.
Figure 46.

Le *clairon* que Virdung, en 1511, croit être le *clareta*, est une variété de trompette plus aiguë, servant aux gardes des beffrois. Les *clairons* de Nuremberg étaient renommés jusqu'au XVIII^e siècle. Le clairon actuel, sorte de bugle sans clef, ne date que de 1823; il était en *si* bémol. C'est exclusivement un instrument militaire. A cette époque remontent les familles d'instruments appelés *cornets à bouquin*; quoiqu'ils soient à embouchures, nous en parlerons dans la série des instruments à vent en bois ou en ivoire.

A la fin du XVI^e siècle, apparaît le véritable *cor* ou *trompe de chasse* et surtout le *trombone à coulisse* ou *saquebute*, usité

(1) Collection de M. A. Jacquot.

déjà en Italie et qu'en Lorraine on voit figurer dans la pompe funèbre du duc Charles III. Il y avait toute la série des *saquebutes*, depuis l'*alto*, le *ténor*, la *basse*, jusqu'à la *contre-basse*. Le *trombone* ne changea point de forme, mais c'est seulement au milieu du XVIII^e siècle qu'on dépassa les quatre positions usitées jusque-là. On a remarqué, dans l'Exposition du Champ-de-Mars, le bizarre instrument qui, muni des cou-



Bordure de la trompe de chasse
signée de Carlin, à Paris.
Collection de M. Stéphane Dervillé.
Figure 47.

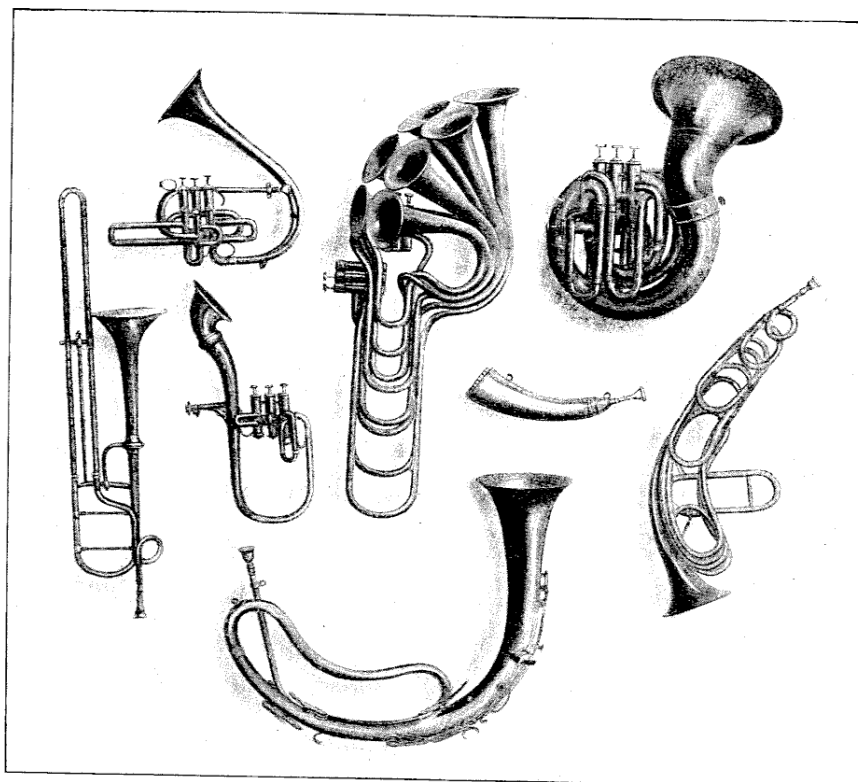
lisses du *trombone*, avait le tube du pavillon relevé en demi-cercle, se terminant par une tête de serpent ou de dragon. C'est le *buccin*, démodé depuis longtemps, sa forme étant préjudiciable au son et à la justesse.

Le *cor* fut aussi appelé *trompe de chasse* ou *cor redoublé*. Au XVIII^e siècle, les dimensions en furent augmentées; c'est de cette époque que datent les *trompes basses*. Tout le monde connaît la construction ou du moins la forme de la *trompe de chasse*; la longueur des tubes, tournés en spirales, présenterait le développement de trois mètres.

Le *cor d'harmonie*, qui a la forme d'une petite trompe de chasse, servit d'abord dans les orchestres d'Allemagne, au milieu du XVII^e siècle, et à l'Opéra de Paris, en 1735. Hampl'employa, en 1750, les notes bouchées au pavillon, à l'aide de la main. On perfectionna le *cor* par l'emploi des tons de rechange et on en facilita l'exécution en y ajoutant deux ou trois pistons qui, raccourcissant ainsi la

colonne d'air, fournissent une nouvelle série de tons harmoniques.

La *trompe de Lorraine*, inventée vers 1866, par Th. Grégoire, de Nancy, rappelle l'*oliphant*; elle est en *ré* et de la même étendue que la *trompe de chasse*, mais contient, à l'intérieur,



Instruments de cuivre de l'invention de Sax.

Collection de M. Sax fils.

Petit modèle d'essai de la trompe de Lorraine, de Théodore Grégoire, de Nancy.

Collection de M. Albert Jacquot.

Figure 48.

des tubes en spirales dont l'un aboutit à l'embouchure et l'autre au pavillon. Cette invention était faite dans le but de rendre cet

instrument moins embarrassant. Le Musée de 1900 montrait un premier essai de ce genre. (Figure 48.)

Dans la collection de M. Dervillé se trouve une superbe *trompe de chasse* dont le bord fleurdelisé porte une inscription nous révélant le nom d'un facteur du roi : « fait à Paris, par Carlin, seul ordinaire du Roy, rue Croix-des-Petits-Champs ». (Figure 47.)

Les Malherbe, célèbres facteurs de trompes en Lorraine, avaient leur nom rappelé sur les peintures des cimaises du Palais du Champ-de-Mars.

Les instruments à pistons, inventés par Blümel et Stoëlzel, suscitèrent la création de toute une série d'instruments nouveaux.

Dans tous ces instruments existent des modèles différents qui sont les sopranos, contraltos, ténors et basses ; ils ont tous trois pistons : certains : basses, contrebasses et trombones, sont à trois et quelquefois à quatre pistons. Adolphe Sax imagina les instruments à six pistons indépendants, voulant assurer la justesse rationnelle qui existe seule par l'emploi de chaque piston isolé.

C'est ainsi que, dans le Musée rétrospectif et centennal, tout un panneau a été consacré aux remarquables inventions d'Adolphe Sax, exposées par son fils. On y remarquait surtout une trompette à six pistons et à sept pavillons : trois *sax bourdons* qui prouvent qu'en dépit des dimensions extraordinaires, le simple déplacement de la colonne d'air, occasionné par le souffle et les lèvres, suffisait pour produire très facilement un son sur un tube de grand diamètre, alors même qu'un *petit cornet suraigu en si bémol* offrait de grandes difficultés d'exécution. On voyait aussi un *clairon sax chromatique*, à trois pistons mobiles ; un *saxhorn* à pavillon tournant, à trois pistons ; enfin toute une série d'inventions et d'essais dont on trouvera la description dans le catalogue.

Le *clavicor* est le nom donné au *baryton* à trois pistons. On appela aussi *clavicor* un cor à trois pistons, fait par Guichard, en 1838.





28

(E.R.)

VIE DE MAXIMILIEN (XVI^e siècle).

L'EMPEREUR INITIÉ A LA MUSIQUE ET A LA FACIURE INSTRUMENTALE.

Bois de HANS BURGMMAIR. (*Bibliothèque Nationale.*)

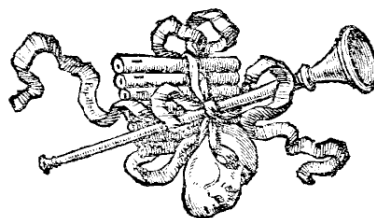
Le *néocor* est un cornet-alto à pistons, avec tons de rechange.

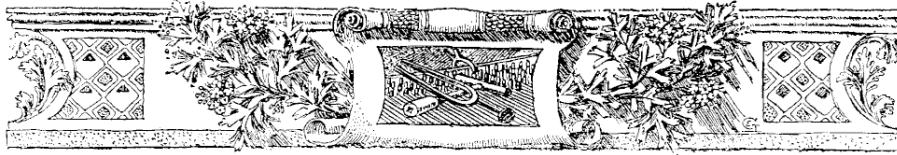
Nous avons signalé Besson, parmi les facteurs qui font grand honneur à la facture française. Sa maison, fondée en 1838, a produit des inventions et perfectionnements qui sont du domaine de l'Exposition contemporaine.

On croyait jusqu'ici que le Bohémien Kolbel, musicien de la chapelle de l'empereur de Russie, vers 1754, était l'auteur des instruments de cuivre à clefs; mais Praëtorius indique le *ténor de cornet* à une clef pour l'*ut* grave.

C'est Weidinger, de Vienne, qui appliqua les clefs à la trompette, en 1801, et Joseph Halliday, en Angleterre, adapta cinq clefs au *bugle*, nommé alors *cor à clefs*. On en voyait un de Labbaye, de Paris, daté de 1815, exposé à notre Musée.

L'*ophicléide*, originaire du Hanovre, usité à Paris en 1819, à l'Opéra, a remplacé le *serpent*. Il eut huit et dix clefs et on en construisit différents types, depuis l'*alto* jusqu'à la *contrebasse*.





X

Instrumentes à vent, en métal ou en bois,
à anche, à bec ou à bouche latérale,
sans réservoir d'air.

LES instruments à anche, en cuivre ou en métal, étaient représentés par quelques spécimens, dans le Musée de 1900. C'est d'abord toute la famille des *saxophones* inventée, en 1846, par Adolphe Sax.

On voyait aussi, au Musée de 1900, une *clarinette basse*, *si* bémol, en cuivre argenté et doré, brevet de Sax, et une autre, brevet de 1838, fabriquée en 1844; un *serpentophycléide* à quatre clefs, mi-bois et mi-cuivre, ainsi qu'une *petite clarinette* en cuivre, appartenant à M. Schoenaers-Millereau.

Quant aux autres instruments de cette série, ils peuvent être dénommés instruments à bouche d'une façon générale.

Les plus anciens paraissent être le simple *sifflet*, la *flûte de Pan* faite de plusieurs tuyaux de roseau, les *flûtes droites traversières* et la *flûte double*.

Les Égyptiens connurent une certaine variété de flûtes longues qui se jouaient obliquement : d'autres courtes, par conséquent très aiguës. La flûte double se tenait horizontalement. Les Assyriens aussi possédaient le même genre de flûte, mais plus longue que celles des Égyptiens.

A n'en pas douter, c'est le principe de construction de la *flûte de Pan* qui donna l'idée de l'*orgue*.

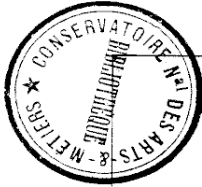
La *flûte double* a servi d'origine à la *flûte d'accord* ou *harmonique*, abandonnée aussi depuis longtemps. Les sculptures des ruines de Ninive et de Babylone représentent, parmi de nombreux instrumentistes, des joueurs de *flûte double* qui, souvent, accompagnaient les chœurs d'enfants. Les anciens appelaient les flûtes *syringes*. Ces instruments, on le sait, avaient l'ouverture du tuyau biseautée. Les flûtes droites étaient percées de trois, six et neuf trous ; leur embouchure était formée d'un gros sifflet à l'extrémité supérieure, ce qui les a fait nommer flûtes à bec. Les flûtes à neuf trous s'appelaient *flûtes douces* ou *flûtes d'Angleterre* et formaient toute une famille, de proportions différentes, dont les orchestres étaient pourvus jusque vers le milieu du XVIII^e siècle.

Le *galoubet des Provençaux* et le *flûtet des Basques* sont les deux seuls spécimens de ce genre qui nous soient restés.

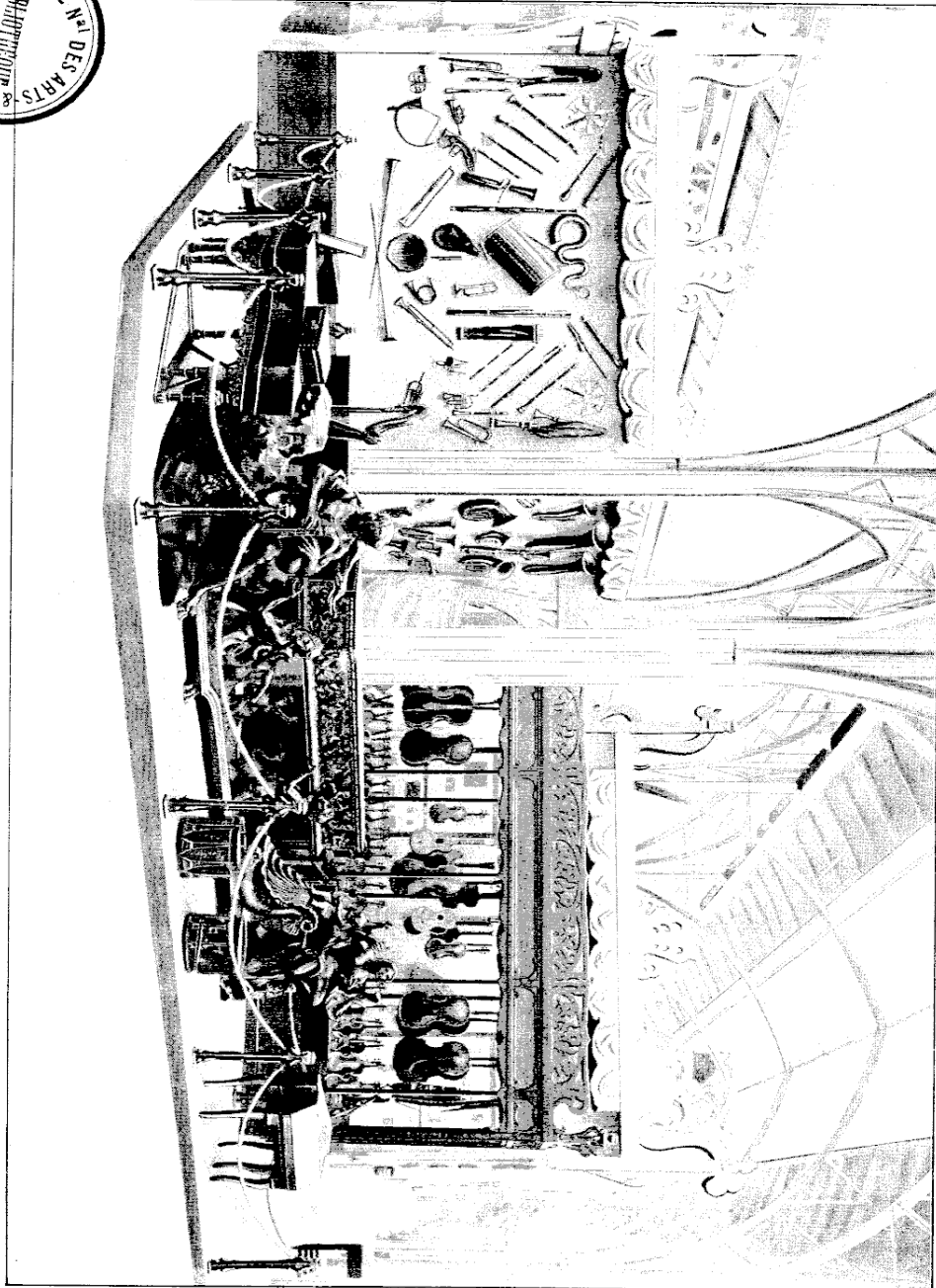
Le *flageolet* est un instrument à bouche, à tuyau ouvert, fait d'après les mêmes principes que la flûte douce et à bec. On s'en servait au XIX^e siècle dans la plupart des orchestres de bal. Colinet a été un virtuose sur cet instrument ; sa charge par Dantan est légendaire.

