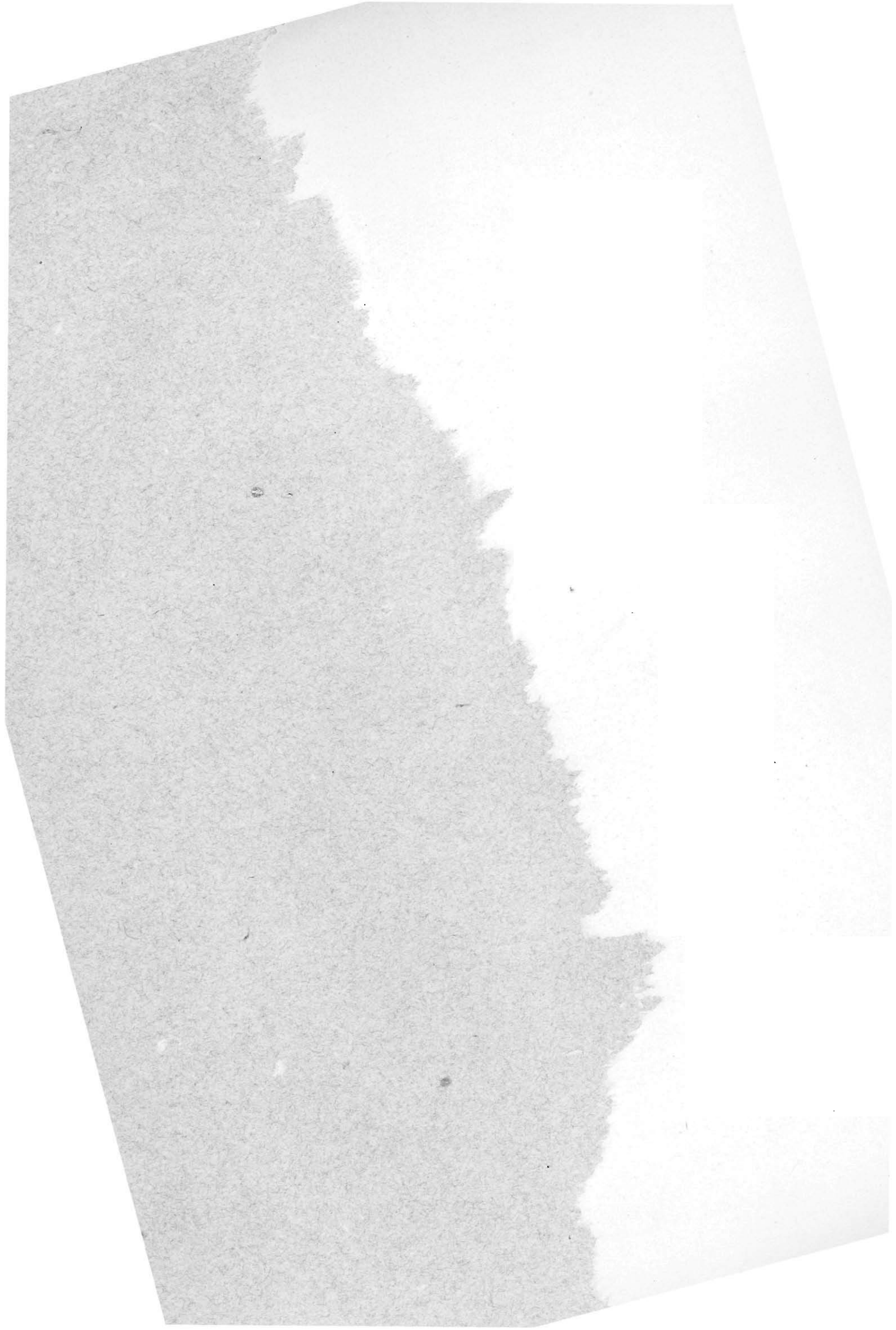
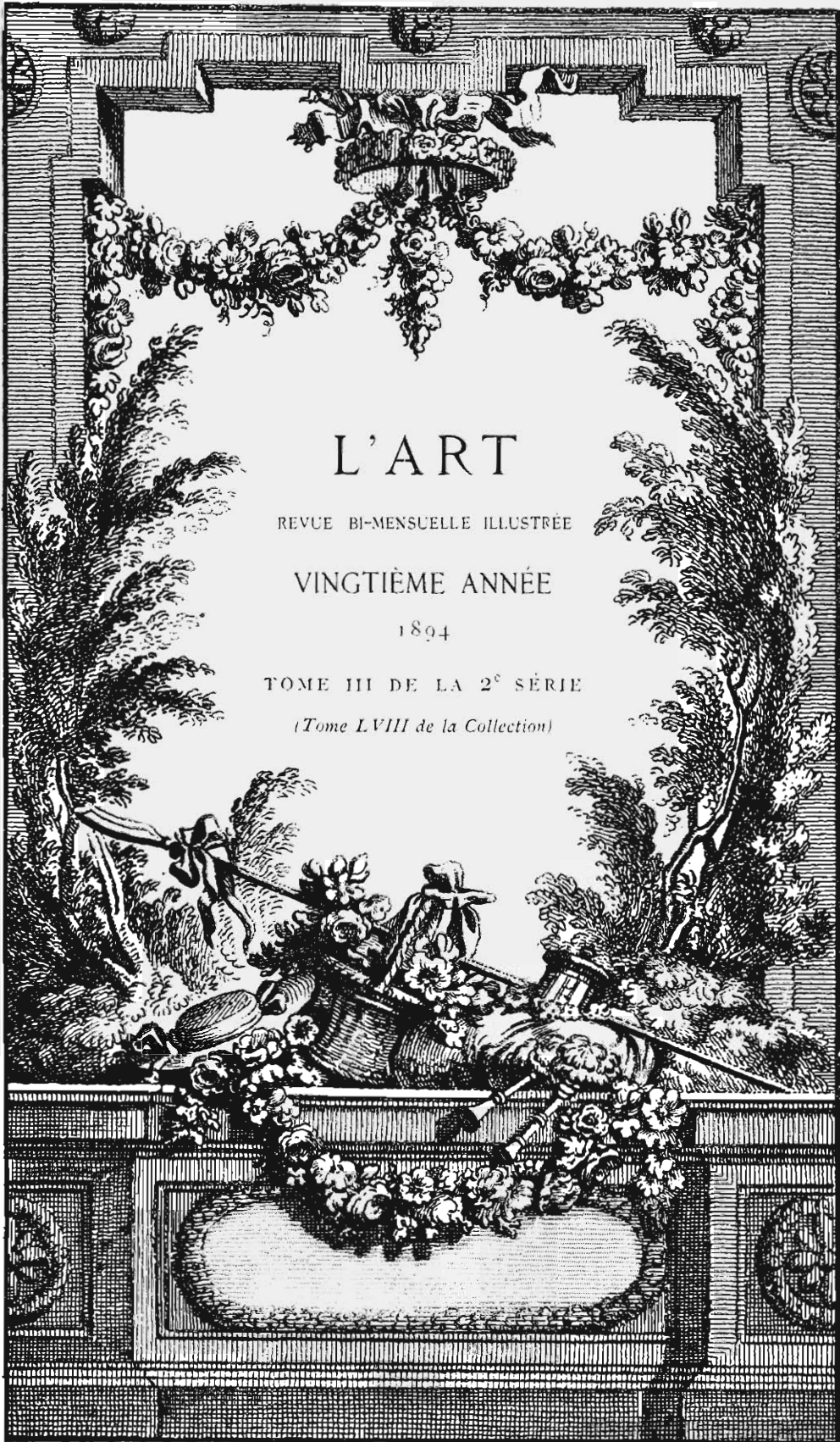


