

des ressources littéraires qu'ils ignoraient et qui augmentent tous les jours.

MM. A. DURAND et Fils

Editions musicales

Pour la première fois les éditeurs de musique rompent leurs attaches avec la librairie ont exposé dans la section des instruments de musique. Sans doute ils se trouveront bien de cette innovation et nous les rencontrerons encore en 1900 auprès de nous; nous en serons très heureux.

MM. Durand ont un des plus beaux fonds de musique de la France; Camille Saint-Saëns est en tête de la liste avec presque toutes ses œuvres; puis une importante sélection de Richard Wagner dont le *Vaisseau-Fantôme* gravé et imprimé à Paris en langue française et allemande; c'est la seule partition qui existe de cet ouvrage; M. Vincent d'Indy et enfin la belle édition nouvelle des œuvres de Rameau dont les deux premiers volumes ont paru; c'est un des bijoux du fonds Durand.

* *

Maisons n'ayant pas pris part au Concours sur leur demande:

MM. A. BORD et Cie

Pianos

L'importante maison A. Bord et Cie a fait une exposition très brillante à Bruxelles; elle y a montré tous les modèles de sa fabrication de manière à pouvoir donner un très grand développement à ses relations commerciales avec la Belgique. Cet objectif fort intéressant l'a décidée à ne pas prendre part au concours. Nous trouvons que cette maison a été en cela bien modeste car elle aurait pu aspirer à la plus haute récompense, aussi bien par la valeur des instruments qu'elle expose que par l'importance de son exploitation. Elle fabrique un très grand nombre de pianos, elle occupe beaucoup d'ouvriers, mais surtout elle exporte une grande partie de sa production et dans ce temps où les luttes internationales sont si vives, c'est un devoir étroit d'encourager les industriels qui font de l'exportation.

Un piano à queue en bois noir verni, longueur 2 m., clavier du grave à l'ut aigu. Ce piano à cordes croisées a un très beau cadre métallique, une mécanique à double échappement de premier ordre et un toucher fin et léger; très grand progrès sur ce point, aussi l'instrument est très agréable à jouer.

Un autre piano à queue du même modèle mais en palissandre non ciré se recommande par les mêmes qualités.

PIANOS DROITS.— Un piano grand modèle en noyer frisé ciré, avec de riches moulures Louis XV et de jolis flambeaux. Plan à cordes croisées, cadre métallique, mécaniques à lames.— Un piano grand modèle en bois noir verni, même décoration et même style que le précédent; cordes croisées, cadre métallique, mécanique à lames, pédale céleste.— Un piano très grand modèle en bois noir ciré; moulures, pilastres et consoles avec de riches ornements Louis XVI. Mêmes dispositions en ce qui concerne la facture. Ce piano est d'une belle exécution, il se recommande par l'élégance du meuble, par ses excellentes qualités sonores et par un toucher très agréable.

Un piano moyen modèle en palissandre frisé et ciré avec de jolis ornements Louis XV comme ceux déjà cités ci-dessus. Encore cordes croisées, cadre métallique, mécanique à lames et pédale céleste. Nous retrouvons avec plaisir un joli spécimen de ces pianos en frêne ondulé rehaussé de moulures en acajou et de panneaux en pâte de Sévres. Ce piano très agréable par son aspect, appartient aussi à la construction cordes croisées, cadre métallique, mécanique à lames et à pédale céleste. Un piano petit modèle en palissandre frisé

verni; le choix du bois et ses dispositions produisent de très curieux dessins. Cet instrument est à cordes droites avec mécanique à baïonnettes. Piano en érable moucheté verni rehaussé de belles moulures en palissandre; c'est un petit modèle à cordes croisées et avec mécanique à baïonnettes si on ajoute à ce détail un dernier piano droit et le piano à queue figurant à la collectivité on trouve chez ces facteurs trois pianos à queue et huit pianos droits. Les détails que nous avons donnés à dessein sur chaque instrument nous permettent de faire plusieurs remarques importantes. 1° Tous les pianos sont construits avec cadres métalliques, il ne reste plus aucune trace des constructions démodées; 2° Sur huit pianos droits, six sont avec mécaniques à lames et deux seulement avec mécaniques à baïonnettes. Il faut croire que la maison A. Bord qui n'employait que la mécanique à baïonnettes, il n'y a pas plus dix ans a été satisfaite des résultats qu'elle a obtenus par suite de cette transformation; 3° Les diversités de style et d'ornementation de tous ces pianos prouvent le désir de cette maison de satisfaire la clientèle; il est vrai de dire que tous ses instruments sont d'une architecture irréprochable et offrent aux acheteurs un choix agréable et très sérieux.