Il y eut des *flageolets doubles*, à tubes de même longueur, aboutissant à un bocal d'air unique. Un flageolet des plus intéressants, en buis et ivoire, à trois corps horizontaux, était exposé par M. Amédée Thibout.

Depuis le *petit flûtet* jusqu'à la *flûte contrebasse*, on comptait

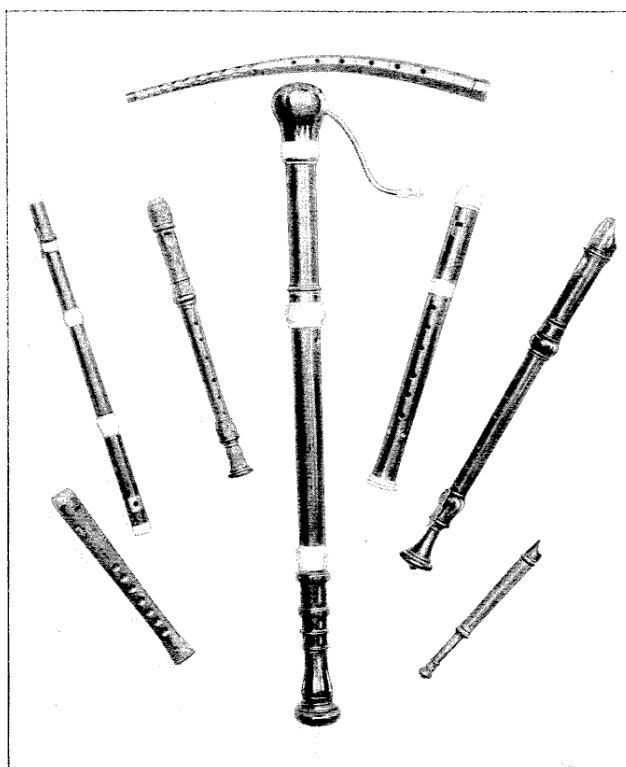


VUE D'ENSEMBLE : INSTRUMENTS A VENT, LUTHERIE ET CLAVECINS



huit genres différents dont Praëtorius donne la description et qui, de son temps, étaient dus à des facteurs distingués, à Venise (1).

Le Musée rétrospectif et centennal possédait plusieurs instru-



Instruments à vent, à bouche et à anche. (Quatuor de flûtes à bec et cornet.)

Collection de M. de Bricqueville.

Figure 49.

ments de cette espèce, notamment des *flûtes à bec* en ivoire, de M. Savoye; un quatuor de *flûtes à bec*, de M. de Bricqueville (Figure 49); une magnifique *flûte à bec*, en buis sculpté, de l'époque Louis XIV, de M. Samary.

(1) Praëtorius, *Theatrum instrumentorum*.

Ces flûtes furent reléguées au second plan par la *flûte traversière*; nous signalerons encore la *zampogna* qui est une flûte à deux bouches, faite d'un seul morceau de bois, et dans laquelle se trouvent deux colonnes d'air parallèles. Les trous se bouchent à la fois par la première phalange des doigts; l'effet produit par les sons légèrement désaccordés est un tremblement recherché à cet effet. Son usage, en Europe, fut très répandu aux XVII^e et XVIII^e siècles. Les dames ne dédaignaient pas d'en jouer.

Plusieurs types intéressants de ce genre se trouvaient dans notre Musée de 1900.

La *flûte traversière*, appelée aussi *flûte d'Allemand*, indique, pour son apparition en Europe, le XI^e siècle comme époque la plus reculée. Le poète du XIV^e siècle, Eustache Deschamps, la mentionne dans une de ses poésies, sous le nom de *fleuthe traversaine*.

Au XV^e siècle et à la suite, tous les orchestres importants en possédaient la famille complète. Les anciens concerts de flûtes comportaient deux *discants*, quatre *altos* ou *ténors* et deux *basses*.

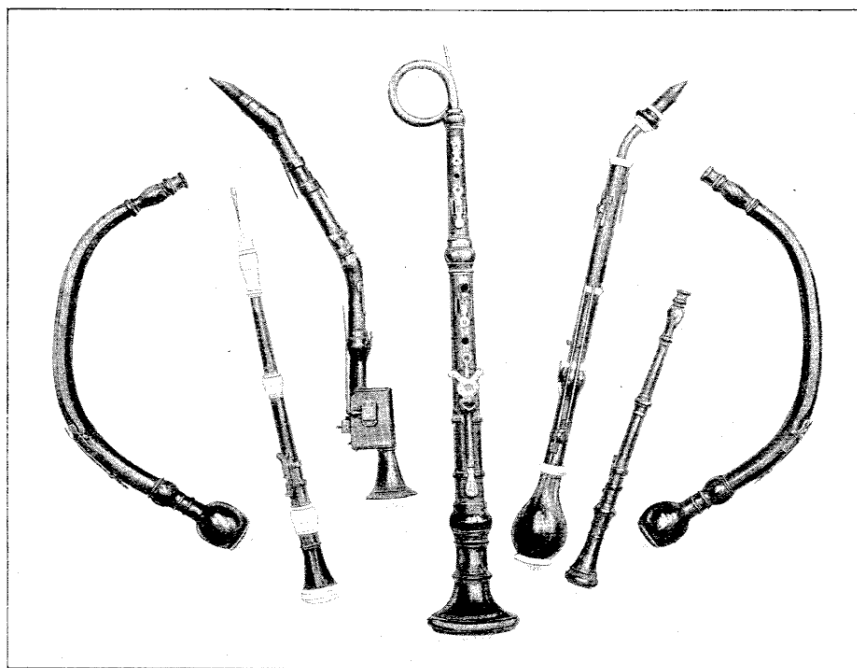
Les *flûtes traversières*, percées de six trous pour les doigts, avaient huit trous au XIII^e siècle; plus tard, il y en eut à neuf trous, le huitième se divisant en deux demi-trous. Vers la fin du XVII^e siècle, on perfectionna ces instruments en y ajoutant une clef.

Quantz affirme que ce fut en France que ces améliorations furent apportées, notamment pour la séparation de la flûte en trois parties. Cette disposition empêche l'instrument de se «dégjeter».

On voyait, au Musée centennal, une *flûte traversière*, de Laurent (cristal taillé); une flûte en ivoire, à cinq clefs (collection Savoye).

Tulou, le fameux flûtiste français, ajouta deux clefs à la flûte vers 1830. L'année suivante, le flûtiste bavarois Théobald Boëhm,

se basant sur les expériences faites par l'Anglais Nicholson et les Français Gordon et Victor Coche, produisit la flûte avec le système qui porte son nom et que modifia, plus tard, Buffet. La flûte devint cylindrique : les trous étant agrandis donnèrent une égalité de son,



Instruments divers à anche.
Collection de M. de Bricqueville.
Figure 50.

une qualité et une justesse parfaites. Parmi les facteurs les plus renommés, on peut citer Godefroid et Louis Lot. On fit les flûtes en bois et plus tard en métal.

La *trompette des Alpes*, ou *trompette en bois*, ou *cor des Alpes*, est toujours employée dans les montagnes de la Suisse. Des bandelettes en écorce d'arbre entourent le tube de bois. Virdung la signale en 1512.

La *musette* est un instrument à anche double qu'il ne faut pas confondre avec la musette du genre *cornemuse*. Nous voulons parler ici de la *musette genre hautbois*, appelée aussi *musette bretonne*, percée habituellement de sept trous latéraux dont le premier ne se recouvre pas. Elle est de petite dimension.

L'origine de l'anche double appartient à des temps très reculés : tous les peuples de l'Orient l'ont employée. En Europe, c'est elle qui faisait vibrer les *tournebouts*, les *cromornes* et les *courtauds*. Les *hautbois*, *cors anglais*, *bassons* et *contrebassons* en sont munis.

Le *chalambeau* du moyen âge ne peut être confondu avec le *hautbois* ; il n'a qu'une anche simple battante.

Le *hautbois* procède directement du *zam-el-kebir* des Arabes et a dû, comme la plupart des instruments de musique de l'Orient, être importé en Europe, à la suite des croisades.

En 1620, Praëtorius en cite six genres, qui sont : le *petit chalmey* (hautbois suraigu), le *discant-chalmey* (type primitif du hautbois moderne), le *pommer-alto*, le *pommer-ténor* ou *basset*, le *pommer-basse* et le *grand pommer* (double quinte), long de près de trois mètres (1). Les *pommer* étaient munis de quatre clefs.

Le hautbois actuel est la transformation du *discant-chalmey* et du *pommer-alto*. Hoffmann, en 1827 ; Delusse, à Paris, vers 1790, et Triébert, à Paris, apportèrent des perfectionnements nombreux dans la facture du *hautbois*.

Les noms donnés au *pommer-alto* dans ses différentes transformations furent ceux de *haute-contre de hautbois*, *hautbois de chasse*, etc.

Le *cor anglais* doit, dit-on, sa forme courbée en demi-cercle à un nommé Ferlendis, de Bergame, habitant Strasbourg, dans

(1) Praëtorius, *Syngramma musicum*, 1620.

la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Le nom de cet instrument lui a été donné par analogie à la forme du *cor de chasse* usité en Angleterre. On l'entendit à l'Opéra de Vienne, en 1767, et à Paris seulement en 1808. C'est l'*alto du hautbois*. (Figure 51.)

Le *hautbois d'amour*, très usité dans les œuvres de Bach, descend d'une tierce mineure plus bas que le dessus de hautbois.

Le *basson* est, pour la famille des hautbois, ce qu'est le violoncelle par rapport aux instruments à archet. On le croyait inventé, en 1539, par un chanoine de Pavie, nommé Afranio; il paraît que c'est à tort et que cet instrument existait précédemment. Le nom ancien du *basson* était *fagott*, qui, à l'exemple des *pommer*, avait la colonne d'air formée de deux tuyaux percés en cônes aboutissant dans la partie basse et creusés dans un seul morceau de bois.

On pense que c'est de l'assemblage des deux tuyaux, ressemblant vaguement à deux branches de fagot, que vient ce nom qui fut remplacé, en France, par celui de *basson*, au XVI^e siècle.

Quand on le connut dans notre pays, il était garni de trois clefs, qui s'augmentèrent de deux vers 1802; on y adapta enfin le système Boëhm.

Si nous intercalons ici un instrument à embouchure (nous voulons parler du *serpent*), c'est qu'il est fait en bois recouvert de cuir ou en cuir bouilli.

Nous y joindrons également la description des *cornets à bouquin*.

Le *serpent* est la véritable *basse du cornet à bouquin*; sa forme lui fut donnée pour diminuer la longueur que cette basse de cornet à bouquin aurait eue si elle eût été droite. Son nom est dû à l'aspect qu'il présente. On a cru jusqu'ici qu'on le devait au chanoine de la cathédrale d'Auxerre, Edme Guillaume.



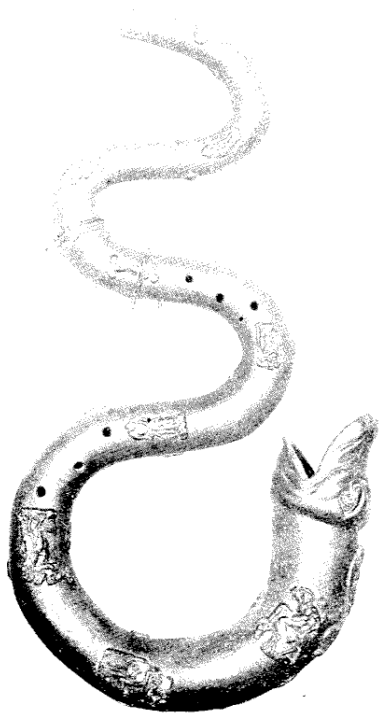
Cor anglais.
(XIX^e siècle.)
Collection de
M. Thibout.
Figure 51.

L'économe de l'illustre Jacques Amyot fit seulement connaître en France, vers 1590, croyons-nous, le *serpent*, répandu déjà en Italie, témoin le magnifique instrument exposé en 1900 qui appartient à la collection de M. Savoye. On y remarque des

applications de figurines en terre cuite sur cuir de travail vénitien. Ce type des plus intéressants est à six trous, sans clef; le pavillon représente une tête de serpent ou de monstre; les scènes faunesques en terre cuite sont extrêmement curieuses. (Figure 52.) Dans les sculptures ajoutées ou remplacées au portail, du côté droit, de la cathédrale de Strasbourg, on voit un instrumentiste jouant du *serpent*.