à Monsieur S. Remondy -

H. H.





L'ART

REVUE BI-MENSUELLE ILLUSTRÉE

VINGTIÈME ANNÉE

1894

TOME III DE LA 2^e SÉRIE

(Tome LVIII de la Collection)

Composition de Ch. Eisen, gravée par Noël Le Mire pour le titre de : *Zélys au bain*, poème de Dorat.
(D'après une épreuve tirée de la Collection de M. J. Bouillon.)

TOME LVIII.





L'ICONOGRAPHIE INSTRUMENTALE

AU

MUSÉE DU LOUVRE

La plupart des écrivains musicologues, qui de nos jours se sont occupés des anciens instruments, ont basé leurs dissertations sur des documents graphiques : miniatures, estampes, sculptures, tableaux, sans trop s'inquiéter de la fidélité de ces représentations. En effet, si certains peintres, sculpteurs ou graveurs se sont donné la peine de faire *poser* l'instrument de musique qu'ils mettaient entre la main de leur personnage, d'autres, et en assez grand nombre, ont traité cet accessoire d'une manière plus ou moins fantaisiste. Il en est résulté des erreurs, des méprises, quelquefois même des mystifications qui, copiées et recopiées à l'infini, sont passées à l'état de chose établie.

Je ne m'occupe pas ici du Moyen-Age, dont l'organographie est restée fort obscure en dépit des savants travaux de Perne, de Coussemaker, de Kastner; mais, dans des temps plus rapprochés de nous, que de discussions a fait naître, par exemple, le tableau si connu de Raphaël : *Sainte Cécile écoutant la musique des Anges* ! Tout le monde en connaît le sujet : la sainte, ravie en extase par le céleste concert, incline vers le sol un petit orgue portatif dont elle a cessé de jouer. On n'a pas manqué de relever cette singularité que l'instrument est construit au rebours de ce qu'on voit d'ordinaire; les tuyaux les plus courts sont à gauche et les plus longs à droite. Faut-il en conclure que c'était là le modèle des orgues dont on se servait au commencement du xvi^e siècle? Alors, comment interpréter cet arrangement? De deux manières. Ou bien le système musical de cette époque allait de l'aigu au grave et l'explication est insoutenable; on possède, en effet, des clavecins et des clavicordes contemporains de Raphaël qui, par leur configuration, prouvent que les claviers étaient organisés diatoniquement et chromatiquement comme ceux de nos pianos modernes; pourquoi en eût-il été autrement de l'orgue? Certains auteurs, sans s'arrêter à cette hypothèse dont l'absurdité n'a pas besoin d'être démontrée, ont avancé que cet arrangement particulier aux tuyaux d'orgue devait s'obtenir grâce à des vergettes qui, tout en laissant au clavier sa disposition normale, faisaient parler les tuyaux ainsi posés à contre-sens. C'eût été, certes, se donner bien du mal et compliquer le mécanisme déjà si délicat de l'instrument pour obtenir un résultat dont l'utilité n'apparaît pas. Et encore, est-il admissible que ces agents de transmission aient pu tenir dans un appareil de format très exigü qui comprenait seulement un clavier de trois octaves, un petit réservoir d'air et deux rangées de tuyaux? Voici d'ailleurs un fait qui nous paraît probant.