Henri HERZ

Les pianos présentés sous cette marque sont au nombre de six; deux pianos à queue dont un grand modèle de concert et quatre pianos droits. Nous ne parlerons pas de ces instruments parce qu'ils n'offrent aucun intérêt.

M. A. JACQUOT de Nancy

Lutherie

La vitrine de M. Albert Jacquot, le luthier lorrain bien connu, ne comporte pas moins de quatorze instruments tous intéressants, remarquables même et cependant notre habile compatriote a refusé de concourir; nous en ignorons absolument les motifs, car il avait de belles armes pour livrer la bataille. On trouve dans cette vitrine une contrebasse à quatre cordes décorée aux armes de Lorraine; trois violoncelles, deux altos, quatre violons décorés d'après d'anciennes estampes lorraines qui représentent la Danse, le Lorrain, le Français et le Sommeil. Ces exemplaires sont uniques et ne manqueront pas d'être recherchés pour leur rareté. Nous devons encore signaler trois violons de belle facture et un Jérôme Amati de 1675, bien réparé par M. A. Jacquot; enfin les deux ouvrages les plus remarquables du luthier lorrain, *La Musique en Lorraine* et le *Dictionnaire d'Instruments de musique*, très estimés des amateurs.

Toute la lutherie de M. A. Jacquot est bien traitée, les modèles sont très beaux, les vernis bien réussis et enfin la qualité des instruments explique les grands succès de cette ancienne maison.

M. Ph. MAQUET

Editions musicales

M. Ph. Maquet est le successeur de la maison Brandus, une des plus anciennes de Paris. Il a exposé une jolie sélection de ses nouveautés dans lesquelles on trouve les noms des artistes les plus aimés du public. Dans le choix de partitions qui appartiennent à son fonds, on remarque *Winkelried*, de Louis Lacombe, *Les Dragons de Villars* à l'éternel succès; les *Machabées* de Rubinstein; *l'Ombre de Flotow*; les *Béatitudes*, chef-d'œuvre de César Franck; la *Montagne noire* de A. Holmès et les amusantes partitions de Lecoq.

M. RUCH

Pianos

En exposant à Bruxelles, M. Ruch a demandé à ne pas concourir; ses grands succès antérieurs pouvaient l'en dispenser.

Il a envoyé un beau piano à queue, modèle de salon, caisse en palissandre clair verni, d'un très beau

choix. Ce piano est à cordes croisées, cadre métallique, mécanique à double échappement d'Erard. Cet instrument est de premier choix comme sonorité et comme toucher; une seule chose étonne un peu, c'est que les étouffoirs soient encore sous les cordes, tandis que les facteurs de tous les pays ont reconnu les avantages de les placer au-dessus.

Dans les pianos droits nous trouvons un grand modèle de 1 m. 40 de hauteur. La caisse fort belle est en beau bois de palissandre frisé et ciré avec des mosaïques damiers dans les panneaux; les moulures, pilastres et consoles sont rehaussés d'une belle ornementation Louis XIV qui donne à l'ensemble du meuble un aspect très confortable. Ce piano est à cordes croisées avec cadre métallique, mécanique à lames; il a de très belles qualités comme instrument.

A côté un modèle encore assez grand en loupe de noyer verni; on remarque les consoles sculptées très belles et se raccordant bien avec le bois de la caisse. Ce piano est également avec cordes croisées et mécaniques à lames.

Voici un joli piano moyen modèle oblique; la caisse est en bel acajou moucheté ciré; elle est finement rehaussée d'ornements Louis XVI en cuivre qui produisent le meilleur effet.

Enfin un piano petit modèle cordes droites, caisse en palissandre verni clair avec une jolie branche en marqueterie dans le panneau.

Nous n'insisterons pas d'avantage sur cette exposition, les instruments de M. Ruch sont de premier ordre.

* *

L'importance de l'Exposition de Bruxelles nous a pas permis de faire passer toutes nos études dans le présent numéro, nous les continuerons donc à quinzaine en commençant par les grands prix, diplômes d'honneur, médailles d'or, etc., et nous terminerons par un court examen de l'Exposition belge et des sections étrangères.