L'embouchure, habituellement en ivoire, s'adapte à l'extrémité d'un bocal. On employa longtemps le serpent dans les églises pour l'accompagnement du chant liturgique et dans les musiques militaires, au XVIII^e siècle, où il fut remplacé depuis par l'*ophicléide*, qui veut dire *serpent à clefs*, et enfin par la *tuba à pistons*. Les deux pièces de bois, creusées selon la forme et collées conjointement, sont revêtues de cuir.

On pensait que c'était vers 1780 que le *serpent* avait été pourvu de clefs; toutefois un spécimen de ce genre, paraissant du XVI^e siècle, provenant de la collection du comte Correr, actuellement au musée du Conservatoire de Paris, est déjà muni de clefs.



Serpent en cuir, avec application de terre cuite. (XVI^e siècle.)

Collection M. L. Savoye.

Figure 52.

Le *basson russe* est un serpent auquel on a donné la forme du basson. La culasse et les deux branches sont en bois; seuls le pavillon et le bocal sont en cuivre.

Les *cornets*, si fort en usage aux XVI^e et XVII^e siècles, étaient en bois recouvert de cuir noir ou en ivoire.

Le bocal ou bouquin, fait de la même matière, était indépendant de l'instrument.

On connaissait les *cornets* depuis le XIII^e siècle. Leur nom, en allemand, est *zinke*, et c'est, en somme, le dérivé de l'*oliphant*. Ils étaient à pans coupés ou de forme ronde affectant celle d'un arc de cercle. Ils possèdent six trous sur le devant et un septième en dessous; toute leur famille était complète, du soprano à la basse. On pouvait voir un très intéressant *ténor*



de cornet à bouquin au Musée centennal, faisant partie de la collection de M^{me} de Bricqueville.

La *clarinette* est l'instrument à anche battante, à tuyau cylindrique, terminé à sa base par un pavillon. C'est le perfectionnement de l'ancien chalumeau, transformation qui est due à Christophe Denner, de Nuremberg, en 1690 (1).

Le tuyau était percé de six trous et n'avait primitivement que deux clefs. En 1760, on en ajouta une troisième, puis une quatrième, une cinquième, une sixième. Cela resta en l'état jusqu'en 1811; on était obligé, à ce moment, de se servir de corps de rechange.

Les orchestres n'employèrent la clarinette qu'au milieu du

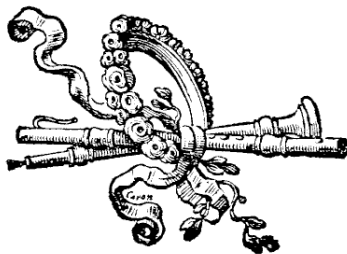
(1) Né à Leipzig, le 13 août 1655, mort à Nuremberg le 20 avril 1707.

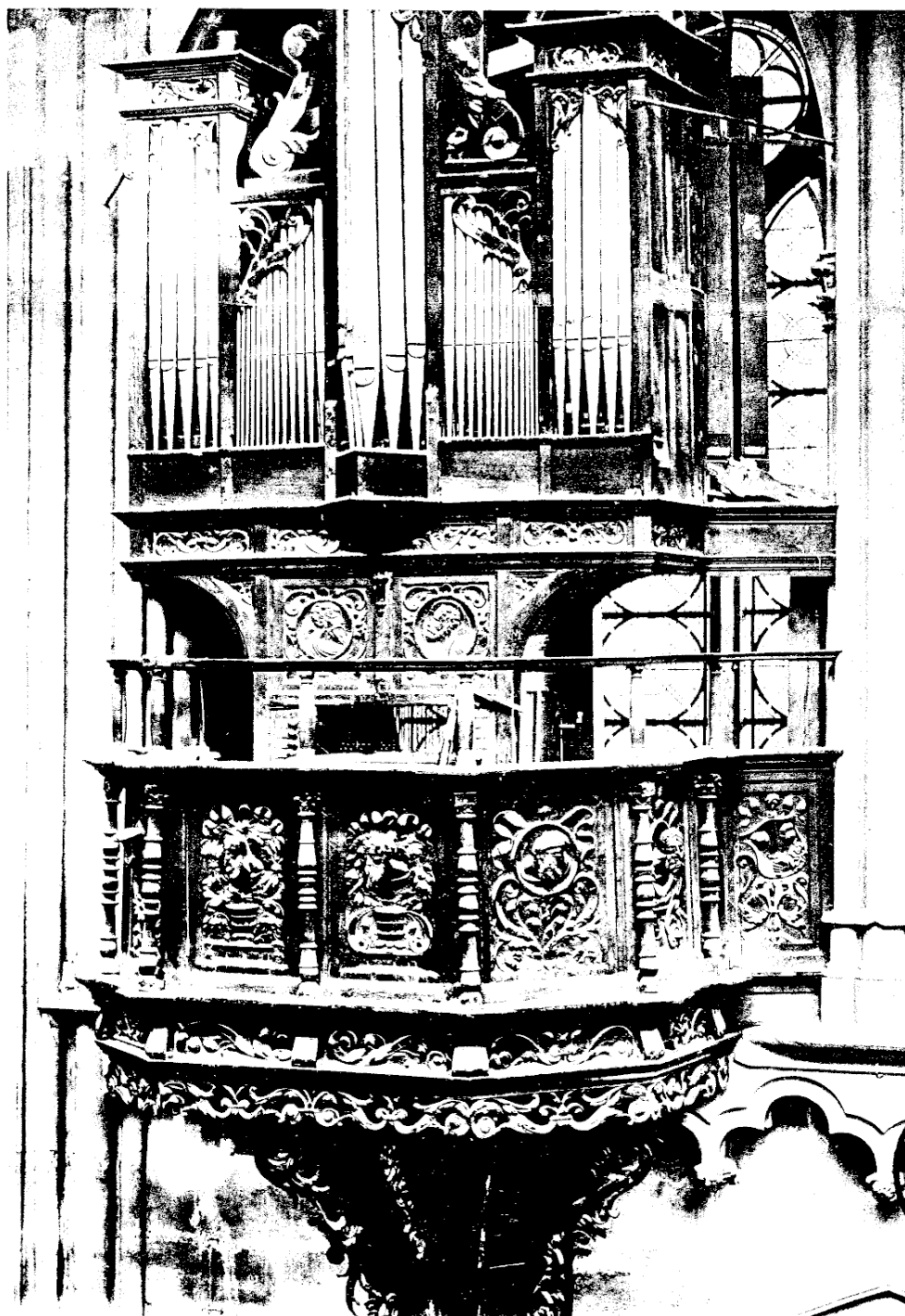
XVIII^e siècle et, sur la fin du règne de Louis XV, quelques régiments français l'admirent dans leur musique.

La *clarinette d'amour* et le *cor de basset* sont terminés par un pavillon en cuivre. Grenser, de Dresde, construisit une *clarinette basse* dont les facteurs français Sax et Fontaine-Besson exposèrent des perfectionnements au Musée rétrospectif et centennal. Wieprecht imagina même, en 1839, une *clarinette contre-basse* appelée *batyphon*. Enfin, Buffet y appliqua le système des anneaux mobiles et le système Boëhm, en 1843.

Les anches de clarinette se ligaturaient autrefois à l'aide d'une ficelle appliquée sur le bec, ainsi qu'on a pu le voir dans la collection exposée par MM. Cossange-Barbu.

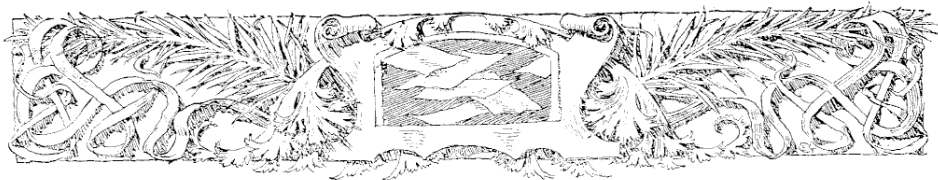
Depuis, on a amélioré ce procédé en faisant une ligature en métal munie de deux vis de serrage.





Phototypie Berthaud, Paris

Orgue Renaissance de la Cathédrale de Metz.



XI

Instruments à vent, à anche et à réservoir d'air, avec ou sans clavier.



La dernière série des instruments à anche est composée de ceux avec réservoir d'air à clavier et sans clavier. Il y a deux catégories dans ce groupe, savoir : ceux à anche battante, se jouant avec les lèvres : les autres à anche libre, se jouant à l'aide des doigts par un clavier. La première branche comprend la *cornemuse* et ses dérivés, c'est-à-dire la *musette*, la *sourdeline* et la *zampogna* ; la seconde, l'*orgue* et les instruments similaires.

La *cornemuse* est fort ancienne : elle est munie d'une outre formant tuyau d'insufflation qui alimente trois chalumeaux, dont le plus gros, appelé *bourdon*, ne donne qu'une note ; le deuxième fait entendre la dominante, il est nommé *petit bourdon* ; le troisième, qui sert à moduler, est percé de six trous ; il est désigné sous le nom de flûte, est à anche battante, constituant un véritable hautbois. Les tuyaux sont à anche.

Il y a deux moyens d'alimenter d'air l'outre de la cornemuse, soit que l'exécutant souffle directement dans cette outre ou que son

bras gauche mette en jeu un soufflet. Certains auteurs en indiquent l'origine chez les Lydiens. Les Romains l'appelaient *tibia utricularis* ou *utricularium*. Saint Jérôme la cite au V^e siècle, en vantant son antiquité. Le moyen âge l'employait.

De nombreux monuments du XV^e siècle nous en offrent des reproductions dans nos cathédrales. Praëtorius en indique cinq genres différents ayant jusqu'à trois bourdons. La Bretagne, l'Irlande et l'Écosse continuent à la tenir en honneur. Les noms les plus divers lui furent donnés, tels que : *chalemelle*, *chalemie*, *muse*, *musette*, *sacomuse*, *pipe*, *pibole*, *binou*, etc. Des types très intéressants, appartenant surtout à la collection de M. de Bricqueville, attiraient les regards des visiteurs du Musée centennal de 1900. (Figure 53.)

Nous n'entreprendrons pas ici l'étude de l'*orgue*, qui demanderait des volumes.

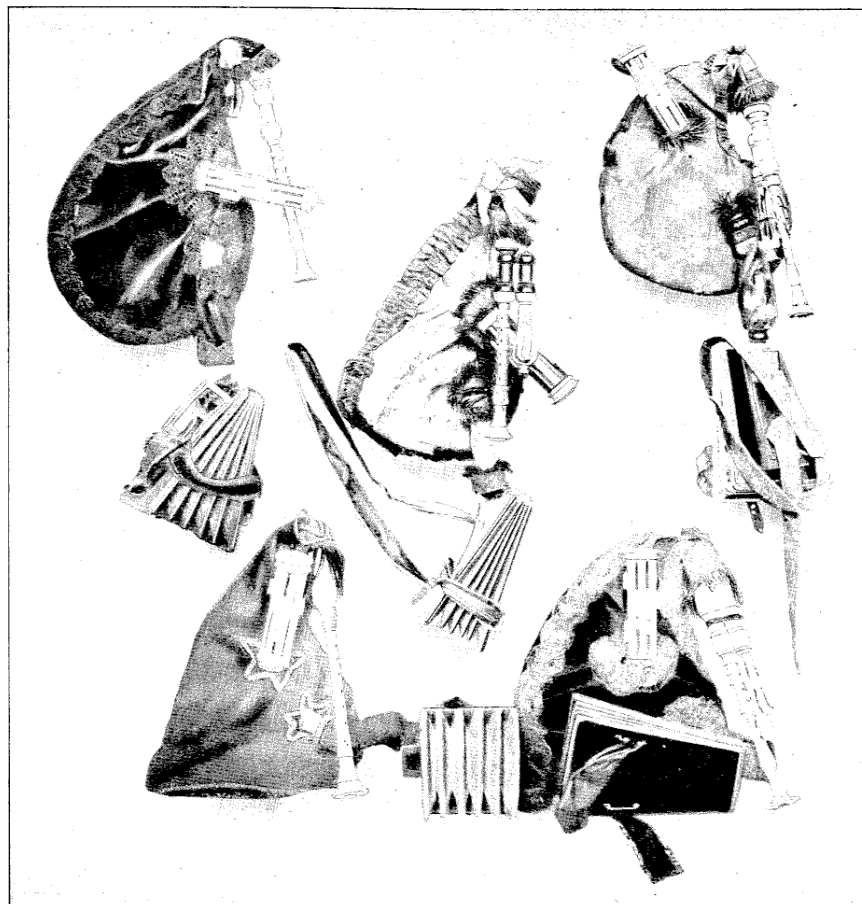
Son origine est incertaine. A Alexandrie, le savant mécanicien Ctésibius passe pour en être l'inventeur et son fils Héron, qui y apporta des perfectionnements, en donne une description détaillée.

Vitruve, Athénée, saint Augustin et l'empereur Julien le décrivent également, mais d'une façon peu intelligible et d'où il ressort cependant que les *orgues* étaient hydrauliques et pneumatiques. Dans le système hydraulique, le vent était introduit dans les soufflets par la pression de l'eau.

Les médailles, les bas-reliefs de l'époque gallo-romaine qui donnent des reproductions de cet instrument sont nombreux. C'est l'an 757 qui marque, croit-on, l'époque à laquelle le roi Pépin reçut de l'empereur grec Constantin Copronyme un *orgue* qui fut le premier employé en France.

Très lentes furent les améliorations apportées : mais cet instrument volumineux se répandit bientôt, grâce à la réduction que l'on fit de son système en construisant, dès les premiers siècles chrétiens, l'*orgue portatif* qui pouvait se jouer en marchant.

L'artiste jouait le clavier d'une main et faisait fonctionner le soufflet de l'autre. Une courroie suspendait l'instrument au cou du musicien. (Figure 54.)



Cornemuses, Musettes à soufflet.
Collections de MM. de Bricqueville, Samary, Gilbert, Savoye.
Figure 53.

On nomma ensuite *positifs*, parce qu'on les posait sur un meuble, les orgues plus volumineuses exigeant le concours d'une

seconde personne faisant mouvoir la soufflerie. Parmi les orgues dites *positifs*, Praëtorius nous en montre un de quatre octaves qui s'appelait *régale*; les Italiens les appelèrent aussi *ninfali*;

un spécimen de ce genre intéressait fort les visiteurs du Musée rétrospectif et centennal de 1900 (1). Cet instrument-ci est beaucoup plus perfectionné que les premiers: il est contenu dans une table et appartient à M. Savoye (2). (Figure 55.)