L'auteur hollandais Lotens, qui vivait vers la fin du xviii^e siècle, rapporte que, vers 1680, un facteur occupé à la réfection de l'orgue de Saint-Nicolas d'Utrecht découvrit dans le buffet un positif daté de 1120, dont le clavier commençait par le *fa* grave au-dessous de la clef de *fa* et s'étendait jusqu'au *la* au-dessus des lignes de la clef de sol; de Coussemaker a reproduit le passage dans le tome IV des *Annales archéologiques*. Devons-nous penser que la facture du xv^e siècle ait été plus arriérée que celle du xvii^e? On peut citer, pour prouver le contraire, la tapisserie dite de la *Dame à la licorne*, du Musée de Cluny, antérieure au tableau de Raphaël, et qui présente un orgue absolument semblable à celui de sainte Cécile, mais avec ses rangées de tuyaux placés normalement; et des fresques de *Danses des morts*, et quantité de miniatures donnant raison à l'ordre décroissant, qui est l'ordre naturel de l'harmonisation des instruments à clavier.

Que penser dès lors de l'orgue de sainte Cécile? Tout simplement ceci: que le peintre a représenté cet accessoire sans l'avoir sous les yeux, ou bien qu'il a trouvé dans la disposition progressive des tuyaux un motif de pondération qui flattait le décor aux dépens de la vérité; ce qui n'empêche pas les historiens musicaux les plus sérieux et les plus autorisés d'avoir pris texte de la peinture de Raphaël pour démontrer que, jusqu'au xvi^e siècle, les orgues allaient indifféremment de l'aigu au grave ou du grave à l'aigu. Or, il s'est trouvé que, dans les recherches qu'ils faisaient à cet effet, ils ont rencontré des exemples qui semblaient leur donner raison; mais ces exemples étant tirés d'ouvrages accompagnés de planches sur bois, on peut leur appliquer la remarque suivante prise dans le livre du Père Mersenne, imprimé en 1648 sous le titre de : *Harmonicorum libri XII*. On y voit à la page 10¹ le dessin d'un luth dont la chanterelle est à gauche et les cordes graves à droite, d'après un système identique à celui de Raphaël. Ce luth a été reproduit ainsi dans la plupart des ouvrages modernes écrits sur la lutherie du xvii^e et du xviii^e siècle qui n'ont pas manqué de relever cette disposition singulière de l'échelle musicale. Seulement les copistes ont oublié de lire le texte latin qui accompagne la gravure; ils auraient trouvé cet avertissement qui a son importance : *Primo notandum est citharam errore calcographi aliter quam par erat fuisse dispositam, ac si quis manū sinistrā nervos liberos pulsaret*. C'est donc le dessinateur qui s'est trompé en représentant ce luth comme si on devait pincer les cordes avec la main gauche; la phrase suivante ne laisse aucun doute à cet égard : *Cui vitio medebitur utcumque qui aversa papyro figuram intuebitur*.

Le moyen de remédier à l'erreur, c'est de regarder la figure en retournant le papier, précaution exigée par un grand nombre de reproductions gravées qui montrent des soldats avec l'épée à droite ou des musiciens qui jouent à l'envers du violon, de la musette ou de la guitare. Nous croyons donc que, pour les anciens livres à gravures, notamment celui de Sébastien Virdung, qui donne des dessins d'orgues dans le genre de celui de sainte Cécile, il sera bon de suivre l'indication de Mersenne et de regarder *aversa papyro*.

Puisque nous parlons du Père Mersenne, à qui tant de musicographes contemporains doivent leur science, signalons encore un exemple de la précipitation qu'on a mise à le piller. Ouvrez tous les traités d'instruments écrits dans ces dernières années, vous y trouverez le type de la viole du xvii^e siècle, empruntée à l'*Harmonie universelle*; mais on oublie généralement de faire suivre le dessin de l'avis suivant qui éclaire la situation : « Avant que de donner la figure de la viole dont on use maintenant, — c'est le savant religieux qui parle, — je donne la figure dont on se servait devant, laquelle n'avait que cinq cordes. » La susdite viole est donc du xvi^e siècle, et sa reproduction dans un ouvrage de 1637 n'a qu'un intérêt rétrospectif.

Il ne reste rien, absolument rien, touchant l'art de la lutherie antérieur au xvi^e siècle. Par conséquent il a bien fallu, pour écrire l'histoire des instruments au Moyen-Age, recourir aux représentations figurées dont il est difficile de contrôler l'exactitude; mais, à

1. *Harmonicorum instrumentorum, lib. I.*

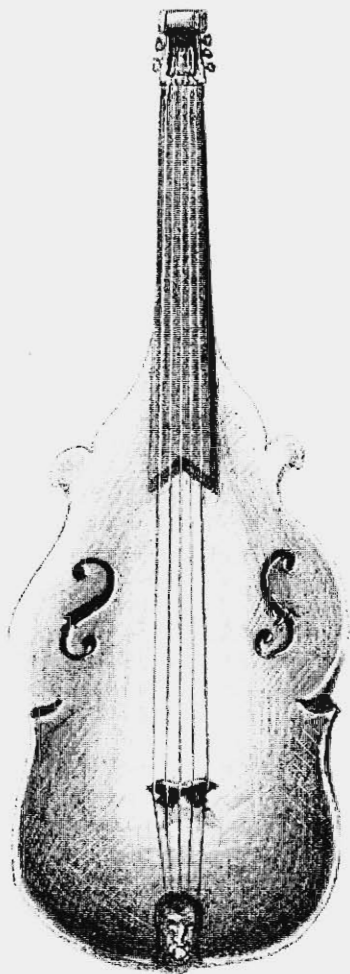
partir de la Renaissance, on a un certain nombre de pièces authentiques, suffisantes pour déterminer la forme et l'accord des principaux agents sonores aux *xvi^e*, *xvii^e* et *xviii^e* siècles. Notre but, en recherchant les sujets de musique instrumentale représentés dans les tableaux du Musée du Louvre, n'est pas de fixer la forme des instruments d'après ces œuvres picturales : mais, au contraire, de confronter celles-ci avec les documents que nous possédons.