LA HARPE CHROMATIQUE

Comme suite aux articles que nous avons publiés sur la Harpe chromatique, nous donnons aujourd'hui à nos lecteurs la lettre que M. Hasselmans a adressée à M. Kufferath et qui a paru dans le *Guide Musical* du 1^{er} août; nous la faisons suivre de la seconde lettre que M. Hasselmans nous a adressée et de la réponse de M. Lyon publiée par le même journal le 15 de ce mois. Notre public connaîtra par là tous les documents qui intéressent cette question.

Lettre de M. Hasselmans

Cher Monsieur,

Vous me demandez mon avis sur la harpe chromatique sans pédales, dont le *Guide Musical* a parlé dans son numéro du 11 juillet.

Très sincèrement, sans ambages, je vous dirai toute ma pensée, me plaçant bien entendu, au seul point de vue de l'intérêt artistique de mon cher et poétique instrument.

Sans remonter précisément jusqu'aux Egyptiens, il est cependant utile, pour élucider clairement cette question, de savoir qu'il y a un peu plus d'un siècle, la harpe était sensiblement la même que celle qui nous est offerte aujourd'hui à titre de nouveauté!

Pas de pédales, douze cordes croisées ou parallèles par octave: donc, la harpe chromatique.

Pour preuve de ce que j'avance, voici quelques lignes extraites d'un ouvrage du Dr Burney:

Etat de la musique actuelle en Allemagne 1775 (page 59): « Le système de production des demi-tons au moyen de pédales fut inventé pour la harpe vers 1760, par un certain Simon, luthier à

Bruxelles. Cette invention est des plus ingénieuses, car en diminuant le nombre de cordes, le son de celles qui restent est sensiblement amélioré, ce principe étant bien connu que moins un instrument est chargé, plus librement il vibre ».

Fétis, dans *les Musiciens belges*, à la page 90, dit : « La harpe doit de notables perfectionnements à un artiste belge, né ou fixé à Bruxelles. Jusqu' alors, la harpe avait été garnie d'un nombre de cordes égal à celui des tons et demi-tons dont se compose l'échelle musicale. Au moyen d'un mécanisme de pédales ingénieusement conçu, qui faisait monter à volonté chaque corde d'un demi-ton, l'artiste Simon trouva moyen de débarrasser la harpe de la moitié de ses cordes, et non seulement l'instrument ainsi modifié présente plus de facilité pour l'exécution, mais encore il y gagne en sonorité. »

Est-ce assez concluant ?

Voici donc la harpe armée de pédales et retrouvant du même coup et le prestige de sa sonorité naturelle et le caractère particulier de sa technique.

Vient alors, vers 1814, l'invention géniale de Sébastien Erard : la harpe à double mouvement qui, tout en étendant le domaine harmonique de l'instrument, développe, sans l'altérer, la richesse de sa sonorité et lui crée des ressources nouvelles sans la priver d'aucune de celles qui lui appartenaient déjà en propre.

A considérer l'extrême facilité que présentait à l'exécution le nouveau système de Sébastien Erard, on pourrait s'étonner de voir Nadermann, alors professeur au Conservatoire de Paris, ne l'accueillir qu'avec les plus extrêmes réserves, et même un mauvais vouloir évident. Nadermann était facteur de harpes à simple mouvement : ceci explique bien des choses et enlève toute valeur à des critiques forcément intéressées.

Sans doute, les ressources de la harpe moderne sont quelquefois malaisées à mettre en valeur pour qui ne les a qu'imparfaitement approfondies. Certaines parties de harpe, celles de Richard Wagner entre autres, sont d'une exécution souvent difficile. C'est là le grand argument des propagateurs de la harpe chromatique sans pédales, mais sa valeur n'est qu'apparente, car je ne sache pas que jusqu'ici l'exécution d'une seule des œuvres du grand maître allemand ait été entravée par l'insuffisance des harpes.

Les passages les plus inextricables de la *Walkyrie*, par exemple, peuvent être rendus assez aisément pratiques par la division entre plusieurs instrumentistes. Richard Wagner le savait bien ; de là son superbe dédain pour les menus détails d'exécution.

En revanche, je sais, toujours dans le même répertoire de Wagner, certains passages essentiels de harpe qui deviendraient absolument impossibles avec les harpes chromatiques sans pédales, quel que fût le nombre de ces harpes.

Il ne faut pas s'y méprendre, il ne s'agit ici ni d'une modification, ni d'une amélioration apportée à la harpe ; il s'agit d'une transformation complète, qui aurait pour premier résultat de dénaturer entièrement le caractère de l'instrument, d'en faire à peine une réduction du piano.

