

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE

EXEGESE D'UN LIEU COMMUN	ANDRÉ HIMONET.
L'AVENIR DE LA « LUTHERIE MODERNE »	LE LUTHIER DE FLORENCE.
LA MUSIQUE SUR LA RIVIERA :	
A MONTE-CARLO : <i>Le Chevalier à la Rose, Jeanne d'Arc, La Fille du Far West</i>	CH. TENROC.
A NICE : <i>La Vannina</i>	CH. TENROC.
CE QUE FUT LA SAISON	GEORGES BERRY.
LA QUESTION DES DROITS D'AUTEUR	
LA QUINZAINE LYRIQUE A PARIS	L.-CH.-BATTAILLE.
LES CONCERTS :	
<i>Société des Concerts du Conservatoire</i>	PIERRE LEROI.
<i>Concerts-Colonne</i>	ÉMILE TRÉPARD.
<i>Concerts-Lamoureaux</i>	J. CANTELBOUE.
<i>Concerts-Pasdeloup</i>	ANDRÉ HIMONET.
<i>Orchestre de Paris</i>	JEAN DÉRÉ.
<i>Concerts-Straram</i>	CAROL-BÉRARD.
<i>Orchestre Philharmonique</i>	L.-CH.-BATTAILLE.
Festival Honegger ; « Le Retour de Tobie » ; Société Philharmonique ; Les Amis de la Musique ; Chœur mixte de Paris ; Musique et Poésie ; Concerts P. Mayer ; Au Caméléon ; Audition Mustel ; Concerts-Dubruille ; « Entre soi » ; Quatuor Zighera ; Quatuor Carembat ; M. J. Courbin et Mlle S. Bertin ; M. Servais et	CAROL-BÉRARD.
	PIERRE LEROI.
	ÉMILE TRÉPARD.
	J. CANTELBOUE.
	ANDRÉ HIMONET.
	JEAN DÉRÉ.
	CAROL-BÉRARD.
	L.-CH.-BATTAILLE.
	CAROL-BÉRARD.
	MAURICE GALERNE.
	MAURICE IMBERT.
	PIERRE LEROI.
	MARCEL NOËL.
	L. DE PACHMANN.
	OMER SINGELÉE.
	PIERRE WOLFF.
	CAROL-BÉRARD.
	CH. DYKE.
	MAURICE GALERNE.
	C. GUIMARD.
	ANDRÉ HIMONET.
	MAURICE IMBERT.
	J. JANUSSY.
	PIERRE LEROI.
	MARCEL NOËL.
	L. DE PACHMANN.
	OMER SINGELÉE.
	PIERRE WOLFF.
	CAROL-BÉRARD.
	CH. DYKE.
	MAURICE GALERNE.
	C. GUIMARD.
	ANDRÉ HIMONET.
	MAURICE IMBERT.
	J. JANUSSY.
	PIERRE LEROI.
	MARCEL NOËL.
	L. DE PACHMANN.
	OMER SINGELÉE.
	PIERRE WOLFF.
	CAROL-BÉRARD.
	CH. DYKE.
	MAURICE GALERNE.
	C. GUIMARD.
	ANDRÉ HIMONET.
	MAURICE IMBERT.
	J. JANUSSY.
	PIERRE LEROI.
	MARCEL NOËL.
	L. DE PACHMANN.
	OMER SINGELÉE.
	PIERRE WOLFF.
	CAROL-BÉRARD.
	CH. DYKE.
	MAURICE GALERNE.
	C. GUIMARD.
	ANDRÉ HIMONET.
	MAURICE IMBERT.
	J. JANUSSY.
	PIERRE LEROI.
	MARCEL NOËL.
	L. DE PACHMANN.
	OMER SINGELÉE.
	PIERRE WOLFF.
	CAROL-BÉRARD.
	CH. DYKE.
	MAURICE GALERNE.
	C. GUIMARD.
	ANDRÉ HIMONET.
	MAURICE IMBERT.
	J. JANUSSY.
	PIERRE LEROI.
	MARCEL NOËL.
	L. DE PACHMANN.
	OMER SINGELÉE.