Nous fixerons, à l'occasion, l'attitude qui convenait aux joueurs de certains instruments, détail auquel nos amis les peintres ne songent guère quand ils essaient de représenter les violes, les épinettes, les monocordes, les flûtes à bec, les trompettes, les tambours, les timbales, les tambourins en usage aux époques qui ont précédé la nôtre.

Quant aux anachronismes, il serait délicat d'insister et de signaler par exemple ce sculpteur fort connu qui mit aux mains d'un chanteur florentin du *xvi^e* siècle une mandoline sortie des ateliers de Vinaccia vers 1770. A cela, on pourra me répondre que l'Apollon du *Par-nasse* joue du violon. Dans ce temps-là, il est vrai, on n'affichait pas des prétentions exagérées à l'exactitude ; mais je me demande pourquoi les peintres et sculpteurs de nos jours, si pointilleux sur le choix de leurs accessoires, sont à ce point négligents lorsqu'ils touchent à la musique, et je ne m'explique pas qu'un instrument n'ait aucune importance pour des artistes qui soignent avec tant de minutie certains détails souvent insignifiants de costume ou d'ameublement.

En entrant dans la salle Lacaze, le premier portrait qui nous arrête est celui d'une femme à manteau bleu, au béret garni de plumes, jouant de la mandoline d'après le catalogue, mais qui, en réalité, tient un luth, de dessin et de couleur indécis. Un autre joueur de luth est représenté par le Hollandais Gérard Honthorts, dans la même salle et sous la même appellation erronée. Ici, du moins, on se rend compte de la forme de l'instrument et principalement de la disposition particulière de la chanterelle. Le luth a bien la caisse bombée comme la mandoline, mais elle est du double plus forte et la touche doit être assez large pour supporter de quinze à vingt-quatre cordes ; de plus, le cheviller est renversé en arrière, formant avec le manche un angle à peu près droit. Cette courbure présente un double inconvénient : les cordes ne montent au ton que par saccades, et, en frottant durement sur le sillet, elles cassent à tout instant. Pour sauver, du moins, la chanterelle, qui par sa ténuité et sa tension était plus que les autres exposée à se rompre, on eut l'idée vers le commencement du *xvii^e* siècle de la monter à part sur une petite poulie ; de cette manière, le tirage était sensiblement atténué à l'endroit dangereux. Nous trouverons plus loin, dans un tableau de M^{me} Valayer-Coster, un luth où cette particularité peut être encore mieux étudiée.

Le luth avait de nombreux dérivés dont le principal était le théorbe ; ici, le manche est vertical et porte à son extrémité, en dehors des cordes ordinaires qui s'appuient à la touche, d'autres cordes du double plus longues pour l'exécution des basses. Le théorbe



VIOLA DA BRACCIO.

(D'après Véronèse.)

du xvii^e siècle avait généralement huit ou dix de ces cordes supplémentaires; l'aspect en était un peu lourd comme on en peut juger par la composition de Rubens : l'*Éducation de Marie de Médicis*. C'est un théorbe qui est étendu à terre et dont la tête est dissimulée sous un buste antique. Mais au xviii^e siècle la tête s'allonge, le manche s'amincit et le nombre des cordes diminue jusqu'à douze au total, dont la moitié s'accrochent à vide au cheviller supérieur. Le modèle de cet instrument se voit sur un délicieux tableau de Watteau : *la Finette*, dans la salle Lacaze. Nous le retrouverons plus grand et admirablement détaillé dans la *Leçon de musique* de Lancret.

A l'arrière-plan de son *Assemblée dans un parc*, Watteau introduit un joueur de flûte, et Pater fait danser ses *Comédiens* aux sons d'une vielle et d'une guitare; cette dernière revient encore deux fois dans la même galerie maniée par un paysan de Teniers, et par un élégant personnage de Fragonard¹. Au mur d'en face, nous n'avons à signaler qu'une basse de viole posée par Oudry dans une de ces natures mortes où il excellait. C'est vraiment une basse de facture française, à sept cordes et d'un joli vernis jaune, sortant des ateliers de Guersan ou de Fleury; par malheur, le cadre coupe l'instrument au-dessus du cheviller et nous dérobe la tête qui ne pouvait manquer d'être habilement sculptée.

En pénétrant dans le salon carré, le *Concert* de Lionello Spada mérite d'être signalé. Deux personnages principaux le composent : un violoniste dont on remarquera l'archet cintré en dehors en forme d'arc, avec la tête très effilée, et un joueur de chitarone en train d'accorder son instrument. Le chitarone italien peut passer pour l'équivalent du théorbe, usité principalement en France; mais le corps en est énorme et le manche démesurément long. Il n'eût pas été possible de jouer le chitarone debout; c'est pourquoi le musicien, d'ordinaire, plaçait le pied gauche sur un escabeau, la caisse de l'instrument reposant contre la cuisse et le coude gauche trouvant un point d'appui sur le genou. De plus, Spada a posé sur la table une guitare exactement montée de neuf cordes allant par paires, sauf pour la première.