Si la harpe pouvait être chromatique, me disait, il y a quelques années, avec son rare bon sens, un maître dont l'autorité est incontestable et incantée, elle ne devrait pas l'être, c'est contraire à son génie.

En effet, vouloir chromatiser à outrance la harpe est une erreur, et tout effort en ce sens aura fatalement pour résultat de détruire ce qui est la raison d'être de l'instrument : sa sonorité. C'est jouer à qui perd gagne, car en échange des effets spéciaux personnels à la harpe et dont l'exécution est impraticable sur la harpe chromatique sans pédales, cette

dernière ne mettra plus à la disposition des auteurs qu'un diminutif des ressources qui forment le domaine du piano.

Avant de parler d'un champ nouveau ouvert à la harpe chromatique sans pédales, ne serait-il pas bon d'abord de prouver que les difficultés qui nous sont familières ne lui sont pas totalement interdites ? Or, c'est ce que j'affirme et ce qu'il sera aisé de démontrer lorsque les deux instruments se trouveront en présence.

J'entends parler avec enthousiasme de l'exécution future des fugues de Bach sur la harpe chromatique sans pédales. Est-on bien certain que ce soit là un résultat très désirable ? Je ne le pense pas, et me figure au contraire qu'une fugue de Bach, interprétée à la harpe à pédales ou non, n'offrirait jamais qu'un intérêt médiocre quel que soit d'ailleurs le talent de l'interprète, et cela parce que les fugues de Bach ne sont pas plus faites pour la harpe que la harpe pour les fugues de Bach.

La difficulté de l'accord sert aussi de thème pour battre en brèche notre harpe. Certes, il faut une oreille exercée et subtile pour mener à bien cette délicate opération, mais n'est-ce pas là même une garantie pour que notre instrument ne tombe pas en des mains profanes et reste le privilège d'une sélection ?

A-t-on donc songé à la quasi-impossibilité que présenterait pour la harpe chromatique sans pédales un changement même léger de diapason, s'il devait être fait rapidement, ainsi que cela nous arrive presque journellement ?

Pour clore cette trop longue lettre, je vous envoie la reproduction d'un projet de harpe chromatique à cordes croisées, dont Henry Pape, l'ancien facteur de pianos, est l'auteur. Ce projet a-t-il jamais été mis à exécution ? Je l'ignore, mais il présente trop d'analogie avec celui dont nous occupons aujourd'hui pour qu'il soit permis de le passer sous silence.

Voici la traduction de l'acte de dépôt afférant au brevet pris par Pape, le 17 novembre 1845, pour cette harpe chromatique en même temps que pour diverses autres dispositions ou inventions relatives au piano : (Voir les figures à la suite).

A. D. 1845 N° 10668

SPECIFICATION

OF JOHN HENRY PAPE

PIANOFORTES

PUBLISHED AT THE GREAT SEAL

PATENT OFFICE

25, SOUTHAMPTON BUILDINGS, HOLBORN. — 1857.

EXTRAIT

Je vais maintenant décrire mes perfectionnements dans les harpes, qui me permettent de me passer des pédales que l'on emploie généralement et dont l'usage est compliqué et coûteux. Par mes perfectionnements, l'instrument se trouve simplifié, et chaque note a la corde qui lui est propre, de même, par suite d'une disposition spéciale, la main peut atteindre chaque note avec une égale facilité.

La manière de disposer les cordes est démontrée par la figure 15 où l'on verra que les cordes se croisent de telle manière que lorsque la main est placée au point d'intersection O, on peut toucher toutes les cordes sans exception, ce qui à cet égard donne à la harpe une certaine analogie avec le piano.

Pour la facilité de l'exécution et pour éviter la confusion, j'ai disposé les tons d'un côté de la console et de l'autre les demi-tons, avec cette particularité essentielle que chaque corde a une direction oblique par rapport à la rive de la table d'harmonie, c'est-à-dire que les cordes qui s'attachent sur le côté droit de la console viennent se fixer au côté gauche de la table et que celles qui partent du côté gauche de la console correspondent au côté droit de la table, de telle façon que leur

point d'intersection forme une ligne régulière O, ce qui permet de toucher tous les demi-tons.

Enregistré le dix-septième jour de novembre de Notre-Seigneur 1845.