	PIERRE WOLFF.
	CAROL-BÉRARD.
	CH. DYKE.
	MAURICE GALERNE.
	C. GUIMARD.
	ANDRÉ HIMONET.
	MAURICE IMBERT.
	J. JANUSSY.
	PIERRE LEROI.
	MARCEL NOËL.
	L. DE PACHMANN.
	OMER SINGELÉE.
	PIERRE WOLFF.
	CAROL-BÉRARD.
	CH. DYKE.
	MAURICE GALERNE.
	C. GUIMARD.
	ANDRÉ HIMONET.
	MAURICE IMBERT.
	J. JANUSSY.
	PIERRE LEROI.
	MARCEL NOËL.
	L. DE PACHMANN.
	OMER SINGELÉE.
	PIERRE WOLFF.
	CAROL-BÉRARD.
	CH. DYKE.
	MAURICE GALERNE.
	C. GUIMARD.
	ANDRÉ HIMONET.
	MAURICE IMBERT.
	J. JANUSSY.
	PIERRE LEROI.
	MARCEL NOËL.
	L. DE PACHMANN.
	OMER SINGELÉE.
	PIERRE WOLFF.
	CAROL-BÉRARD.
	CH. DYKE.
	MAURICE GALERNE.
	C. GUIMARD.
	ANDRÉ HIMONET.
	MAURICE IMBERT.
	J. JANUSSY.
	PIERRE LEROI.
	MARCEL NOËL.
	L. DE PACHMANN.
	OMER SINGELÉE.
	PIERRE WOLFF.
	CAROL-BÉRARD.
	CH. DYKE.
	MAURICE GALERNE.
	C. GUIMARD.
	ANDRÉ HIMONET.
	MAURICE IMBERT.
	J. JANUSSY.
	PIERRE LEROI.
	MARCEL NOËL.
	L. DE PACHMANN.
	OMER SINGELÉE.
	PIERRE WOLFF.
	CAROL-BÉRARD.
	CH. DYKE.
	MAURICE GALERNE.
	C. GUIMARD.
	ANDRÉ HIMONET.
	MAURICE IMBERT.
	J. JANUSSY.
	PIERRE LEROI.
	MARCEL NOËL.
	L. DE PACHMANN.
	OMER SINGELÉE.
	PIERRE WOLFF.
	CAROL-BÉRARD.
	CH. DYKE.
	MAURICE GALERNE.
	C. GUIMARD.
	ANDRÉ HIMONET.
	MAURICE IMBERT.
	J. JANUSSY.
	PIERRE LEROI.
	MARCEL NOËL.
	L. DE PACHMANN.
	OMER SINGELÉE.
	PIERRE WOLFF.
	CAROL-BÉRARD.
	CH. DYKE.
	MAURICE GALERNE.
	C. GUIMARD.
	ANDRÉ HIMONET.
	MAURICE IMBERT.
	J. JANUSSY.
	PIERRE LEROI.
	MARCEL NOËL.
	L. DE PACHMANN.
	OMER SINGELÉE.
	PIERRE WOLFF.
	CAROL-BÉRARD.
	CH. DYKE.
	MAURICE GALERNE.
	C. GUIMARD.
	ANDRÉ HIMONET.
	MAURICE IMBERT.
	J. JANUSSY.
	PIERRE LEROI.
	MARCEL NOËL.
	L. DE PACHMANN.
	OMER SINGELÉE.
	PIERRE WOLFF.
	CAROL-BÉRARD.
	CH. DYKE.
	MAURICE GALERNE.
	C. GUIMARD.
	ANDRÉ HIMONET.
	MAURICE IMBERT.
	J. JANUSSY.
	PIERRE LEROI.
	MARCEL NOËL.
	L. DE PACHMANN.
	OMER SINGELÉE.
	PIERRE WOLFF.
	CAROL-BÉRARD.
	CH. DYKE.
	MAURICE GALERNE.
	C. GUIMARD.
	ANDRÉ HIMONET.
	MAURICE IMBERT.
	J. JANUSSY.
	PIERRE LEROI.
	MARCEL NOËL.
	L. DE PACHMANN.
	OMER SINGELÉE.
	PIERRE WOLFF.
	CAROL-BÉRARD.
	CH. DYKE.
	MAURICE GALERNE.
	C. GUIMARD.
	ANDRÉ HIMONET.
	MAURICE IMBERT.
	J. JANUSSY.
	PIERRE LEROI.
	MARCEL NOËL.
	L. DE PACHMANN.
	OMER SINGELÉE.
	PIERRE WOLFF.
	CAROL-BÉRARD.
	CH. DYKE.