On continua d'appeler encore *positif* la partie qui se trouve placée en avant des tribunes des *grandes orgues*. L'exécutant lui tournait le dos.

Ce qui retarda les progrès de la fabrication des grandes orgues, c'est surtout la difficulté de la soufflerie. Les claviers des pédales ou pédaliers furent inventés dit-on, en 1470, par l'Allemand Bernhardt Murer, établi à Venise.

Vers le XVI^e siècle, l'amélioration est notable, témoin le curieux orgue placé encore actuellement à un endroit très élevé, au côté droit de la nef, dans la cathédrale de Metz.

Au XVIII^e siècle, le constructeur religieux et savant, Dom Bedos, de Celles (1746), fit faire un pas énorme à la facture de l'orgue (3).

L'Anglais Barker inventa le levier pneumatique détruisant la résistance opposée par l'air, lors de l'ouverture des soupapes; le modèle original était

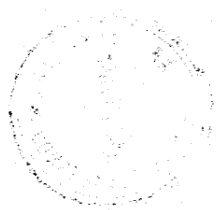


Orgue portatif. — Figure 54.

(1) Au musée de Nuremberg se trouvent quatre *régales* des XVI^e et XVII^e siècles, ainsi que deux *orgues de chambre*.

(2) Il y eut cependant des *orgues régales* portatives, mais en très petit nombre.

(3) *L'Art du facteur d'orgue*.

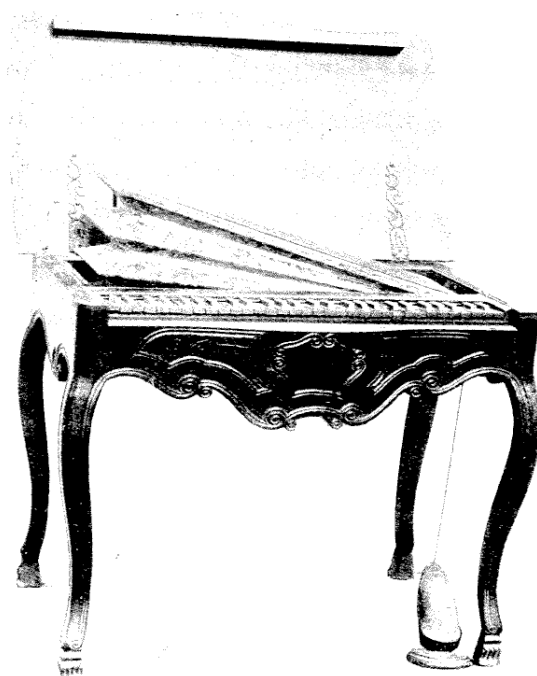




(ORGUE PORTATIF A TUYAUX AVEC SOUFFLERIES A MAIN.)
Gravure d'ISRAEL VAN MECHSELN (XVII^e siècle).
(Bibliothèque Nationale.)

exposé au Musée centennal et rétrospectif. Cavaillé-Coll, qui fut la gloire de la facture des orgues françaises, l'appliqua pour la première fois en 1841.

Parmi les autres facteurs d'orgues, il faut citer Abbey, Merklin, Pleyel, dont un petit orgue très intéressant, se voyait au même Musée. Une *plate-face* d'un orgue Louis XV, qui a figuré aux Tuileries jusqu'en 1830, était placée également tout près de là. Les



Jeu de régale dans une table.
Collection de M. L. Savoye.
Figure 55.

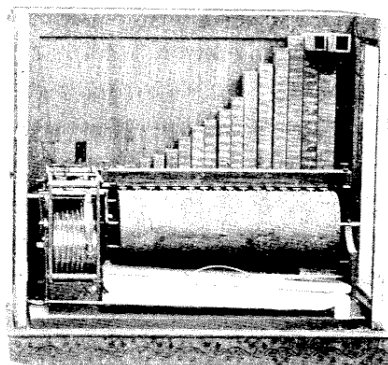
ornements en chêne sculpté et doré encadraient un trophée d'instruments dans le goût pastoral. Les petits tuyaux de montre en étain étaient intacts (1). Un orgue de cinq octaves, à *pédalier* à

(1) Collection Abbey.

la française, possédant un jeu de doublette dénommé *piffaro* et quatre autres jeux de huit et quatre pieds, a été construit, en 1829, par John Abbey. Il appartient à M. Lavocat.

M. Mutin a également prêté des tuyaux du XVI^e siècle, deux magnifiques tuyaux de façade en étain gaufré datant du XVII^e siècle, enfin un jeu de cornet de cinq rangs, harmonisé par Dom Bedos pour l'église de Saint-Sever, dans les Landes; puis un orgue de Davrainville, daté de 1815, confié par le facteur d'orgues, M. Pierre Reinburg. Dans le courant du XIX^e siècle, le nombre des jeux a été considérablement augmenté, ainsi que les pédales de combinaisons. On a construit des orgues à transmission électrique et tubulaire.

Les *orgues à cylindres* (Figure 56), appelées aussi orgues à manivelle, *orgues de Barberi* ou *Barbarie*, se composent de



Orgue mécanique, à cylindre. XIX^e siècle.

Collection de M. Reinburg.

Figure 56.

jeux de tuyaux en bois, en étain et en cuivre, et d'un cylindre muni d'un soufflet; de petites pointes lèvent des bascules, faisant ainsi vibrer l'air contenu dans les tuyaux. Leur perfectionnement a produit l'*orchestrion*.

La *serinette* est un petit orgue à cylindre; elle fut inventée à Nancy, perfectionnée par un facteur nommé Marchal, organiste de Saint-Epvre, dans cette ville, puis par Bénard, à Mirecourt, où on continue à

la fabriquer. Le père Engramelle a écrit un ouvrage, *la Tonotechnie*, en 1765. C'est l'art de noter les cylindres. Cet ouvrage, qui lui fut suggéré par le roi Stanislas, duc de Lorraine, dit

également que « les horlogers, pour les pendules à orgue ou carillons, pourront se passer du secours étranger des mauvais noteurs et perfectionner les montres harmoniques dont l'invention est due à un célèbre horloger de Nancy, Ransonet ».

La *serinette* s'appelait aussi *turlutaine*, *pionne* ou *merline*, selon sa grandeur. Nous avons exposé une serinette minuscule, extrêmement curieuse, de fabrication lorraine : c'est la plus petite que nous connaissions ; elle est du XVIII^e siècle, possède dix tuyaux et a été faite par P. Melchior.

L'*orgue expressif* fut inventé par Grenier, en 1810. Tenant moins de place que l'orgue, il a l'avantage, avec les systèmes d'anches libres, de donner l'expression, et se compose de lames vibrantes en cuivre, groupées en une ou plusieurs séries, dont les jeux correspondent au clavier.

Le *poïkilorgue* de Cavaillé-Coll, exposé par M. Mutin, dans le Musée rétrospectif et centennal, est une sorte d'harmonium à un jeu. C'est l'idée première pour l'essai de la vibration des anches libres, due à l'effet du vent produit par une soufflerie. Le *poïkilorgue* pouvait se jouer avec le piano.

Mentionnons également un *piano-orgue* d'Érard, daté de 1791, qui appartient à M. Savoye.

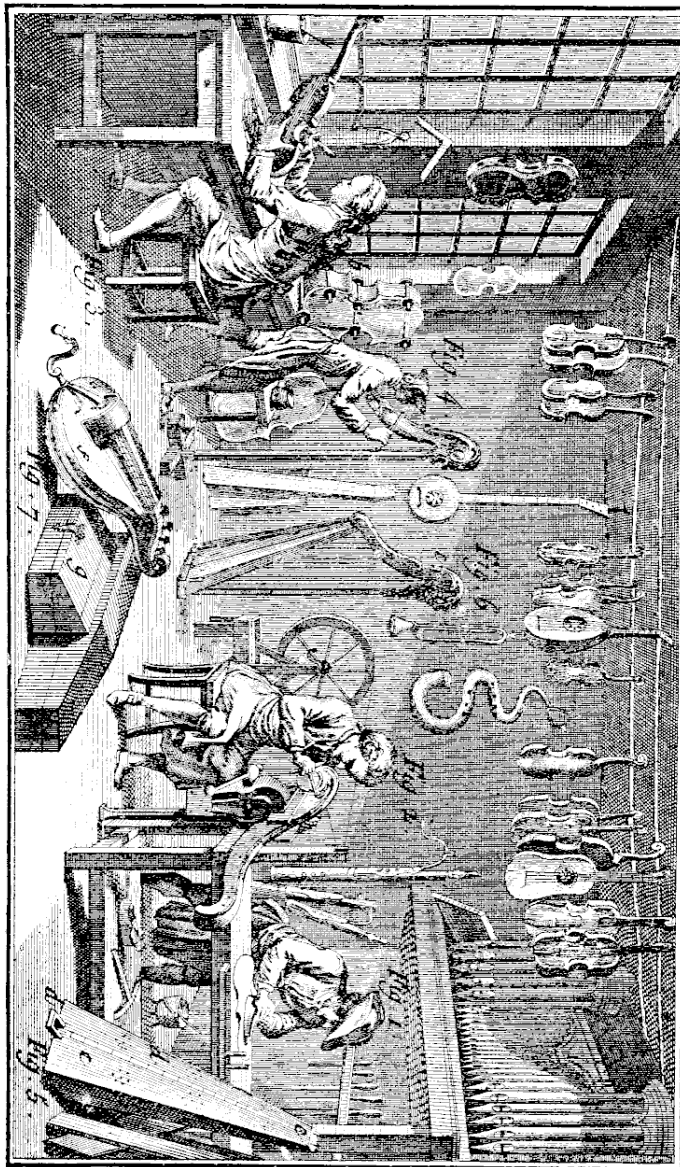
L'accordéon est un harmonium en réduction. Buffet l'inventa en 1827.

Le *mélophone*, inventé en 1837 par Leclerc, horloger à Paris, a la forme des anciennes vielles à roue ou d'une grosse guitare. C'est un instrument à anches libres, disposées en dessous du couvercle s'ouvrant à l'aide de soupapes à clefs mises en mouvement par des correspondances de cordes métalliques aboutissant à des boutons qui s'enfoncent sous la pression du doigt, sept rangées de douze boutons garnissent le manche : la soufflerie est mise en mouvement par la main droite à l'aide d'une poignée appelée *archet* qui se trouve à la partie inférieure de l'instru-

ment. Un spécimen de ce genre, appartenant à notre collection, se voyait au Musée rétrospectif et centennal.

Le *diapason à bouche*, anche simple et libre, fixée dans un tuyau, fut inventé, en 1829, par Pinsonnat, d'Amiens ; on l'appela aussi *typotone*. C'est ce qui est le principe des *harmonicas à bouche*, fabriqués surtout en Allemagne, et de l'*harmonicor* Jaulin.

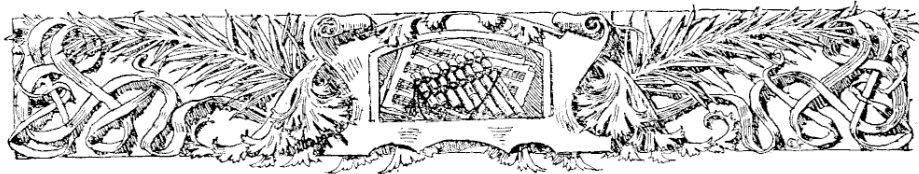




Atelier de luthier (XVIII^e siècle).

D'après une gravure de l'Encyclopédie méthodique.

(Bibliothèque de Cassini.)



XII

Accessoires.

Nous ne répéterons pas ici ce que nous avons dit concernant l'*archet*, dans le chapitre des instruments à cordes frottées.



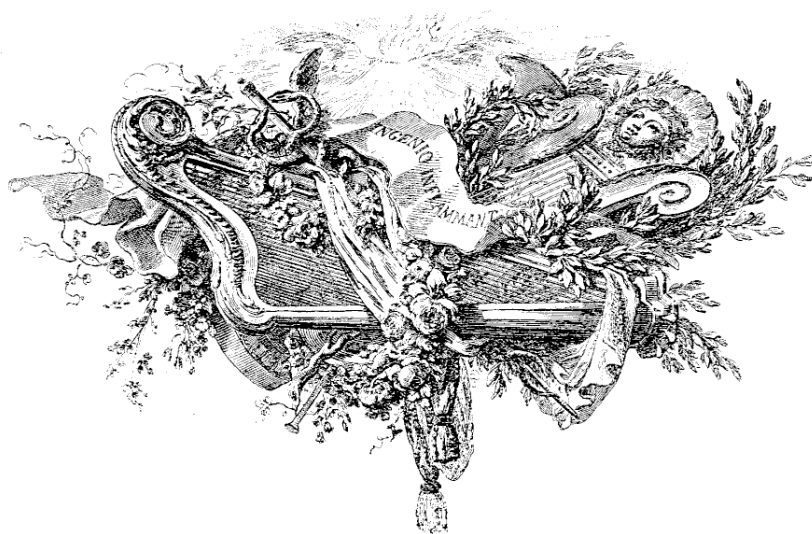
Les Italiens le connaissaient depuis longtemps et l'avaient reçu, sans aucun doute, d'Orient, d'où il était originaire. Primitivement, l'*archet* n'était qu'une baguette taillée grossièrement, dont les rugosités ébranlaient la corde. Successivement on y fixa des crins qui, enduits de résine et de colophane, facilitèrent, en agrippant les cordes, l'émission du son.

Sa forme varia considérablement : elle était arquée jusqu'à la fin du XVIII^e siècle ; Tartini l'allongea et François Tourte en régla la construction mathématique vers 1780 ; au lieu d'affecter la forme d'un arc, on le redressa. Dès le XVII^e siècle, la crémaillère fut inventée ; c'était une bride à dents appliquée à la hausse, servant à tendre le crin plus ou moins en l'accrochant à différentes distances. La vis de rappel fut en usage au commencement du XVIII^e siècle. Une belle série d'archets anciens

se voyait au Musée centennal et rétrospectif, ainsi qu'un archet en acier creux de l'invention de J.-B. Vuillaume. A côté se trouvaient des *compas d'épaisseur* des anciens luthiers.