Nous voici maintenant devant la vaste composition de Paul Véronèse : *les Noces de Cana*. Le centre en est occupé par un groupe d'instrumentistes : deux joueurs de ténor de viole, un autre de contrebasse de viole, un jeune garçon assis épaulant un soprano ou violetta équivalent au violon et, dans le fond, deux virtuoses tenant une trompette et un cornet à bouquin. Les deux grandes violes sont d'une forme éminemment gracieuse, aux bords découpés et bien montées en conformité d'un ouvrage contemporain du Véronèse².

On remarquera la manière dont est tenu l'archet et qui rappelle la posture de certains joueurs italiens de nos jours; nous y reviendrons tout à l'heure. A droite du tableau, un vieillard à longue barbe joue de la contrebasse de viole ou, pour parler plus exactement, du *violone* dont on distingue très bien la tête en forme de crosse et portant cinq chevilles; nous avons donc ici la représentation, à l'aide de types caractéristiques, d'un quatuor à cordes vers 1563. Quant au cornet à bouquin qui figure dans le fond, il est, selon l'usage, recouvert de cuir noir et de forme cintrée : c'est le *cornetto curvo* surtout employé en Italie, tandis qu'en Allemagne on préférerait le *gerade Zink*, de forme droite.

A peu de distance des *Noces de Cana*, dans la grande galerie, le Florentin Paolo Zacchia il Vecchio a peint un musicien, à mi-corps, dont la viole repose sur un plan incliné; c'est, à peu de chose près, l'instrument du Véronèse : même vernis jaune clair, mêmes tables chantournées, monture identique, mais avec des ouïes plus larges, nous oserons dire un peu grossières, affectant la forme de deux gerfauts héraldiques.

Voici encore une viole, du genre des *bassa da gamba*; Domenico Zampieri l'a mise

1. L'instrument est indiqué vaguement. On dit que ce portrait, de l'aveu de Fragonard, a été peint en une heure.

2. GANASI DEL FONTAGO. *Regola Rubertina...* etc., in *Venetia* 1513. Voir, à ce propos, *les Instruments à archet* de Ant. Vidal. Tome I^{er}, page 48.

aux mains de sainte Cécile. L'instrument, dont tous les détails de facture apparaissent avec netteté, est remarquablement beau; les tables et les éclisses ont été moulées suivant des arcs de cercle; vernis brun sombre — le vernis de l'École de Brescia, de Gaspare da Salo, de Budiani et de ce Pellegrino Zanetto, dont un produit, à peu près semblable à l'instrument dessiné par le Dominiquin, figure dans notre Musée du Conservatoire (n° 105 du catalogue). — Le cheviller, pour sept cordes, se termine en une tête d'ange; et, sous la touche, apparaît une de ces ouvertures en ovale, que les luthiers nomment « rosace borgne ». La sainte tient l'archet ainsi qu'il est recommandé dans le *Traité* de Jean Rousseau : « le doigt du milieu sur le crin, en dedans; le premier doigt couché soutenant le bois, et le pouce estant droit et appuyé dessus vis-à-vis le premier doigt, la main estant éloignée de la hausse d'environ deux ou trois doigts »¹. C'est de cette manière qu'il faut saisir l'archet pour tous les instruments qui ne se jouent pas à l'épaule. Vers la fin du xviii^e siècle seulement, on adopta pour le violoncelle la position actuellement en usage qui facilitait l'exécution des traits rapides peu employés sur la basse de viole.

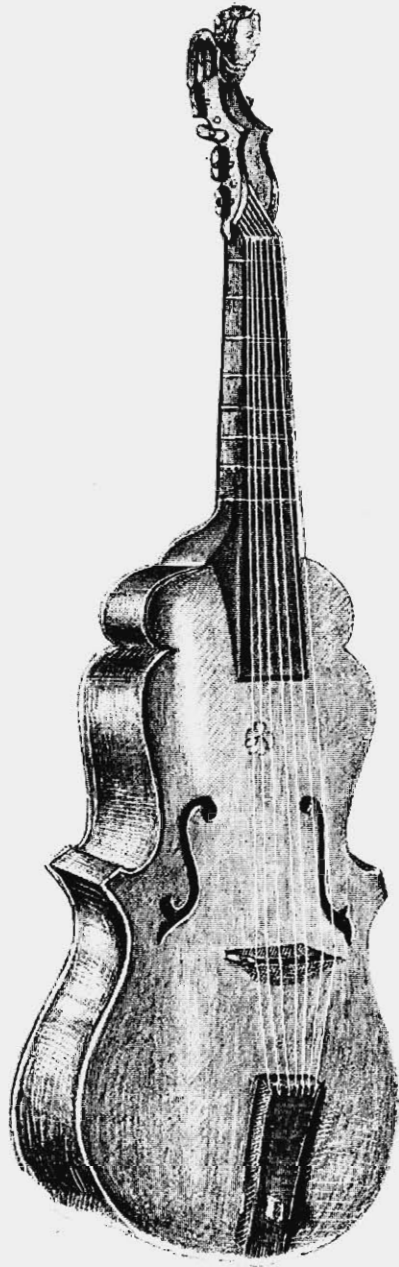
Cinq autres glorifications de la patronne des musiciens existent au Louvre. Quatre d'entre elles la représentent devant un orgue portatif, positif ou régale. Elles sont signées de Memling dans le salon carré, de J. Cavedone et du Guercin dans la grande galerie, de Jacques Stella dans la salle consacrée à l'École française du xvii^e siècle; enfin, Mignard l'a dotée d'une harpe de format réduit. On voit également, dans ce dernier tableau, une basse à volute massive, une flûte à bec, un hautbois à deux clés et un tambour de basque.