	MAURICE GALERNE.
	C. GUIMARD.
	ANDRÉ HIMONET.
	MAURICE IMBERT.
	J. JANUSSY.
	PIERRE LEROI.
	MARCEL NOËL.
	L. DE PACHMANN.
	OMER SINGELÉE.
	PIERRE WOLFF.
	CAROL-BÉRARD.
	CH. DYKE.
	MAURICE GALERNE.
	C. GUIMARD.
	ANDRÉ HIMONET.
	MAURICE IMBERT.
	J. JANUSSY.
	PIERRE LEROI.
	MARCEL NOËL.
	L. DE PACHMANN.
	OMER SINGELÉE.
	PIERRE WOLFF.
	CAROL-BÉRARD.
	CH. DYKE.
	MAURICE GALERNE.
	C. GUIMARD.
	ANDRÉ HIMONET.
	MAURICE IMBERT.
	J. JANUSSY.
	PIERRE LEROI.
	MARCEL NOËL.
	L. DE PACHMANN.
	OMER SINGELÉE.
	PIERRE WOLFF.
	CAROL-BÉRARD.
	CH. DYKE.
	MAURICE GALERNE.
	C. GUIMARD.
	ANDRÉ HIMONET.
	MAURICE IMBERT.
	J. JANUSSY.
	PIERRE LEROI.
	MARCEL NOËL.
	L. DE PACHMANN.
	OMER SINGELÉE.
	PIERRE WOLFF.
	CAROL-BÉRARD.
	CH. DYKE.
	MAURICE GALERNE.
	C. GUIMARD.
	ANDRÉ HIMONET.
	MAURICE IMBERT.
	J. JANUSSY.
	PIERRE LEROI.
	MARCEL NOËL.
	L. DE PACHMANN.
	OMER SINGELÉE.
	PIERRE WOLFF.
	CAROL-BÉRARD.
	CH. DYKE.
	MAURICE GALERNE.
	C. GUIMARD.
	ANDRÉ HIMONET.
	MAURICE IMBERT.
	J. JANUSSY.
	PIERRE LEROI.
	MARCEL NOËL.
	L. DE PACHMANN.
	OMER SINGELÉE.
	PIERRE WOLFF.
	CAROL-BÉRARD.
	CH. DYKE.
	MAURICE GALERNE.
	C. GUIMARD.
	ANDRÉ HIMONET.
	MAURICE IMBERT.
	J. JANUSSY.
	PIERRE LEROI.
	MARCEL NOËL.
	L. DE PACHMANN.
	OMER SINGELÉE.
	PIERRE WOLFF.
	CAROL-BÉRARD.
	CH. DYKE.
	MAURICE GALERNE.
	C. GUIMARD.
	ANDRÉ HIMONET.
	MAURICE IMBERT.
	J. JANUSSY.
	PIERRE LEROI.
	MARCEL NOËL.
	L. DE PACHMANN.
	OMER SINGELÉE.
	PIERRE WOLFF.
	CAROL-BÉRARD.
	CH. DYKE.
	MAURICE GALERNE.
	C. GUIMARD.
	ANDRÉ HIMONET.
	MAURICE IMBERT.
	J. JANUSSY.
	PIERRE LEROI.
	MARCEL NOËL.
	L. DE PACHMANN.
	OMER SINGELÉE.
	PIERRE WOLFF.
	CAROL-BÉRARD.
	CH. DYKE.
	MAURICE GALERNE.
	C. GUIMARD.
	ANDRÉ HIMONET.
	MAURICE IMBERT.
	J. JANUSSY.
	PIERRE LEROI.
	MARCEL NOËL.
	L. DE PACHMANN.
	OMER SINGELÉE.
	PIERRE WOLFF.
	CAROL-BÉRARD.
	CH. DYKE.
	MAURICE GALERNE.
	C. GUIMARD.
	ANDRÉ HIMONET.
	MAURICE IMBERT.
	J. JANUSSY.
	PIERRE LEROI.
	MARCEL NOËL.
	L. DE PACHMANN.
	OMER SINGELÉE.
	PIERRE WOLFF.
	CAROL-BÉRARD.
	CH. DYKE.
	MAURICE GALERNE.
	C. GUIMARD.
	ANDRÉ HIMONET.
	MAURICE IMBERT.
	J. JANUSSY.
	PIERRE LEROI.
	MARCEL NOËL.
	L. DE PACHMANN.
	OMER SINGELÉE.
	PIERRE WOLFF.
	CAROL-BÉRARD.
	CH. DYKE.
	MAURICE GALERNE.
	C. GUIMARD.
	ANDRÉ HIMONET.
	MA