Croyez-moi bien, cher Monsieur, je me sens encore assez d'ardeur et de foi artistique pour ne pas hésiter, en face d'un progrès sérieux, réel, à m'en mettre au travail pour l'adapter et le faire mien ; si donc je reste fidèle à la harpe Erard, c'est que j'ai la conviction profonde que c'est à elle, en somme, qu'appartiendra le dernier mot de ce débat.

A. HASSELMANS.

Voici la seconde lettre de M. Hasselmans :

Paris le 21 Août 1897.

Cher Monsieur,

A mon retour d'un court voyage de vacances, je trouve votre aimable petit mot auquel je m'empresse de répondre.

La lettre parue dans le *Guide Musical* du 1^{er} août, n'est pas ainsi que vous le supposez peut-être, le début d'une polémique que je songerais à engager à propos de la harpe sans pédales. A la suite de la réclame très active faite en faveur de cette harpe, j'ai reçu nombre de lettres, soit de mes confrères étrangers, soit de mes anciens élèves installés maintenant en province ; j'y ai répondu d'une façon collective et suis reconnaissant au *Guide Musical* de l'hospitalité qu'il m'a donnée en cette circonstance. Vous désirez reproduire à votre tour cette lettre, j'y consens volontiers puisque cette nouvelle publicité ne peut que m'aider à atteindre le but que je me suis proposé, mais j'entends en rester là : une polémique ne prouverait rien aux yeux du public qui, il faut bien le reconnaître est en général fort peu initié aux choses spéciales de la harpe. C'est du temps et de l'expérience que j'attends surtout la justification des critiques que dans un intérêt purement artistique j'ai formulées dans ma lettre. Non seulement ces critiques subsistent tout entières après la réponse qu'a cru devoir y faire M. Lyon dans le *Guide Musical* du 15 de ce mois, mais elles prennent une force nouvelle du soin qu'il a mis à passer à côté d'elles pour en faire l'apparente réfutation.

Quant au ton de cette réponse, je ne m'y arrête pas un instant.

A défaut d'arguments sérieux à faire valoir, c'est une tactique bien connue et en somme assez facile que de faire dégénérer une discussion en personnalités et je ne suis pas autrement fâché que l'on ait cru devoir y recourir en cette circonstance.

Maintenant cher Monsieur, puisque vous vous mettez si obligeamment à ma disposition, j'espère que vous voudrez bien faire suivre la reproduction de ma lettre dans votre journal de ce petit mot explicatif qui sera le dernier de mon éphémère collaboration.

Bien cordialement à vous.

ALPH. HASSELMANS.

Lettre de M. Lyon

Cher Monsieur Kufférath,

M. Hasselmans vous a adressé une lettre qui, dites-vous, éclairera la religion de ceux de vos lecteurs qui vous ont posé une série de questions relatives à l'article que vous avez bien voulu publier dans le numéro du 11 juillet du *Guide musical* sur la harpe sans pédales.

La religion de vos lecteurs ne sera pas ou sera mal éclairée par le plaidoyer du célèbre professeur de harpe au Conservatoire de Paris, dont l'autorité est universellement reconnue, je vous l'accorde, mais au seul point de vue de la harpe à pédales. Et voilà pourquoi je vous demande de vouloir bien accueillir ma réponse.

M. Hasselmans se place, dit-il, sans ambages et sincèrement, au seul point de vue de l'intérêt ar-

tistique de son cher et poétique instrument. Singulière méthode pour porter et motiver en toute indépendance un jugement sur une transformation de ce même instrument. C'est le même procédé qui a amené les cornistes, ennemis des pistons, à condamner sans hésitation les cors chromatiques. Et cependant, aujourd'hui, on ne joue plus que ceux-là.

Par une coïncidence des plus heureuses, c'est la veille même du jour où paraissait le *Guide musical* que je publiais dans le *Monde musical* de Paris une étude technique de ma nouvelle harpe, que je définissais ainsi :

Le principe de la harpe nouvelle est sa constitution à l'aide de deux plans de cordes (cela n'est pas neuf et remonte au ^{xv}e siècle) correspondant (et ceci est nouveau) l'un aux notes blanches du piano et l'autre aux notes noires dudit. Et c'est là l'idée, toute l'idée nouvelle que, malgré sa grande autorité, M. Hasselmans ne pourra pas découvrir dans les harpes égyptiennes ou autres.

La compétence du Dr Burney, que cite ensuite M. Hasselmans, très établie au point de vue historique, l'est peut-être moins au point de vue des théories acoustiques.