Le Dominiquin se recommande une seconde fois à notre attention par son roi David. La harpe dont joue le prophète est d'une époque antérieure à l'adaptation des pédales; c'est celle dont on s'est servie jusqu'à la fin du règne de Louis XIV à peu près. Le modèle représenté ici possède trois rangées de cordes parallèles; le rang du milieu est pour les feintes, dièzes ou bémols, les deux autres pour les sons diatoniques, chaque note pouvant se faire sur deux cordes différentes. De cette harpe triple, le Père Mersenne donne une explication dont tous les détails sont corroborés par la peinture de l'artiste bolonais.

L'*Éducation de la Reine*, qui nous a déjà occupé à propos du théorbe, offre le spécimen d'une très jolie basse de viole dont les éclisses sont décorées d'arabesques en filets d'ébène incrustés. Elle est montée de six cordes.

Tous les musiciens ont pu se rendre compte de l'impossibilité où nous nous trouvons

1. JEAN ROUSSEAU. *Traité de la viole*, 1687, page 32.



VIOLA DA GAMBA.
(D'après le Dominiquin.)

à rendre la plupart des traits confiés aux trompettes par les compositeurs du xvii^e et du xviii^e siècle. On cite une ouverture de Martini dont la partie à l'aigu pour cet instrument paraît inexécutable, même en admettant l'emploi de tubes assez courts pour donner les *sol, la, si, ut*, au-dessus des lignes. Rubens se charge d'en fournir l'explication dans son allégorie inspirée par la *Régence de Marie de Médicis*. On y voit en effet un clairon ou *clarino* en cuivre, long de soixante centimètres environ et percé de sept trous comme la flûte ou le hautbois; le tube est droit, avec le pavillon ordinaire de la trompette et muni de l'embouchure particulière à cet instrument. La difficulté d'exécution est singulièrement atténuée par ces trous qui permettent d'obtenir avec justesse la rapidité des traits indiqués dans les anciennes partitions. De tous les documents musicaux fournis par les tableaux du Musée, il en est peu d'aussi intéressants que celui-ci, pour l'histoire de l'instrumentation.

Je dois signaler à présent un autre sujet des plus curieux au point de vue spécial où nous nous sommes placé. Il s'agit d'une composition moitié allégorique, moitié historique de Jean van de Venne : *Fête donnée à l'occasion d'une trêve conclue en 1609 entre les Espagnols et les Hollandais*. Van de Venne fait occuper le premier plan de la scène par un groupe d'instrumentistes. Dans le fond, et tournant le dos au spectateur, un joueur de virginal, dont le couvercle, relevé, laisse voir la décoration intérieure; puis des gentilshommes, l'épée au côté, tenant l'orphéon à huit cordes doubles (le cheviller, le manche et le haut du corps sont seuls apparents), le violon, le violoncelle, la taille de flûte douce à huit trous, le luth à seize cordes, la harpe portative; un chanteur est placé tout contre la virginal. Sur le devant, un jeune garçon frappe l'échelette, sorte de xilophone que les Flamands affectionnaient au point de lui adjoindre quelquefois un clavier et qu'ils appelaient alors « régale de bois ». Au-dessus, apparaît le haut du corps d'un musicien soufflant dans une basse de hautbois à bocal de cuivre. Tous les détails sont minutieusement observés et rendus avec une exactitude irréprochable; on distingue toutes les chevilles et leur nombre est bien conforme à ce que décrivent les traités de musique du temps. C'est bien la restitution fidèle de ce qu'on nommait au xvii^e siècle un « orchestre de fête ». Il n'y manque que les trompettes et les timbales; le peintre n'a pas voulu apparemment que les sonorités guerrières vinssent troubler le caractère officiellement pacifique de la solennité.

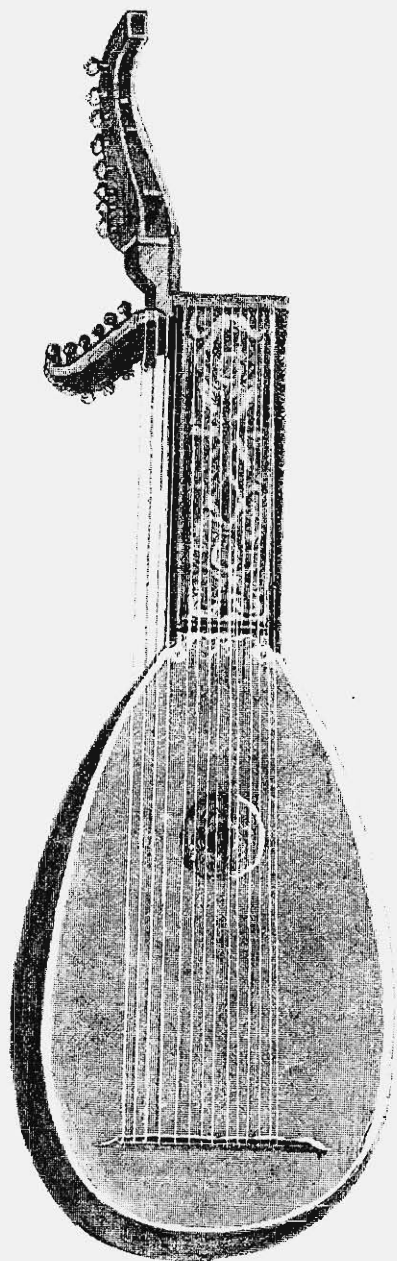
Nous restons dans l'art hollandais avec une *Leçon de musique*, où Metzsu montre une dame assise devant une épinette carrée, montée sur des pieds, ce qui s'écarte de la tradition, et une *Chambre de rhétorique*, dont un personnage tient le petit luth au manche renversé, effilé et chargé de chevilles, la véritable mandoline, antérieure à celle dont nous nous servons depuis un siècle et demi environ.