— Ce n'est, hélas ! que trop certain, et je sais bien que la sincérité ne saurait suffire à tout. Mais des novateurs imbéciles, croyez-vous donc que nous en manquions ?

Voilà une répartie qui va passer pour subversive. On semble admettre aujourd'hui que les musiciens dits d'avant-garde ont le monopole de l'intelligence, du savoir, et qu'un génie toujours près d'éclater couve impatiemment sous leur front pâle. Pas de *minus habens* parmi ces révolutionnaires de la double-croche, pas d'eunuques, de farceurs. Tous très forts. Quelle chance insigne ! Aussi comprend-on que cette pointe avancée s'enrichisse chaque jour de recrues nouvelles. Chacun veut en être, et le jour n'est pas éloigné où l'avant-garde englobera l'armée entière des combattants. Alors, tous nos compositeurs ayant du génie, la musique aura fait un pas immense.

En attendant cette heure bénie, ne nous indignons pas trop de voir les demi-dieux qui ont contribué en leur temps, sans forfanterie, tout doucement le plus souvent, à faire progresser la musique, traités de pontifes ou de crétins, puisque c'est sur cette ingratitudine mitigée d'irrespect envers leurs grands aînés, que les jeunes gens ont accoutumé d'asseoir leur foi en l'avenir. Ils ont raison de refuser les chaînes, même dorées, qui les riveraient au passé, et toute audace est licite, à condition qu'on ne se la propose pas comme un but gratuit. Mais ce qu'il est permis de contester, c'est que la musique puisse être l'objet de révoltes hebdomadaires...

Ne souriez pas, il y a ici matière à controverse sérieuse. D'excellents esprits admettent la possibilité de ces révoltes, du fait qu'ils considèrent que la musique est dans un état de perpétuelle instabilité. Le musicien, prétendent-ils, dispose de la matière sonore à sa guise, il en est le souverain maître, et toutes les expériences lui sont permises. Aucune langue, disent-ils encore, ne se transforme aussi vite que la musicale, et il est probable que les plus hautes inspirations d'un Beethoven ou d'un Bach deviendront bientôt lettre morte, à cause que nous ne comprendrons plus leur langue, décidément désuète.

A cela, on peut répondre que si l'artiste a sur la matière sonore des droits incontestables et fort étendus, la Musique lui impose en échange, par sa nature, par la qualité des allusions qu'elle est apte à fournir, des émotions qu'elle peut le mieux traduire, lui impose, dis-je, des limites susceptibles non de décourager son inspiration ou de friper sa fantaisie, mais de les stimuler dans un sens donné, en vue de fins essentiellement musicales. Pour adopter ce point de vue, il faut croire à la nécessité des lois de la musique, et il est certain qu'à une époque anarchique comme la nôtre on a plutôt tendance à croire à leur contingence, ou même à en nier radicalement l'existence.

Quant à l'évolution accélérée qu'on voudrait attribuer à la langue musicale, n'est-elle pas plus artificielle que réelle ? On se montre surtout pressé, de nos jours, de faire le tour de toutes les combinaisons possibles,

et on les essaie fièvreusement, avec un bonheur souvent contestable. Il n'y a pas là de quoi tant s'émerveiller, et le jour où il prendra fantaisie à quelqu'un de nos « hardis pionniers » d'écrire un dixtuor en superposant constamment dix tonalités différentes, faudra-t-il marquer cette date d'un caillou blanc ?... Tout est possible en musique, je le veux bien ; encore conviendrait-il de distinguer entre ce qui semble possible matériellement, c'est-à-dire l'infinité des combinaisons imaginables et réalisables, et, d'autre part ce qui, dans ce domaine, est conforme au génie de la musique. Cette discrimination, pourtant importante, qui s'avise encore de la faire ? C'est qu'on a pris l'habitude de considérer la musique comme capable de tout exprimer, et même... rien, pourvu que ce rien, violente ou amuse l'oreille, ou qu'il intrigue tant soit peu l'esprit. La sensibilité, dans tout cela, ne trouve guère son compte. Pourtant, une symphonie, une sonate, un nocturne, à moins d'être une vaine logomachie, n'est-ce point l'accord d'une sensibilité et d'une intelligence qui s'y doit révéler ? N'est-ce pas une suite d'équivalents entre une pensée d'une nature particulière et des moyens d'expression appropriés ; et chez les grands musiciens, ceux dont l'instinct est sûr, n'y a-t-il pas forcément une relation nécessaire entre le signe choisi (ensemble de notes) et la chose signifiée (sentiment, émotion...) ? Et ce caractère de nécessité une fois marqué, je tiens qu'il l'est pour toujours, pour aussi longtemps, du moins, que le cœur de l'homme n'aura pas changé ; jusque-là, la douleur qui traverse l'*Appassionata*, le désespoir qui jaillit de cette harmonieuse suite de cris justes et déchirants qui s'appelle *Marguerite au Rouet* seront sentis dans toute leur vivacité.