Terminons cette étude historique en mentionnant l'exposition ancienne de belles *mécaniques de pianos*. Cette exposition comprend une coupe de la *touche* et du *marteau* reproduisant les systèmes différents, depuis 1830 jusqu'à nos jours. Cette très intéressante collection appartient à M. Théodore de Rodhen, le célèbre constructeur-mécanicien pour pianos. Elle montre une série de modèles destinés aux pianos droits et aux pianos à cordes horizontales.

L'exposition de M. d'Haëne présente des modèles depuis Cristofori (1711) jusqu'à Petzold. Dès l'année 1840, les types construits indiquent une certaine recherche, à l'effet d'obtenir la délicatesse et la précision du toucher.



Lettre de M. Lyon, au nom des Comités d'Admission et d'Installation, à MM. Albert Jacquot, rédacteur, et E. de Bricqueville et Decescaud, collaborateurs du présent rapport :

Messieurs,

Au moment où va paraître le rapport dont le Comité d'Admission et d'Installation a chargé son Président de poursuivre l'exécution pour répondre au vœu précis de M. le Commissaire Général Alfred Picard, je considère comme de mon devoir de vous adresser un public hommage de remerciement pour l'œuvre accomplie et la part que chacun de vous y a prise.

Aux matériaux fournis par les quatre Conseillers du Musée Centennal : MM. Amédée Thibout, Léon Pillaut, Albert Jacquot et Eugène de Bricqueville, M. Albert Jacquot a bien voulu ajouter le travail considérable de ses recherches personnelles. Un ensemble important de monographies d'un énorme intérêt était ainsi constitué.

Dans les premières conférences auxquelles j'ai eu le plaisir de vous convoquer, cher Monsieur Jacquot, je vous ai prié de modifier quelque peu les procédés de travail employés afin de suivre une méthode rationnelle d'exposition, l'œuvre entreprise devant être surtout une œuvre de vulgarisation. Dans ce nouveau travail, je reconnais bien volontiers que la plus grande partie en fut terminée par vous.

Une fois les premiers placards obtenus, je fus amené à constater, d'accord avec notre imprimeur, que l'ouvrage allait dépasser les limites que nous imposait le budget pourtant si libéral confié à notre gestion par le Comité d'Installation de la Classe 17 au nom des Exposants français de cette classe.

Des coupures étaient nécessaires et votre amour-propre, bien compréhensible d'ailleurs, et de chercheur et d'auteur, vous rendait tellement pénible la moindre suppression que ce travail, pourtant absolument nécessaire, ne fut point exécuté par vous.

Je priai vos collègues du Musée Centennal de collaborer à cette œuvre ingrate, et M. de Bricqueville, avec un dévouement auquel j'ai le droit de rendre hommage et une rapidité dont je lui sais d'autant plus gré qu'il était lui-même accablé de travaux à ce moment, permit de ramener dans les limites voulues l'œuvre dont vous aviez fourni la plupart des matériaux.

Pendant toute cette période, c'est grâce au dévouement de tous les instants et au concours si éclairé qu'a bien voulu me prêter mon collaborateur et ami, M. Decescaud, que nous avons pu réaliser les conditions les plus parfaites de typographie et de reproductions photographiques.

L'épreuve définitive de ce rapport du Comité du Musée Centennal de la Classe 17 a pu ainsi être arrêtée d'un commun accord.

Il me reste donc vis-à-vis de vous, mon cher Monsieur Jacquot, à constater ici que ce travail est plus court que celui que vous auriez voulu voir paraître. Une série de renseignements très précieux, mais non inédits, ont dû être supprimés.

C'est bien volontiers que je vous en donne acte publiquement, en vous remerciant, au nom de tous, du travail considérable que vous avez fourni et vous vous joindrez à moi, j'en suis certain, pour adresser à MM. de Bricqueville et Decescaud, nos très profonds remerciements pour leur collaboration aussi éclatante que féconde.

Au nom des Comités d'Admission et d'Installation
de la Classe 17 agissant pour le compte des
Exposants Français :

LE PRÉSIDENT,



Lettre de M. Albert Jacquot à M. G. Lyon :

Mon cher Président,

Laissez-moi vous dire que c'est avec la plus grande joie que, sur votre demande, je me suis consacré, pendant tant de mois, à la rédaction de ce présent rapport, et s'il n'a pu avoir l'étendue que j'aurais rêvée, je le considère comme constituant, à l'époque actuelle, le document le plus complet concernant l'Art Centennal et Rétrospectif des Instruments de Musique.

Ainsi que vous, je tiens à remercier MM. de Bricqueville et Decescaud de leur part de collaboration, et vous, mon cher Président, une fois de plus, des conseils amicaux que vous avez bien voulu me donner, de l'accueil que vous me réserviez et des encouragements constants que vous m'avez prodigués.

Je suis donc heureux d'avoir pu faire œuvre utile.

Je vous prie d'agréer, mon cher Président, l'hommage de ce rapport.

A handwritten signature in cursive script, reading "Albert Jacquot". The signature is written in dark ink and is followed by a long, horizontal, slightly wavy line that extends to the left.

CATALOGUE

des Instruments et Accessoires ayant figuré à l'Exposition Centennale et Rétrospective de 1900 et noms des Exposants.

1

Instruments à cordes frottées et à archet, tenus à la main.

VIOLONS

- N° 1. — Violon (fond) de François Jacquot, luthier à Mirecourt, 1762, d'une pièce, vernis jaune clair. M. Albert Jacquot, à Nancy.
- N° 2. — Violon J.-P. Thibout, luthier à Paris, rue Rameau, 1825. M. Amédée Thibout, à Paris.
- N° 3. — Violon Bernardel père, 1862. Modèle Maggini. M. Gustave Bernardel, à Paris.
- N° 4. — Violon Bernardel père, 1849. Modèle Maggini. M. Gustave Bernardel, à Paris.
- N° 5. — Violoncelle Bernardel père, 1839, vernis brun rouge. M. Gustave Bernardel, à Paris.
- N° 6. — Violon Pierre-Charles Jacquot, luthier à Nancy, 1828-1900. M. Albert Jacquot, à Nancy.
- N° 7. — Violon Charles Jacquot, luthier, Nancy-Paris, 1804-1880, fait à Nancy, rue de la Poissonnerie, en 1832. Modèle Maggini, M. Albert Jacquot, à Nancy.
- N° 8. — Violon Charles Jacquot, luthier à Nancy, rue de la Poissonnerie, 1804-1880. Modèle Duiffoprugcar, avec fleurons en relief dans les coins et au talon. M. Albert Jacquot, à Nancy.
- N° 9. — Violon Charles Jacquot, luthier, Nancy-Paris, 1804-1880. Copie d'un Stradivarius, orné de perles d'ivoire dans les filets, pièce d'ivoire au tire-cordes, 1879. M. Albert Jacquot, à Nancy.
- N° 10. — Violon de Nicolas Jacquot, luthier à Mirecourt, vers 1736, aïeul de Charles Jacquot, nom marqué au feu à l'intérieur du violon. M. Albert Jacquot, à Nancy.
- N° 11. — Violon de Jean Médard, luthier, originaire de Nancy, fait à Paris en 1719. Belle lutherie, fond d'une pièce avec cachet au talon, aux armes de la famille lorraine De l'Épée. M. Albert Jacquot, à Nancy.
- N° 12. — Violon d'Antonius Stradivarius (modèle amatisé), daté de 1670. Fond de deux pièces, vernis ambré, filets et coins délicatement faits. M. Duprey, à Nancy.
- N° 13. — Violon de Jacobus Steiner, daté de 1672. Un des douze électeurs, construit spécialement pour chacun de ces personnages. M. Albert Jacquot, à Nancy.
- N° 14. — Violon d'Antonius Stradivarius, daté de 1717. Fond de deux pièces, vernis rouge doré. M. R. Costé, Nancy.

- N° 15. — Violon de Jean-Baptiste Vuillaume, luthier, Mirecourt-Paris, daté de 1873. M^{re} F. Germain, à Paris.
- N° 16. — Violon de Charles-François Vuillaume, marqué au feu, avec fleur de lis, C.-F. Vuillaume; fond d'une seule pièce, filets tracés et peints. Provient de la collection de N. Vuillaume, de Bruxelles. M. Albert Jacquot, à Nancy.
- N° 17. — Violon de Jean-Baptiste Vuillaume, Mirecourt-Paris, daté de 1868. Fond de deux pièces en chevrons, vernis rouge. M. Gustave Bernardel, à Paris.
- N° 18. — Violon de Jean-Baptiste Vuillaume, Mirecourt-Paris, daté de 1880. Imitation, fond d'une seule pièce, modèle Guarnerius. M. Gustave Bernardel, à Paris.
- N° 19. — Essai de violon en trois pièces, Gand, luthier à Paris, 1841. M. Carressa, à Paris.
- N° 20. — Violon d'Eugène Gand fils, daté de 1842. N° 1, fond d'une seule pièce, vernis brun rouge clair. M. Gand, à Paris.
- N° 21. — Violon de Gand : « *Chez M. Lupot, rue de Grammont, au 1805.* » Fond en deux pièces, vernis jaune tirant sur le roux. M. Ad.-Ernest Gand, à Paris.
- N° 22. — Violon de Gand père, luthier à Paris, daté de 1829, rue Croix-des-Petits-Champs, 24. Armes fleurdelisées, fond d'une pièce, avec inscription sur les éclisses : « Premier prix décerné l'an 1829, à André G..., élève de l'Ecole royale de Musique. » M. Ad.-Ernest Gand, à Paris.
- N° 23. — Violon de François Lupot, luthier à Orléans, daté de 1771, marqué au feu au dos, tête sculptée sur les joues, filets incrustés sur les éclisses et les bords. M. Ad.-Ernest Gand, à Paris.
- N° 24. — Violon de Nicolas Lupot, luthier à Paris, daté de 1814. Fond d'une pièce, vernis rouge. M. Ad.-Ernest Gand, à Paris.
- N° 25. — Violon de Guillaume Gand, luthier à Versailles, daté de 1817. Fond d'une pièce, vernis rouge doré. M. Ad.-Ernest Gand, à Paris.
- N° 26. — Violon de Gand père luthier, à Paris, daté de 1832, avec mention de premier prix du Conservatoire de Paris, inscrite en lettres dorées, sur les éclisses; vernis rouge brun usé, très beau fond d'une pièce. M. Leudet, à Paris.
- N° 27. — Violon d'Adolphe Gand, luthier à Paris, daté de 1852, avec inscription de premier prix à Alexandre Vialot (Conservatoire de Paris). Fond d'une pièce, vernis rouge. M. Ad. Ernest Gand, à Paris.
- N° 28. — Violon de Gand frères, luthiers à Paris, n° 431, daté de 1866. Vernis rouge, fond d'une pièce. M. Ad.-Ernest Gand, à Paris.
- N° 29. — Violon de Pierre Silvestre, luthier à Lyon (Sommerviller et Lyon). Vernis rouge clair, fond d'une pièce. M. Maucotel, à Paris.
- N° 30. — Violon de Nicolas Médard, de Nancy, xviii^e siècle, avec croix de Lorraine, étoiles sur les éclisses, armes coupées de Lorraine, entourées d'un lien, tête de lion sculptée. Ex-collection M. Sewitz, à Paris, actuellement collection Albert Jacquot, à Nancy.
- N° 31. — Violon école française, xviii^e siècle. M. Dupuy, à Paris.
- N° 32. — Violon de François Gosselin, luthier amateur à Paris, daté de 1827. François Gosselin fit faire ses violons par différents ouvriers. M. Marchand, à Paris.
- N° 33. — Violon marqué de Claude Pierray, à Paris. *ff* rebouchées, fond de deux pièces. M. Dupuy, à Paris.
- N° 34. — Violon école française. Fond de deux pièces. M. Dupuy, à Paris.
- N° 35. — Violon marqué Louvet, luthier à Paris, 1743. M. Dupuy, à Paris.
- N° 36. — Violon de Georges Chanut, père, luthier, à Paris, Mirecourt-Paris, daté de 1847. Fond d'une pièce. M. Georges Chardon fils, à Paris.
- N° 37. — Violon de Nicolas : « *À la Ville de Crémone.* » M. Dupuy, à Paris.
- N° 38. — Violon muet ou sourdine. M. René Samson, de l'Opéra-Comique, à Paris.
- N° 39. — Violon d'écaille. M. L. Savoye, à Sevrans.

- N° 40. — Violon de Ludovic Guersant, luthier à Paris, année 1727. Fond de deux pièces. M. Albert Jacquot, à Nancy.
- N° 41. — Violon de Chapuy, à Paris. Fond de deux pièces (fond seul). M. Albert Jacquot, à Nancy.
- N° 42. — Violon-sabot, instrument fantaisiste auquel le constructeur a voulu donner à la caisse sonore la forme d'un sabot, qui est rappelée aussi à la place de la coquille maintenant les chevilles tendant les cordes. Collection de M. Stéphane Dervillé, à Paris.
- N° 43. — Pochette de Dumesnil, à Paris, datée de 1662, avec étui, fond ébène fileté d'argent, tête de femme ébène sculptée. M. Sewitz, à Paris.
- N° 44. — Pochette forme bateau, xviii^e siècle. M^{me} V. Bernardel, à Paris.
- N° 45. — Pochette Renaissance, en buis sculpté, décorée d'une figure de Vénus, debout et nue, de haut relief, elle est chaussée de sandales à épaisses semelles. La volute est terminée par une tête de satyre. Les éclisses sont ornées d'une course de pampres et les cheveux dorés. La table manque, chevilles sculptées. xvi^e siècle. M. Cyrus Picard, à Paris.
- N° 46. — Pochette, forme bateau, touche écaille, xviii^e siècle. M^{me} V. Bernardel, à Paris.
- N° 47. — Pochette de Pierre Leduc, à Paris, 1646. Fond ébène fileté d'argent. M. Sewitz, à Paris.
- N° 48. — Pochette de Francesco Rugger, 1720. M. Ad.-Ernest Gand, à Paris.
- N° 49. — Pochette de Pierre Mansuy, luthier à Mirecourt, 1751. M. Albert Jacquot, à Nancy.
- N° 50. — Petite pochette xviii^e siècle. M^{me} Samary, à Paris.
- N° 51. — Pochette d'Henri Joly, luthier, 1772. M. Ad.-Ernest Gand, à Paris.
- N° 52. — Pochette de 1735. M^{me} V. Bernardel, à Paris.
- N° 53. — Pochette noire, de 1750. M^{me} V. Bernardel, à Paris.
- N° 54. — Violon (réduction), par Charles Jacquot père, luthier, Mirecourt-Nancy, 1804-1880. M. Fernand Millescamps, à Paris.
- N° 55. — Pochette de 1730. M^{me} V. Bernardel, à Paris.
- N° 56. — Pochette forme violon. M. L. Savoye, à Sevran.
- N° 57. — Pochette xviii^e siècle. M. Gilbert, à Paris.
- N° 58. — Pochette vieux-Paris xviii^e siècle. M. Ad.-Ernest Gand, à Paris.
- N° 59. — Pochette de Lejeune. M. Léon Savoye, à Sevran.