Un autre Hollandais, Jan Steen, nous fait assister à une bruyante assemblée de buveurs. L'orchestre est composé d'un violon et d'une énorme cornemuse embouchée par une vigoureuse commère. A droite, un homme en habit gris, vu de dos, porte au col une trompette attachée par un long cordon rouge et or. Le modèle est bien celui de la trompette militaire en usage depuis le xvi^e siècle jusqu'à la Révolution française; le tube forme un seul tour, avec une boule de cuivre soudée vers le milieu de l'appareil en vue de le consolider et non pour indiquer l'endroit où doit se poser la main, comme on le croit généralement; le tour du pavillon est cerclé d'argent ou de rosette, et c'est là, parmi les hachures et les fleurettes gravées, que le facteur inscrit son nom, son lieu d'origine et l'époque où il a travaillé. Mais, où le document devient instructif, c'est qu'il indique avec précision la manière dont le cordon s'attachait aux branches de la trompette, et comment s'arrangeaient les glands en passant par les deux anneaux des potences. A son tour, Netscher peint dans la *Leçon de chant* un luth théorbé dans le genre de celui de Terburg, et le *Jeu de la basse de viole* nous fait voir, à côté, une femme touchant un joli instrument dont la tête est ornée de flots de rubans.

Le *Bal à la cour de Henri III* (école française du xvi^e siècle) est animé par plusieurs luthistes assis sur des escabeaux. Mais les luths, dessinés à la diable, ne peuvent nous fournir aucune indication précise. Voici, de Panini, un *Concert donné à Rome, le 26 novembre 1729, à l'occasion de la naissance du Dauphin, fils de Louis XV*, qui fixe la disposition d'un orchestre en Italie pour ces sortes de solennités. Les exécutants occupent sur la scène les gradins d'une estrade dont une toile peinte et découpée, simulant des nuages, dissimule la charpente. Tout en haut, les instruments à vent : trompettes, cors, flûtes droites et traversières. Au-dessous, trois rangées de violons et violes avec le violoniste principal debout au centre, et, sur les côtés, les bassons et les hautbois. Enfin, en première ligne, les quatre chanteurs solistes, flanqués de deux paires de timbales, et un maestro di capella dont le clavecin est aux trois quarts perdu dans la décoration. Les chœurs occupent deux tribunes, à droite et à gauche des violons.

En nous engageant dans la salle IX, nous regardons l'*Orphée* de François Périer (1590-1656), faisant sonner une viole à quatre cordes, bien que la tête, en forme de trifolium, compte six chevilles. Cette négligence est encore plus accentuée, à quelques pas de là, dans quatre panneaux de Lesueur représentant les *Muses*. On y trouve une harpe fantaisiste grossièrement organisée, une trompette antique et un flauto primitif, ainsi qu'un triangle dont un des anneaux est resté en l'air par un prodige d'équilibre inexplicable. Seule, la basse de viole d'Érato est copiée avec soin, mais comme l'archet est mal tenu ! Peu de chose à retenir de la salle dite des sept mètres, assez pauvre en ces sujets primitifs de musique religieuse, qui abondent dans les Musées d'Italie, d'Allemagne et de Belgique. Seul, le *Couonnement de la Vierge*, par l'Angelico, montre les longues trompettes droites, deux rebees et une guiterne à fond côtelé comme celui du luth, mais dont la table s'amaincît graduellement pour former la touche. Quant à la viole et la lyre, introduites par Lorenzo Costa à la Cour d'Isabelle d'Este, il convient de les ranger dans la catégorie des objets de fantaisie.

Pénétrons maintenant dans la galerie de l'École française du xviii^e siècle. Nous y trouvons d'abord le clavecin de Fragonard, à vernis rouge, bordé d'un large filet d'or, d'un modèle courant ; et sur le tabouret, tout contre, une mandore à manche large et plat à la tête en crosse, portant douze clés. Vis-à-vis, nous retrouvons l'élégant théorbe de Lancret, monté de ses douze cordes réparties sur deux manches et décoré, au centre de la table, d'une fine rosace découpée, « une cathédrale » comme on disait alors. Chardin nous fait admirer ses *Attributs de musique* : une belle musette en ivoire avec housse de velours rouge bordée de point



LUTH THÉORBE.

(D'après Ter Borch, dit Terburg.)

d'Espagne d'or, une trompette munie de son fanion en soie bleue et jaune, un cor, une mandoline, un violon et une flûte traversière en buis, à une clé d'argent. Non loin de là, Delaporte reproduit encore une musette de velours violet toute brodée d'or avec franges assorties, découvrant à demi les boîtes d'ivoire des chalumeaux. A son tour, M^{me} Valayer-Coster présente l'instrument champêtre en robe de velours rouge richement garnie. Elle y joint un luth enrubanné, la poulie en saillie sur le cheviller, et, particularité curieuse, un petit morceau d'ébène fixé à la table pour retenir le petit doigt et permettre à la main

droite de s'arrondir selon les règles. D'autres pièces de lutherie complètent le tableau : un hautbois en ébène, un pardessus de viole à tête sculptée avec les cinq divisions du manche formées par des cordes, et une trompe de chasse.