Que la musique change, comme tout ici-bas, c'est indéniable. Mais plus encore, elle s'enrichit, et les trésors qu'elle met à jour ne viennent pas se substituer à ceux qui ont été précédemment accumulés, ils s'y ajoutent. La beauté du quatuor de Debussy ne fait en rien pâlir, que je sache, celle du 14^e ou du 15^e quatuor de Beethoven.

N'est pas original, n'est pas génial qui veut. Tracer son sillon avec une honnête sincérité (mon Dieu, oui), sans chercher à éternuer plus haut que le nez, voilà un programme simple et raisonnable, à la portée du plus humble, mais nos orgueils d'hommes modernes s'en contentent difficilement. La postérité, comme on dit, se chargera de mettre chacun à sa place. Prenons donc patience ; mais sans attendre son verdict, on peut affirmer qu'elle aura oublié dès leur naissance toutes ces productions ridicules et tapageuses qui firent, ces années dernières, avec ou sans ballet, d'éphémères et puériles révoltes dans des salles copurhie et d'avance conquises, tandis que des œuvres contemporaines, conçues dans la simplicité et la sérénité, réalisées avec une conscience probe, sans souci de la mode, tels le second *Quintette* de Fauré ou celui, non moins admirable, que vient de composer M. d'Indy, rayonneront d'un éclat toujours plus pur. Ni l'un ni l'autre, pourtant, ne casse rien...

ANDRÉ HIMONET.

L'AVENIR DE LA « LUTHERIE MODERNE »

Cette petite étude analytique et comparative n'a nullement pour but de discréder les produits de la lutherie moderne, ni de décourager les travailleurs qui, honnêtement, pratiquent cet art si captivant. Bien au contraire, puissent nos conclusions stimuler tous les chercheurs passionnés par la troublante énigme qui valut à Stradivarius ainsi qu'à nombre de ses frères italiens, une célébrité universelle. Cette renommée grandit chaque jour ; avec elle, augmentent dans des proportions fantastiques les prix payés pour les instruments italiens en général.

Il n'est donc pas étonnant que non seulement les professionnels mais aussi d'innombrables amateurs s'acharnent à découvrir les causes de la sonorité toute particulière et de la qualité surprenante qui les distinguent.

Depuis quelques années, et à plusieurs reprises, des concours de sonorité furent organisés, dans l'intention d'encourager les producteurs aussi bien que de prouver que les violons et violoncelles modernes étaient capables de lutter avec les anciens italiens. Malgré le succès que le public, auditeur et juge, fit à quelques instruments neufs, la quantité d'artistes, qui leur ont accordé la préférence s'est à peine accrue. La gloire de Stradivarius, de Joseph Guarnerius, etc..., n'a pas encore pâli ; elle prend même tous les jours, plus d'éclat sous les doigts de merveilleux artistes, tels que Kreisler, Heifetz, Enesco, Thibaut, Hubermann, Mischa Elmann, Renée Chemet, Pablo Casals (on ne saurait les citer tous), qui jouent exclusivement des instruments italiens anciens. Quelques-uns, cependant, essayèrent de se servir d'instruments neufs et, à quelques exceptions près, ils se virent obligés d'y renoncer, soit à la suite de critiques défavorables, soit à cause de la difficulté qu'ils éprouvèrent d'en obtenir ce qu'ils eussent désiré. Beaucoup d'instruments modernes ont certes du son, mais il leur manque cette voix souple et docile, incisive et prenante, désignée depuis longtemps par l'expression de « timbre italien ».

Très nombreux sont encore ceux qui s'imaginent que les italiens ont acquis cette voix particulière grâce à leur vétusté, ou à la suite d'un usage très prolongé. Peut-on donc espérer que les modernes, en général, auront un jour ces mêmes qualités ? En toute impartialité, il semble avéré par des faits probants que ce brillant avenir leur soit nettement refusé. Nous tâcherons de le démontrer à la lumière de documents authentiques et de constatations qui sont à la portée de tous ceux qui veulent voir et entendre.

Dès la fin du XVI^e siècle, les violons de Crémone et de Brescia jouirent d'une grande réputation qu'ils ne devaient certainement pas à leur vieillesse ni à l'usage prolongé ; car ils étaient neufs !