ALTOS

- N° 60. — Alto de Nicolas Médard, luthier à Nancy, 1680. Fond en deux pièces, vernis rouge tirant sur le brun, avec filets quadrillés sur le fond, près des coins. M. Albert Jacquot, à Nancy.
- N° 61. — Alto de Charles Jacquot père, luthier à Nancy (né à Mirecourt, 1804-1880). Nancy-Paris. Fond d'une pièce. M. Albert Jacquot, à Nancy.
- N° 62. — Alto de Jean-Baptiste Vuillaume, Mirecourt, 1798; Paris, 1875. Fait en 1840. Fond d'une seule pièce. M. Gustave Bernardel, à Paris.
- N° 63. — Alto de Aldric, luthier à Paris, 1831. Vernis rouge. M. G. Chardon fils, à Paris.
- N° 64. — Alto de Gand père, luthier à Paris. Vernis rouge brun, fond avec armoiries royales et chiffres de Charles X, daté de 1825, le tout surmonté d'un ruban avec inscription : « *Musique de la chapelle du roi* », fleurs de lis aux coins de la table. M. Ad.-Ernest Gand, à Paris.
- N° 65. — Alto de Gand frères, avec armes impériales surmontées de la lettre N couronnée, avec la mention : « *Musique de l'empereur* », daté de 1859. Vernis rouge. M. Ad.-Ernest Gand.
- N° 66. — Alto-ténor de Charles Henry, luthier à Paris, daté de 1854. Eclisses rehaussées, plus haut de format du

- côté de l'aut. Fond de deux pièces. M. Dupuy, à Paris.
- N° 67. — Alto-ténor de J.-B. Vuillaume, luthier à Paris, 1845. M. Caressa, à Paris.
- N° 68. — Alto de Gaspard da Salo, 1561. Magnifique instrument, vernis superbe, sans coins en haut. M. Pingrié, à Paris.

VIOLONCELLES

- N° 69. — Violoncelle André Amati, chapelle de Charles IX. Peinture allégorique sur le fond, anges supportant des couronnes fleurdélisées au-dessus du chiffre du roi, qui sont reproduites dans les deux C des éclisses, alternant avec des devises latines. : *Pietate et justitia*. M. N.-E. Simoutre et fils, à Paris.
- N° 70. — Violoncelle de Castagnery, à Paris, daté de 1737. Vernis jaune. M. F. Caressa, à Paris.
- N° 71. — Violoncelle de Boivin, luthier à Paris, daté de 1743. M. Gustave Bernardel, à Paris.
- N° 72. — Violoncelle de Lud. Guersant, luthier à Paris, daté de 1756. Fond en deux pièces, chevronné; vernis brun clair. M. François Henry, à Paris.
- N° 73. — Violoncelle de Jean-Baptiste Vuillaume, luthier, Mirecourt-Paris. Superbe instrument, vernis rouge doré, fond en deux pièces, à chevrons renversés. M. Debessé, à Paris.
- N° 74. — Violoncelle de J.-B. Vuillaume, luthier, Mirecourt-Paris, daté de 1840. Fond de deux pièces. M. Gustave Bernardel, à Paris.
- N° 75. — Violoncelle Charles Jacquot, luthier à Nancy, 1804-1880. Copie d'un Stradivarius faite à Nancy en 1828, n° 5, fond d'une pièce. M. Albert Jacquot, à Nancy.
- N° 76. — Violoncelle de Gand frères, luthiers à Paris, 1866, vernis rouge. M. Ad.-Ernest Gand, à Paris.
- N° 77. — Violoncelle de Gand père, luthier à Paris, daté de 1835. Vernis rouge brun. M. Ad.-Ernest Gand, à Paris.
- N° 78. — Violoncelle de H. Silvestre, luthier à Lyon, daté de 1848. M^{me} Juliette Silvestre, à Paris.

CONTREBASSES

- N° 79. — Contrebasse à quatre cordes, de J.-B. Vuillaume, luthier, Mirecourt-Paris. M^{me} F. Germain, à Paris.
- N° 80. — Contrebasse à quatre cordes, de Bernardel père, avec armoiries dans le fond, au talon. M. Gustave Bernardel, à Paris.
- N° 81. — Trompette marine. Le manche est terminé par une tête sculptée; un masque de bois en relief et peint, placé à la base, sert d'attache à la corde. Le bois de la caisse sonore porte, sur la table, une ouverture circulaire par laquelle on distingue des cordes sympathiques; près de cette ouverture se voit la marque au fer chaud de INBER, LYON. Cet instrument paraît être du xvi^e ou du commencement du xvii^e siècle. Collection de M. Stéphane Dervillé, à Paris.

VIOLES, QUINTONS, VIOLES D'AMOUR

VIOLES DE GAMBE, BASSES DE VIOLE

- N° 82. — Viole d'amour de Nicolas Lupot, luthier, rue Croix-des-Petits-Champs, datée de 1817, avec peintures, papillons et oiseaux sur la table, fond d'une pièce avec les figures d'Apollon, d'Orphée, de Terpsichore et de l'Amour; les bords peints en bleu, inscription dorée sur les éclisses: « *Jeunes cœurs, méfiez-vous du perfide amour, mais livreç-vous sans crainte à la douce mélodie.* » Tête sculptée de femme coiffée d'un turban avec croissant et perles, six cordes sympathiques. M. Ad.-Ernest Gand, à Paris.
- N° 83. — Viole-quintou de Claude Jacquot, maître luthier à Mirecourt, 1645. Fond deux pièces, vernis jaune (fond seul). M. Albert Jacquot, à Nancy.
- N° 84. — Viole d'amour de Contrexas, datée de 1753. Vernis jaune, avec tête de femme ornée d'une coiffure, rosette en argent. M^{lle} Maria Pauris, à Paris.
- N° 85. — Viole d'amour de Ferdinand Gagliano, fils de Nicolas, datée de 1763, sept cordes, cinq cordes sympathiques, volute. M. L. Leudet, à Paris.
- N° 86. — Viole d'amour de Thomas Carcassi, datée de 1781, avec volute à jour, cordes sympathiques. M^{me} F. Germain, à Paris.
- N° 87. — Viole d'amour de Louvet, luthier à Paris, datée de 1760, avec tête sculptée, femme au bandeau sur les yeux, six cordes sympathiques. M^{me} V. Bernardel, à Paris.
- N° 88. — Viole d'amour de Paulus Alletsée (1724), avec tête d'ange sculptée. M. Van Waefelghem, à Paris.
- N° 89. — Viole d'amour de Paulus Alletsée, datée de 1726. Tête d'amour bandée, sept cordes et dix cordes sympathiques. M. Ad.-Ernest Gand, à Paris.
- N° 90. — Viole d'amour, six cordes et six cordes sympathiques, de Georges Aman. Tête d'ange ailée, vernis brun rouge. M. L. Pillault, à Paris.
- N° 91. — Viole d'amour marquée Joannes Guidantus, de Bologne, datée de 1715, à sept cordes et sept cordes sympathiques, volute. M^{me} E. Silvestre, à Paris.
- N° 92. — Quinton de Claude Miracourt, luthier à Verdun, daté de 1741, avec tête de femme laurée. M. Albert Jacquot, à Nancy.
- N° 93. — Quinton de Salomon, daté de 1741, Paris. M. F. Bonnici. G. B., à Paris.
- N° 94. — Quinton de Nicolas Desrousseaux, de Verdun, daté de 1755. Tête laurée, vernis jaune. M. L. Savoye, à Sevrans.
- N° 95. — Quinton de L. Guersant, luthier à Paris, daté de 1762. Fond et éclisses de deux bois différents, tête sculptée. M. Albert Jacquot, à Nancy.
- N° 96. — Basse de viole sans coins, avec tête sculptée et volute à jour, xvi^e siècle. M. L. Savoye, à Sevrans.
- N° 97. — Viole de gambe, datée de 1693, à sept cordes. M^{me} V. Bernardel, à Paris.
- N° 98. — Basse de viole de M. Boivin, luthier à Paris, datée de 1734. M^{me} G. Bernardel, à Paris.
- N° 99. — Basse de viole de Francesco Rugger, 1697. M. Ad.-Ernest Gand, à Paris.



II

Instruments à cordes frottées, sans archet, tenus à la main.

VIELLES (à roue et à archet)

- N° 100. — Vielle de Pierre Louvet, datée de 1735, forme de luth avec tête de nègre et trophées en nacre sur le couvercle. M. Léon Savoye, à Sevan. Lorraine sur le couvercle, époque Louis XIV. M. Albert Jacquot, à Nancy.
- N° 101. — Vielle de Pierre Louvet, luthier à Paris. Forme de luth avec cachet, tête de femme sculptée, croix de
- N° 102. — Vielle à archet. M. Eugène Demouveau, à Paris.
- N° 103. — Vielle d'Aubert, XVIII^e siècle. M^{me} E. Silvestre, à Paris.

III

Instruments à cordes pincées, sans clavier.

HARPES

- N° 104. — Harpe de « *Cousineau père et fils, luthiers de la reine* » (Marie-Antoinette). Peinture vert et or, table en laque de Chine, armoiries avec fleurs de lis dans un médaillon. M. Albert Jacquot, à Nancy.
- N° 105. — Harpe de Cousineau, époque Empire. M^{me} Jenny Chapelle, à Paris.
- N° 106. — Harpe sculptée, XVIII^e siècle. M. Samary, à Paris.
- N° 107. — Harpe Empire, de Sébastien Erard, avec peinture en or et fond noir sur la table. M^{me} L. Delcourt, à Paris.
- N° 108. — Harpe à pédales, de Camille Pleyel, facteur du roi, datée de 1845. M^{me} Germaine Lyon, à Paris.
- N° 109. — Harpe éolienne à 12 cordes, ayant appartenu à Rossini. M. P. Enaux, à Paris.

LUTHS, ARCHILUTHS, THÉORBES

CISTRES, ARCHICISTRES

- N° 110. — Luth de Tiffenbrucker, daté de 1620, transformé en guitare. M^{me} Garnier, à Paris.
- N° 111. — Archiluth, petit modèle. M^{me} Picard, à Paris.
- N° 112. — Archicistre, avec échancrure sur la droite de la table. M. L. Savoye, à Sevan.
- N° 113. — Théorbe de Renault et Châte-
lain, XVIII^e siècle. M^{me} V. Bernardel, à Paris.
- N° 114. — Cistre de Deleplanque, luthier à Lille, avec rosace en bois découpé et doré, daté de 1729. M. Albert Jacquot, à Nancy.
- N° 115. — Archicistre lorrain, à fond plat, bordé d'ivoire, XVIII^e siècle. M. Albert Jacquot, à Nancy.

GITARES

- N° 116. — Guitare de Matteo Kaisser, xvii^e siècle. M. Albert Cahen, à Paris. peinture allégorique sur le fond, datée de 1824. M^{lle} Pauris, à Paris.
- N° 117. — Guitare espagnole, vinq-cinq cordes. M. Albert Cahen, à Paris.
- N° 118. — Guitare, forme luth, de Barbier, 1773. M. L. Savoye, à Sevrans.
- N° 119. — Guitare de Gand, à Toulouse, datée de 1774. M. Ad.-Ernest Gand, à Paris.
- N° 120. — Guitare de Lutzenberger, avec
- N° 121. — Guitare Charles Jacquot père, luthier à Nancy, 1804-1880, Nancy-Paris. Modèle créé en 1838, médaillé (époque Louis-Philippe), mécanique cachée, forme palme. M. Albert Jacquot, à Nancy.
- N° 122. — Guitare, 1838, de Lacote. M^{lle} Jeanne Caressa, à Paris.

MANDOLINES, MANDORES, MANDOLES

- N° 123. — Mandoline de Saunier, xviii^e siècle, Bordeaux. M^{me} V. Bernardel, à Paris.
- N° 124. — Mandoline xviii^e siècle. M. Sewitz, à Paris.
- N° 125. — Mandoline xviii^e siècle. M. Sewitz, à Paris.
- N° 126. — Mandoline ténor. M. Sewitz, à Paris.
- N° 127. — Mandoline de Bosi, 1781. M. L. Savoye, à Sevrans.
- N° 128. — Mandore, époque Louis XIV. M. Albert Cahen, à Paris.
- N° 129. — Mandore française, xviii^e siècle, M^{me} V. Bernardel, à Paris.
- N° 130. — Mandole. M. Gilbert, à Paris.

IV

Instruments à cordes pincées, avec clavier.

CLAVICORDES, ÉPINETTES

- N° 131. — Clavicorde daté de 1547. M^{lle} J. Thibout, à Paris.
- N° 132. — Epinette de Hans Ruckers, 1598, avec peintures et inscription : « *Dulcisonum reficit tristia corda melos.* » M^{lle} Jeanne Lyon, à Paris.
- N° 133. — Epinette portative, xviii^e siècle. M. L. Savoye, à Sevrans.
- N° 134. — Epinette portative de Michel Barbi, 1758. M. L. Savoye, à Sevrans.