Puisque nous parlons de la musette, il est peut-être opportun d'indiquer la manière dont on en jouait. Il fallait d'abord assurer autour du corps la ceinture pour maintenir le soufflet à sa place, contre la hanche droite; on passait aussitôt l'avant-bras droit dans les bracelets du soufflet, la manche de l'habit étant préalablement retroussée — tous les traités anciens du jeu de la musette le recommandent expressément. Le porte-vent, une fois assujéti, on mettait le sac sous le bras gauche, en tenant les chalumeaux droits devant le corps, les doigts prêts à ouvrir les trous.

Ces prescriptions nous remettent en mémoire certain tableau exposé récemment sous une signature connue et recherchée des amateurs. Il représentait un berger galant jouant de la musette. Seulement... on avait oublié de peindre le soufflet; ce qui n'empêchait pas le sac d'être copieusement gonflé, sans doute par un de ces miracles dont les peintres négligents ou distraits savent bénéficier.

Dans la galerie qui suit le salon Daru, Jean-Baptiste Hilaire a peint une femme jouant d'une guitare dont la tête compte dix chevilles, bien que cinq cordes seulement apparaissent sur la table. Nous savons, en effet, que vers la fin du XVIII^e siècle on dédoublait les cordes de l'instrument tout en respectant l'arrangement primitif.

Un portrait authentique de Madame Clotilde de France, reine de Sardaigne, au Musée de Versailles, nous fournit une indication identique. C'est un acheminement à la monture actuelle de la guitare par six cordes, dont la première apparition eut lieu en 1801, une date à retenir, puisque toutes les guitares antérieures étaient garnies de cinq cordes, simples ou doubles, mais jamais de six.



CLARINO.
(D'après Rubens.)

Voici, d'Olivier, le *Thé chez le prince de Conti*. Le jeune Mozart, assis devant un clavecin, a eu bien soin de faire enlever le couvercle, précaution indispensable quand l'instrument n'était pas appuyé contre le mur et qu'on en voulait tirer le maximum de sonorité.

Avec François Puget, nous faisons la connaissance de quelques musiciens de la chambre de Louis XIV. La guitare est sur la table; dans le coin opposé, la basse de viole à volute enroulée, d'un clair vernis rouge; un des artistes met son violoncelle d'accord, prenant le ton d'un théorbiste à figure imposante, à perruque majestueuse, bien fait pour l'honneur d'appartenir au Roi-Soleil. L'instrument est digne du musicien: énorme, massif, superbe, avec douze cordes passant sur le sillet. Malheureusement, le manche s'arrête

au-dessus des premières chevilles et nous dérobe la tête de cette pièce de lutherie qui, sans aucun doute, valait le reste du corps.

Notre inventaire touche à sa fin. Nous le terminons devant une toile de Jean de Boullongnes, dit *le Valentin*, bien enfumée, mais où il est encore possible de reconnaître certains détails intéressants. Dans le fond, un violoniste; puis une femme posant les doigts sur une petite épinette, de celles à qui les Italiens faisaient faire une partie dans les sérénades. Au premier plan, un homme souffle dans un cornet à bouquin à pans de bois, recouvert de cuir noir; à gauche, on distingue la partie inférieure du manche d'un archiluth. Enfin, c'est une grande viole de gambe, un *violone* à cinq cordes, avec des ouïes semblables à celles d'un violoncelle; une rosace décore la table au-dessous de la touche.

Telles sont les indications que nous fournissent, par rapport aux instruments de musique, les tableaux du Musée du Louvre appartenant aux diverses écoles, du milieu du xv^e siècle à la fin du xviii^e. Nous avons négligé quelques reproductions de pièces de lutherie avec lesquelles tout le monde est familiarisé. Il est nécessaire cependant de faire remarquer que la *Revue sous le premier Empire*, de Bellangé, n'offre aucune fidélité, pas plus dans le groupement réglementaire des musiciens que dans le détail des instruments. Elle a d'ailleurs été peinte vers 1850; c'est une œuvre de pure fantaisie.

On peut dire que de tout temps il y eut échange de bons procédés entre les peintres et les luthiers. Si les premiers prêtèrent aux seconds l'éclat et la variété de leurs vernis, les facteurs d'instruments s'acquittèrent en fournissant aux peintres des accessoires harmonieux dont les formes gracieuses et l'effet décoratif n'étaient pas à dédaigner.

Nous croyons avoir démontré que, à part quelques exceptions, les peintres ont su en profiter.

EUGÈNE DE BRICQUEVILLE.



POSITION DE L'ARCHET POUR LA BASSE DE VIOLE.

(D'après le Dominiquin.)

LA GRÈCE PRÉHELLÉNIQUE

Tirynthe et Mycènes sont aujourd'hui beaucoup visitées des touristes. Ils n'y ont pas grand mérite : par terre ou par mer, le voyage est on ne peut plus facile. Du Pirée à Nauplie, à travers le golfe de Salamine et d'Égine et le long des côtes, si découpées, de l'Argolide, c'est un enchan-



PORTRAIT DE M^{ME} SCHLIEMANN
parée de bijoux d'or trouvés à Troie 1.

tement des yeux pour toute la journée, quand le ciel est clair et la mer en bonne humeur. Mais la route par terre offre un attrait unique à celui qui, vraiment amoureux de l'antique Hellade, se plaît à la reconstruire par delà le présent, tâche à revivre en elle et joint à sa connaissance de

1 Les illustrations de cet article sont empruntées au tome VI de *l'Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, par MM. Perrot et Chipiez, éditée par MM. Fache et C^{ie}.