Nous apprenons, en effet, d'après un fragment des comptes du roi de France Charles IX qu'il fut payé, le 27 octobre 1572 à Nicolas Dolinet, joueur de flûte et de violon, la somme de cinquante livres tournois, pour lui permettre d'acheter un violon de Crémone.

Un autre document nous fait savoir qu'un violon de Crémone était bon avant d'être séculaire :

« Le célèbre astronome Galilée voulant offrir un violon à son neveu, écrivit au père Fulgentius Micanzio, moine servite qui était à Venise, le prian de lui trouver, dans cette ville un violon de Brescia, de 1^{er} ordre. Le Père Micanzio lui répondit, en date du 5 décembre 1637 que le sieur Monteverde, directeur du concert de Saint-Marc, lui conseillait d'acheter plutôt un violon neuf de Crémone parce que c'est le « nec plus ultra ». Toutefois, un violon de Crémone coûtait alors, au bas mot, douze ducats,

tandis qu'un Brescia, qu'on pouvait se procurer facilement à Venise, n'en coûtait que trois. »

Ce renseignement, d'une incontestable authenticité se passe de tout commentaire ; car on ne saurait mettre en doute la compétence de Monteverde directeur du concert de Saint-Marc, qui certes, n'était pas un profane en ce qui concerne la musique, en général, et les instruments dont on se servait alors pour l'exécuter.

Comparons maintenant les instruments italiens à leurs contemporains français, en procédant par époques.

Du temps des Amati, Maggini, Stradivari, Guarneri, etc, il y eut en France et dans d'autres pays, des luthiers dont les produits devaient être en faveur auprès des artistes et amateurs, leurs compatriotes. La preuve en est, qu'il existe encore d'innombrables instruments notamment français. Quelques-uns ont acquis une certaine valeur, grâce à la croyance presque générale et souvent fausse que tous les violons vieux sont nécessairement supérieurs aux neufs.

A l'époque lointaine des Amati et Maggini, nous constatons que les Médard de Nancy, ont produit des instruments qui, sous le rapport de la main-d'œuvre et du choix des bois, sont aussi bien faits que les instruments italiens et même supérieurs à ceux de 2^e ou 3^e ordre. Les Jacques Bocquay, Claude Pierray, etc., étaient contemporains de Stradivari, André Guarneri, Carlo Bergonzi. Claude Boivin, Benoit Fleury, Louis Guersan, Pierre Saint-Paul, etc., produisaient de nombreux violons, altos et violoncelles pendant que Joseph Guarnerius del Gesu, les Gagliano, Storioni, Grancino, Landolfi et autres travaillaient en Italie. Les violons de François Lupot, Salomon, N. Chappuy, etc., sont au moins aussi anciens que ceux de J.-B. Guadagnini, qui exerçait sa profession à Turin jusque vers 1784. Or, les instruments de tous ces auteurs français, malgré leur grand âge et l'usage qu'on en fit, ne sauraient rivaliser, auprès des artistes et amateurs, avec le moindre spécimen italien, même de 3^e ordre.

Quelle est donc la raison mystérieuse qui valut une telle réputation aux œuvres de tous les luthiers italiens de Gaspard da Salo (1550 environ) jusqu'à J. B. Guadagnini (1784). Réputation qui s'affirme et grandit depuis plus d'un siècle ?

Nous tâcherons d'en exposer les causes fort vraisemblables, mêmes indubitable selon l'avis de connasseurs émérites, après l'examen comparatif de la lutherie moderne dont l'ère commence vers 1780, environ avec Nicolas Lupot.

* *

Nous avons vu qu'à l'époque de Charles IX, roi de France, soit vers 1572, les violons crémonais jouissaient d'une réputation dépassant largement les frontières de la Péninsule. Il est permis, avec raison d'en attribuer la cause à l'insuffisance de violons construits, dans ces temps reculés, ailleurs qu'en Italie. Plus tard, par contre, notamment, à la fin du XVII^e siècle et pendant la plus grande partie du XVIII^e siècle, il en est beaucoup moins question. Il est vraisemblable, en effet, que les instruments des nombreux luthiers français, tyroliens, anglais, aient suffi pleinement aux demandes et aux exigences des musiciens, leurs contemporains. D'autant plus remarquable est la rapidité avec laquelle la réputation de Stradivarius s'est répandue à dater de 1780 environ. Ce fut à tel point que la plupart des