CLAVECINS

- N° 135. — Clavecin, xvi^e siècle, rouge, avec ornements dorés. M. L. Savoye, à Sevrans.
- N° 136. — Clavecin de Ruckers, restauré, 1616. M. Costil, à Paris.
- N° 137. — Clavecin de Ruckers, 1636, avec peintures à la gouache sur la table. M. Joseph Girard, à Paris.
- N° 138. — Grand clavecin, xvii^e siècle (commencement du règne de Louis XIV),

- supporté par des naiades et des tritons dorés, avec course nautique sculptée sur la face latérale droite, joueur de cornemuse et femme nue (figures dorées, servant de pupitres). M. le vicomte de Sartiges, à Paris.
- N° 139. — Clavecin à deux claviers, xvii^e siècle, peintures à la gouache sur la table, chinoiserie et laques à l'extérieur, peintures allégoriques à l'intérieur du couvercle. M. Amédée Thibout, à Paris.
- N° 140. — Clavecin à deux claviers, xvii^e siècle, avec peintures à la gouache sur la table et peinture sur toile des neuf Muses dans l'intérieur du couvercle, pieds torsés en bois. M. Paul Quereuil, à Paris.
- N° 141. — Clavecin Louis XIV. à deux claviers sur le côté. M. L.-E. Vanet, à Paris.
- N° 142. — Petit clavecin du xvii^e siècle. M. Guimelenay, à Paris.
- N° 143. — Clavecin à trois claviers, de Hass, xviii^e siècle, chinoiserie au dehors. M. Edgard Costil, à Paris.

V

Instruments à cordes frappées, avec clavier.

PIANOS-FORTE

PIANOS A MARTEAUX, PIANOS CARRÉS

- N° 144. — Piano carré, orné de bronzes finement ciselés et dorés, ayant appartenu à la reine Marie-Antoinette, construit en 1787 par Sébastien Erard. Erard, à Paris.
- N° 145. — Essai de piano à marteaux, fabrication lorraine, vers 1764, château du roi Stanislas, à Lunéville, avec peintures de Bibienna, armoiries du roi, duc de Lorraine, le tout sur fond blanc et or, clavier noir. M. Albert Jacquot, à Nancy.
- N° 146. — Piano carré de Beck, 1780, bois à filets. M. Louis Enaux, à Paris.
- N° 147. — Petit piano carré, quatre octaves et demie, de Jan del Marinol, 1791. M. L. Savoye, à Sevrans.
- N° 148. — Piano carré ayant appartenu à Grétry, avec autographes. M. L. Savoye, à Sevrans.
- N° 149. — Petit piano carré lorrain, de Ver-schneider et fils, à Puttelange, n° 4, daté de 1792. Collection M. Jacques Mainvielle, à Paris.
- N° 150. — Piano carré d'Erard frères, daté de 1809, à quatre pédales. M. L. Savoye, à Sevrans.
- N° 151. — Piano carré de Ignace Pleyel et fils aîné, fabricants de pianos-forte et éditeurs de musique à Paris; caisse acajou, quatre pédales, fait en 1815, à Paris. M. René Decescaud, à Paris.
- N° 152. — Piano carré à cordes croisées, d'Hillebrand, à Nantes, facteur français du commencement du xix^e siècle. Instrument prouvant que les cordes croisées pour les pianos sont une invention absolument française. Quatre pédales. Collection M. Léon Savoye, à Sevrans.
- N° 153. — Piano carré de Kriegelstein et Arnaud, médaille d'argent 1834, caisse palissandre, incrustations de cuivre et d'ivoire. M. Kriegelstein, à Paris.

PIANOS A QUEUE, PIANOS DROITS, ETC.

- N° 154. — Piano à queue Erard, 1809. M. L. Savoye, à Sevrans.
N° 155. — Piano portatif Erard. M. Porchet, à Paris.
N° 156. — Piano droit Erard, 1840. M. L. Savoye, à Sevrans.
N° 157. — Piano droit Ignace Pleyel, Paris, n° 81, cordes obliques, bois acajou. M. Marchal, à Paris.
N° 158. — Piano I. Pleyel, Paris, six octaves, caisse érable. M^{me} Fanny Lyon, à Paris.
N° 159. — Piano à diapasons, marqué Score, modèle droit. M^{me} Lefébure, à Paris.
N° 160. — Piano-guérison de Pape, forme hexagone, à clavier mobile. M. Chartier, à Paris.
N° 161. — Piano de Pape, daté de 1834, cordes croisées dans les basses. M. Tomasini, à Paris.
N° 162. — Piano à cordes obliques, de Roller et Blanchet, rue d'Hauteville, 26, à Paris. M^{me} Tassu-Spencer, à Paris.
N° 163. — Piano d'Eisenmenger, à Paris. M. Chartier, à Paris.

VI

Instruments à cordes frappées, sans clavier.

TYMPANONS, TAMBOURINS DE GASCOGNE

- N° 164. — Petit tympanon avec étui, XVIII^e siècle. M. le comte de Bricqueville, à Versailles.
N° 165. — Tympanon XVIII^e siècle, avec peintures. M^{me} Picard, à Paris.
N° 166. — Tambourin de Gascogne, XVIII^e siècle. M^{me} la comtesse de Bricqueville, à Versailles.

VII

Instruments à percussion, en métal, ivoire, etc.

CHAPEAUX CHINOIS

CYMBALES, CASTAGNETTES, DIAPASONS

- N° 167. — Chapeau chinois. Collection de M. Fusella, à Paris.
N° 168. — Deux petites cymbales. Collection de M. le comte de Bricqueville, à Versailles.
N° 169. — Une paire de castagnettes à manche, ivoire et argent. M. Savoye, à Sevrans.
N° 170. — Diapason acier, ancien. Collection de M^{me} la comtesse de Bricqueville, à Versailles.
N° 171. — Marche ascensionnelle du diapason en France, de 1700 à 1855, d'après Sauveur, Pascal Taskin, Fischer, Scheibler, Dolzenne, Lissajous. M. Gustave Lyon, à Paris.

VIII

Instruments à percussion, en peau sonore.

TAMBOURS

TAMBOURS DE BASQUE, TAMBOURINS

- N° 172. — Tambour de guerre, XVIII^e siècle, aux armes du marquis de Ségur, colonel du régiment de Provence. M^{me} la comtesse de Bricqueville, à Versailles.
- N° 173. — Tambour ancien. M. L. Savoye, à Sevrans.
- N° 174. — Tambour de basque avec peintures. M. L. Savoye, à Sevrans.
- N° 175. — Tambourin provençal. Collection M. Fusella, à Paris.
- N° 176. — Baguettes de tambour, ivoire. M. L. Savoye, à Sevrans.

IX

Instruments à vent, en cuivre, en bois, en ivoire, en cuir, en verre, à embouchure.

OLIPHANTS, CORS, TROMPES

- N° 177. — Oliphant XVI^e siècle. M. L. Savoye, à Sevrans.
- N° 178. — Petit cor à embouchure ivoire. Collection de M. L. Savoye, à Sevrans.
- N° 179. — Trompe de chasse de Tabard, 1810. M. René Savoye, à Sevrans.
- N° 180. — Cor Sax, à trois pistons indépendants, brevet 1852. Collection Sax, à Paris.
- N° 181. — Cor d'harmonie à six pistons indépendants. Collection Sax, à Paris.
- N° 182. — Intérieur et premier essai de la trompe de Lorraine, inventée par Théodore Grégoire, de Nancy. M. Albert Jacquot, à Nancy.
- N° 183. — Trompe de chasse, avec pavillon fleurdelisé et mention : « Carlin, facteur du roy. » M. Stéphane Dervillé, à Paris.

TROMPETTES

- N° 184. Trompette. Collection de M^{me} la comtesse de Bricqueville, à Versailles.
- N° 185. — Trompette aux armes de France. M. Savoye, à Sevrans.
- N° 186. — Deux trompettes de Renommée ayant servi à la translation des cendres de Napoléon I^{er} à Paris. M^{me} Albert Jacquot, à Nancy.
- N° 187. — Trompette de parade, 1851. Collection Sax, à Paris.
- N° 188. — Trompette ivoire, avec écrin. M. Masspacher, à Paris.
- N° 189. — Trompette chromatique de Baillet, 1820. M. René Savoye, à Sevrans.
- N° 190. — Trompette à coulisse. M. Schoenaers-Millereau, à Paris.

- N° 191. — Trompette chromatique, 1845. Collection Sax, à Paris.
- N° 192. — Petite trompette, *ré* et *ut*, 1856. Collection Sax, à Paris.
- N° 193. — Trompette droite, *si* bémol aigu, trois pistons. Collection Sax, à Paris.
- N° 194. — Trompette à clef. Collection de M. Schoenaers-Millereau, à Paris.
- N° 195. — Trompette d'appel demi-tour. M. Savoye, à Sevran.
- N° 196. — Trompette cornet mécanique, double effet, 1885. Collection Besson.
- N° 197. — Trompette à six pistons et sept pavillons. Collection Sax, à Paris.
- N° 198 et 199. — Deux trompettes espagnoles, en cuivre, avec bannières brodées d'or, représentant des personnages debout (deux par bannière), à droite et à gauche se voient des colonnes avec inscriptions enroulées. Collection de M. Stéphane Dervillé, à Paris.

CLAIRONS, TROMBONES

- N° 200. — Clairon Sax, chromatique, trois pistons mobiles, 1851. Collection Sax, à Paris.
- N° 201. — Pavillon de trombone à coulisse, n° 41, à un piston. Collection Sax, à Paris.
- N° 202. — Trombone-basse, *mi* bémol, 1852. Collection Sax, à Paris.
- N° 203. — Trombone-contrebasse, *si* bémol, 1852. Collection Sax, à Paris.
- N° 204. — Trombone à quatre pistons, huit positions indépendantes, Besson, 1857. Collection Fontaine-Besson.

CORNETS, SAXHORNS, OPHICLÉIDES

- N° 205. — Cornet simple, sans piston, 1830. Collection Fontaine-Besson.
- N° 206. — Cornet *si* bémol Besson, 1835. Collection Besson.
- N° 207. — Cornet *si* bémol Halary, 1836. Collection Fontaine-Besson.
- N° 208. — Cornet compensateur par coulisse, brevets 1843 et 1845. Collection Sax, à Paris.
- N° 209. — Cornet brevet Besson-Gérardin, 1859. Collection Fontaine-Besson.
- N° 210. — Cornet *si* bémol, pavillon en l'air. Collection Schoenaers-Millereau, à Paris.
- N° 211. — Cornet *si* bémol. Collection Schoenaers-Millereau, à Paris.
- N° 212. — Piston à ventille. Collection Schoenaers-Millereau, à Paris.
- N° 213. — Petit bugle *mi* bémol, à clefs, 1815. Collection Besson.
- N° 214. — Petit bugle, pavillon en l'air et tournant, 1852. Collection Sax.
- N° 215. — Bugle à clefs. M. Gilbert, à Paris.
- N° 216. — Bugle *si* bémol, à clefs. Labbaye, 1815. Collection Fontaine-Besson.
- N° 217. — Saxhorn soprano et alto, 1852, quatre pistons, deux pavillons. Collection Sax, à Paris.
- N° 218. — Alto *mi* bémol, bugle-basse, Kretschmann, 1820. Collection Besson, à Paris.
- N° 219. — Saxhorn *mi* bémol, 1859, pavillon tournant, trois pistons. Collection Sax, à Paris.
- N° 220. — Saxhorn-tromba, baryton, six pistons indépendants, 1852. Collection Sax, à Paris.
- N° 221. — Basse *si* bémol, besson-forme, 1850. Collection Fontaine-Besson.
- N° 222. — Contrebasse *si* bémol, besson-forme, 1850. Collection Fontaine-Besson.
- N° 223. — Contrebasse *si* bémol, néoforme, 1850. Collection Fontaine-Besson.
- N° 224. — Contrebasse *mi* bémol, néoforme, 1850. Collection Besson.

- N° 225. — Contrebasse *mi* bémol, besson-forme, 1850. Collection Besson.
 N° 226. — Sax-tuba *mi* bémol, 1852. Collection Sax, à Paris.
 N° 227. — Saxhorn *si* bémol, contrebasse, modèle 1870, brevet 1845. Collection Sax, à Paris.
 N° 228. — Deux sax-bourbons ayant figuré à l'Exposition de Paris, en 1855. Collection Sax, à Paris.
 N° 229. — Sax-bourdon *mi* bémol, 1855. Collection Sax, à Paris.
 N° 230. — Ophicléide Besson, 1847. Collection Besson, à Paris.

X

Instruments à vent, en métal ou en bois, à anche, à bec ou à bouche latérale, sans réservoir d'air.

SAXOPHONES

- N° 231. — Saxophone-alto *mi* bémol, 1861, brevet 1846. Collection Sax, à Paris.
 N° 232. — Saxophone-baryton Sax, en *ut*, 1846. Collection de l'Association générale des ouvriers, à Paris.

FLUTES HARMONIQUES, GALOUBETS, FLUTES A BEC

DIAPASONS A COULISSE

- N° 233. — Flûte harmonique double. Collection de M^{me} la comtesse de Bricqueville, à Versailles.
 N° 234. — Flûte harmonique double, signée Walch.
 N° 235. — Galoubet de Provence.
 N° 236. — Galoubet de Gascogne. Collection Savoye, à Sevrans.
 N° 237. — Soprano de flûte à bec. Collection de M^{me} la comtesse de Bricqueville, à Versailles.
 N° 238. — Flûte à bec ténor, en ivoire. M. L. Savoye, à Sevrans.
 N° 239. — Ténor de flûte à bec. Collection de M^{me} la comtesse de Bricqueville, à Versailles.
 N° 240. — Alto de flûte à bec. Même collection.
 N° 241. — Basse de flûte à bec, de Hotteterre, xviii^e siècle. M^{me} la comtesse de Bricqueville, à Versailles.
 N° 242. — Flûte à bec (époque Louis XIV), buis sculpté. M. Samary, à Paris.
 N° 243. — Diapason à coulisse et petite flûte à cinq trous, en ivoire (flaviol du Roussillon). M. L. Savoye, à Sevrans.

FLUTES TRAVERSIÈRES, CANNES-FLUTES

- N° 244. — Flûte traversière-alto, trois clefs et quatre corps. Collection de M. de Bricqueville, à Versailles.
 N° 245. — Flûte traversière-basse. Collection de M. de Bricqueville, à Versailles.
 N° 246. — Flûte traversière ivoire, signée Simpron, xviii^e siècle, une clef argent, M. L. Savoye, à Sevrans.
 N° 247. — Flûte cristal, avec écrin, signée Breton ; système Boëhm.

- N° 248. — Flûte cristal taillé, de Laurent, à quatre clefs argent.
 N° 249. — Flûte ivoire, à cinq clefs. M. Amédée Thibout, à Paris.
 N° 250. — Flûte de Tulou. Collection de M^{me} Pierre Roz, à Paris.
 N° 251. — Flûte à une clef, ivoire et grenadille. M. Amédée Thibout, à Paris.
 N° 252. — Petite flûte à cinq trous. M. L. Savoye, à Sevrans.
 N° 253. — Petite flûte de Godefroid l'ainé, à quatre clefs. M. Schoenaers, à Paris.
 N° 254. — Flûte de Tabard, une clef, ébène et ivoire. M. René Savoye, à Sevrans.
 N° 255. — Canne-flûte. M. A. Thibout, à Paris.
 N° 256. — Canne-flûte. M^{me} Boll, à Paris.

FLAGEOLETS

- N° 257. — Flageolet, buis et ivoire, à trois corps horizontaux. Collection de M. Amédée Thibout, à Paris.
 N° 258. — Flageolet double, à clefs cuivre, buis et ivoire. Collection de M. le comte de Bricqueville, à Versailles.
 N° 259. — Flageolet ivoire, sans clef, signé Maphille, à Paris. M. L. Savoye, à Sevrans.

HAUTBOIS, CORS ANGLAIS

- N° 260. — Basse de hautbois. Collection de M^{me} la comtesse de Bricqueville, à Versailles.
 N° 261. — Baryton de hautbois de Piatet, 1820. M. Savoye, à Sevrans.
 N° 262. — Hautbois-alto. Collection de M^{me} la comtesse de Bricqueville, à Versailles.
 N° 263. — Ténor de hautbois de Delusse. M. L. Savoye, à Sevrans.
 N° 264. — Ténor de hautbois. M. L. Savoye, à Sevrans.
 N° 265. — Ténor de hautbois de Martin Lot. M. L. Savoye, à Sevrans.
 N° 266. — Ténor de hautbois de Königsperger. M. Savoye, à Sevrans.
 N° 267. — Ténor de hautbois. M. A. Thibout, à Paris.
 N° 268. — Hautbois soprano de Walch. M^{me} la comtesse de Bricqueville, à Versailles.
 N° 269. — Hautbois suraigu. Collection de M^{me} la comtesse de Bricqueville, à Versailles.
 N° 270. — Hautbois buis et ivoire de Cuvillier. M. A. Thibout, à Paris.
 N° 271. — Hautbois de Triébert. Collection de M^{me} Pierre Roz, à Paris.
 N° 272. — Cor anglais avec son écriu (xix^e siècle). Collection M. Amédée Thibout, à Paris.

SERPENTS, SERPENTS-OPHICLÉIDES

- N° 273. — Serpent en cuir, xvi^e siècle, avec application de figurines en terre cuite et écusson armorié, tête de dragon. Collection M. Léon Savoye, à Sevrans.
 N° 274 et 275. — Serpents d'église, l'un à une clef, l'autre sans clef, avec embouchure d'ivoire, xviii^e siècle. M. Albert Jacquot, à Nancy.
 N° 276. — Serpent d'église. Collection Fontaine-Besson, à Paris.
 N° 277. — Serpent-ophicléide, trois clefs, cuivre. M. Schoenaers-Millereau, Paris.
 N° 278. — Serpent-ophicléide à quatre clefs, mi-bois mi-cuivre. Même collection.
 N° 279. — Basse d'ophicléide en cuir. M. L. Savoye, à Sevrans.

CORNETS A BOUQUIN

N° 280. — Ténor de cornet à bouquin. M^{me} la comtesse de Bricqueville, à Versailles.

INSTRUMENTS A ANCHE, BASSONS RUSSES, BASSONS

- N° 281. — Basson russe de Tabard, de 1810. M. René Savoye, à Sevrans.
N° 282. — Deux bassons russes, têtes de dragons. Collection Fusella, à Paris.
N° 283. — Basson à clefs, en bois, de Savary. M. Savoye, à Sevrans.
N° 284. — Deux bassons. Collection de M. A. Thibout, à Paris.
N° 285. — Basson quinte, de Savary, avec son étui. Collection de M^{re} Albert Jacquot, à Nancy.
N° 286. — Basson. Collection de M. Amédée Thibout, à Paris.
N° 287. — Basson Sax, brevet 1851.

CLARINETTES, CLARINETTES D'AMOUR

CORS DE BASSET

- N° 288. — Clarinette d'amour. Collection de M^{me} la comtesse de Bricqueville, à Versailles.
N° 289. — Cor de basset. Collection de M^{me} la comtesse de Bricqueville, à Versailles.
N° 290. — Clarinette buis, cinq clefs, M. Savoye, à Sevrans.
N° 291. — Grande clarinette. Collection Schoenaers-Millereau, à Paris.
N° 292. — Clarinette *mi* bémol, ébène et ivoire, à huit clefs. Collection Fontaine-Besson, à Paris.
N° 293. — Petite clarinette cuivre. Collection Schoenaers-Millereau, à Paris.
N° 294. — Clarinette-basse, de Sax, argentée et dorée, 1851. Collection de M. Bretonneau, à Paris.
N° 295. — Clarinette-basse Sax, *si* bémol, treize clefs, brevet 1838, fabriquée en 1844. Collection Fonclause.
N° 296. — Clarinette basse *si* bémol, Goumas. Collection de l'Association générale des ouvriers, à Paris.

XI

Instruments à réservoir d'air,
sans clavier.

MUSETTES A SOUFFLERIE, CORNEMUSES

- N° 297. — Musette à soufflerie, XVIII^e siècle. M. L. Savoye, à Sevrans.
N° 298. — Trois musettes, XVIII^e siècle. M^{me} la comtesse de Bricqueville, à Versailles.
N° 299. — Deux musettes, M^{me} la comtesse de Bricqueville, à Versailles.
N° 300. — Musette garnie ivoire, XVIII^e siècle. M. Samary, à Paris.
N° 301. — Cornemuse XVIII^e siècle. M^{me} la comtesse de Bricqueville, à Versailles.
N° 302. — Cornemuse italienne. M. Gilbert, à Paris.
N° 303. — Cornemuse bourbonnaise. Collection de M. de Bricqueville, à Versailles.
N° 304. — Cornemuse bretonne. Collection de M. de Bricqueville, à Versailles.

**Instruments à anche, ou à tuyaux et à réservoir d'air,
à clavier.**

JEUX DE RÉGALE, PLANOS-ORGUES

ORGUES A TUYAUX, ETC.

- | | |
|--|--|
| N° 305. — Jeu de régate, dans une table.
M. L. Savoye, à Sevrans. | N° 310. — Modèle de premier orgue élec-
trique. M. Charles Mutin, à Paris. |
| N° 306. — Piano-orgue Erard, de 1791.
M. L. Savoye, à Sevrans. | N° 311. — Orgue mécanique à cylindre,
xix ^e siècle. M. Reinburg, à Paris. |
| N° 307. — Piano-orgue de Pape, à Paris,
daté de 1832. M. Vanet, à Paris. | N° 312. — Tuyaux d'orgues, 1845. M. J.
Abbey, à Paris. |
| N° 308. — Orgue à tuyaux, de Pleyel,
xix ^e siècle. M. Lantelme, à Paris. | N° 313. — Soufflerie d'expérience. M. Ch. Mu-
tin, à Paris. |
| N° 309. — Orgue de salon, xix ^e siècle, con-
struit par John Abbey père. M. Lavo-
cat, à Paris. | N° 314. — Serinette lorraine, petit modèle
miniature, xviii ^e siècle. M. Albert
Jacquot, à Nancy. |

HARMONIUMS, HARMONIFLUTES, POIKILORGUES

MÉLOPHONES

- | | |
|--|--|
| N° 315. — Harmonium fait par M. Rousseau,
en 1849. M. H.-G. Rousseau, à Paris. | N° 318. — Poikilorgue, de Cavaillé-Coll,
xix ^e siècle. M. Ch. Mutin, à Paris. |
| N° 316. — Harmonium de Mayermarix, à
Paris. Don du roi Charles X. M. Bildé,
à Paris. | N° 319. — Mélophone de A. Brown, rue des
Fossés-du-Temple, n° 20, à Paris.
Collection de M ^{me} Albert Jacquot, à
Nancy. |
| N° 317. — Harmoniflûte, époque 1830, sur
pied de lyre. M. Barroin, à Paris. | |



XII

Accessoires.

ARCHETS, CHEVALETS, TOUCHES, COMPAS DE LUTHIER

PLATES-FACES, CLAVIERS

MÉCANIQUES DE CLAVECINS, DE PIANOS

MÉTRONOMES

PORTRAITS ET GRAVURES SE RATTACHANT A LA MUSIQUE

- N° 320. — Archet de Mirecourt, XVIII^e siècle.
N° 321. — Archet de Mirecourt, XVIII^e siècle.
N° 322. — Archet de basse, XVIII^e siècle.
N° 323. — Archet de viole, XVIII^e siècle.
N° 324. — Archet de Nicolas Jacquot, de Mirecourt, XVIII^e siècle. M. Albert Jacquot, à Nancy.
N° 325. — Archet en acier creux, de J.-B. Vuillaume, Mirecourt-Paris, 1798-1875. M. Albert Jacquot, à Nancy.
N° 326. — Six archets anciens de pochettes, à différents collectionneurs.
N° 327. — Collection de vingt-deux archets anciens, à différents collectionneurs.
N° 328. — Collection de quinze archets anciens. Différents collectionneurs.
N° 329. — Tableau contenant différents modèles de chevalets de violons, altos, violoncelles, violes et basses de viole des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles. Têtes de quinton à cinq cordes et de violes à six cordes. Grosse tête de basse de viole du XVII^e siècle. Deux touches authentiques en buis, avec filets, de Stradivarius et de Maggini. M. Albert Jacquot, à Nancy.
N° 330. — Deux compas d'épaisseur, de luthier lorrain, ayant appartenu à Nicolas Jacquot, luthier à Mirecourt, XVIII^e siècle. M. Albert Jacquot, à Nancy.
N° 331. — Plate-face d'un buffet d'orgue, XVIII^e siècle. M. John Abbey fils, à Versailles.
N° 332. — Quatre vieux tuyaux d'orgue, en étain. M. Ch. Mutin, à Paris.
N° 333. — Cornet de cinq rangs et tuyaux d'orgues. M. Ch. Mutin, à Paris.
N° 334. — Quatre claviers d'orgue, 1745. M. John Abbey fils, à Versailles.
N° 335. — Ancien clavier plaqué nacre et écaille. M. Marcel Rousseau, à Paris.
N° 336. — Trois claviers d'orgue, datés de 1810. M. J.-M. Abbey fils, à Paris.
N° 337 et 338. — Différentes mécaniques de clavecins et de pianos, et mécanique de Schroeter (1721), perfectionnée par Godfroid Silbermann, en 1726, condamnée par S. et E. Bach qui préférèrent le clavecin.
Mécanique de Zumpe, 1756, de piano carré, taille et forme de la virginale.
Mécaniques de Marius, 1716; de Petzold, de Cristofori, 1711; de Stein, 1777; de Mason, 1745. MM. G. d'Haëne et Lamy, à Paris.
N° 339. — Mécaniques de Pape, 1840, et Eisenmenger, 1860. Collection de M. Chartier, à Paris.
N° 340. — Mécaniques de Pape, 1840, et Eisenmenger, 1860. M. L. Chartier, à Paris.
N° 341. — Différentes pièces de mécaniques de pianos de 1835 à 1899, exécutées pour la France et pour différents pays. Collection de Rodhen, à Paris.
N° 342. — Différentes mécaniques de pianos. M. de Rodhen, à Paris.

- N° 343. — Anciennes anches (instruments à anches). M. Cossange-Barbu, à Moret.
- N° 344. — Machine à imiter la grêle. M. Ch. Mutin, à Paris.
- N° 345. — Métronome de Maëlzé, de 1815, ayant appartenu à Quidant. Collection de M. Coquet, à Paris.
- N° 346. — Métronomes, à différents collectionneurs.
- N° 347. — Portrait de J.-B. Viotti, célèbre violoniste, 1753-1824, exécuté en 1801, par de Carmontelle. M. Chauvat, à Paris.
- N° 348 et 349. — Deux grands panneaux contenant diverses estampes se rapportant à la musique, aux instruments et à leur fabrication. Collection de M. G. Hartmann.



TABLE



Composition du Comité d'installation de la Classe 17.	
Introduction	1
I. Instruments à cordes frottées et à archet, tenus à la main . .	5
Le violon et ses dérivés. — Les principaux luthiers	16
II. Instruments à cordes frottées, sans archet, tenus à la main. .	23
III. Instruments à cordes pincées, sans clavier	27
La harpe. — Ses origines. — Ses perfectionnements. . . .	36
IV. Instruments à cordes pincées, avec clavier	43
V. Instruments à cordes frappées, avec clavier	51
VI. Instruments à cordes frappées, sans clavier.	61
VII. Instruments à percussion, en métal	63
VIII. Instruments à percussion, en peau sonore	67
IX. Instruments à vent, en cuivre, en bois, en ivoire, en cuir, en verre, à embouchure	71
X. Instruments à vent, en métal ou en bois, à anche, à bec ou à bouche latérale, sans réservoir d'air	79
XI. Instruments à vent, à anche et à réservoir d'air, avec ou sans clavier	89
XII. Accessoires.	97
Lettre de M. G. Lyon, au nom des Comités d'Admission et d'Installation, à Messieurs Albert Jacquot, rédacteur, et E. de Bricqueville et Decescaud, collaborateurs du présent rapport	99
Lettre de M. Albert Jacquot à M. G. Lyon.	101
Catalogue des Instruments et Accessoires ayant figuré à l'Exposition Centennale et Rétrospective de 1900, et noms des Exposants.	103



Imprimé
par
ANDRÉ EYMÉOUD
2, Place du Caire, 2
PARIS