Son principe : que moins un instrument est chargé, plus librement il vibre, bien loin d'être admis, est absolument faux pour le piano en particulier. Il y a une question d'équilibre à observer, et voilà tout. D'ailleurs, grâce à la construction de la harpe nouvelle, je puis, malgré son plus grand nombre de cordes, charger sa table d'harmonie de la même façon ou moins, si cela me plaît, que celle des harpes à pédales.

Fétis, également cité dans les *Musiciens belges* (page 90), est bien plus exact en disant que la suppression de la moitié des cordes rend : 1° le jeu plus commode. Cela va de soi, puisqu'il parle de harpes à cordes parallèles ayant un nombre de cordes double des harpes actuelles, ce qui exigeait un rapprochement exagéré des cordes, ou un allongement excessif de l'octave; et 2° la sonorité meilleure. Si l'instrument gagne en sonorité par la suppression de la moitié des cordes, c'est que la tension trop forte sur la table avait amené les facteurs de harpes à employer des tables de résonance trop épaisses et qui ne sonnaient plus. Or, avec le nouveau système d'attaches des cordes, je puis monter mes harpes avec des tables de résonance aussi fines que l'expérience en indiquera l'utilité.

Ces citations sont donc concluantes, ainsi que le dit M. Hasselmans, mais elles concluent contre la théorie qu'il soutient.

Je ne conteste nullement le progrès que présente, pour l'époque, l'invention des pédales, ni le grand mérite de Sébastien Erard, duquel je dis dans la note du *Monde Musical* :

« En 1787, Sébastien Erard eut l'idée très remarquable de la harpe à double mouvement. M. Hasselmans écrit que c'est vers 1811 que celle-ci fut terminée. Il a donc fallu vingt-quatre ans pour rendre mûre cette invention. Et cependant, Nadermann, professeur de harpe au Conservatoire de Paris, n'en voulait pas encore vers 1840; bien que plein d'ardeur et de foi artistique, il n'eût pas hésité, tout comme un autre, en face d'un progrès sérieux, réel, à se mettre au travail pour l'adopter et le faire sien, s'il n'avait voulu rester fidèle à la harpe à simple mouvement, dans la conviction profonde où il était que c'était à elle, en somme, qu'appartiendrait le dernier mot de ce débat d'alors. »

Eh bien! Nadermann s'est trompé dans ses prévisions! Cela peut arriver, comme on le voit, même à un célèbre professeur de harpe.

Certes, aucune des œuvres de Wagner n'a été arrêtée par l'insuffisance de harpes. Malgré celle-ci,

elles ont été interprétées; mais les chefs d'orchestre sont légion qui ne sont pas de l'avis de M. Hasselmans sur la facilité et même la possibilité des exécutions de ces parties d'orchestre.

A Bayreuth, il y a sept harpes et sept harpistes mais le nombre des théâtres ou des orchestres où l'on peut se payer ce luxe est restreint.

D'ailleurs, le maniement des pédales est tel que, pour les passages de la *Walkyrie* indiqués par M. Hasselmans, les trois brillants harpistes de l'Opéra de Paris, malgré les plus savantes divisions de leurs parties, ne donnent que de très loin l'idée de ce que Wagner a écrit, et cela n'est pas leur faute, mais bien la faute de leurs instruments et de leurs pédales. Aussi cette suppression des pédales constitue-t-elle, en effet, une véritable transformation qui, loin de dénaturer la harpe, réalise ainsi le rêve artistique formulé par Nadermann dans sa méthode de harpe adoptée au Conservatoire de Paris, quand il écrit :

« Pour rendre plus sensible ce qui vient d'être dit, supposons que le premier inventeur de la harpe eût créé tout d'abord la harpe à double mouvement, et que, fatigué de tout ce mécanisme, un artiste eût cherché les moyens de s'en affranchir sans appauvrir son instrument; qu'eût-il fait? Il se fût rendu familier l'emploi des synonymes, il eût trouvé sur sa harpe ces séries de transitions dont je donne les tables et le dictionnaire, et, ramenant la double harpe à la simple, il eût fait évanouir tous les inconvénients de la première, et concentré dans la seconde tous les avantages de l'une et de l'autre. »

Nadermann ajoutait :

« Si, entraîné par ce premier succès, il eût tenté de le porter plus loin, et découvert le moyen d'ôter à la harpe ses pédales, en lui conservant les mêmes ressources et la même richesse, avec quelle chaleur eût été applaudie cette découverte! Rendue ainsi à toute sa perfection, la harpe ne serait-elle pas devenue le premier de tous les instruments? Perfection dont il faut malheureusement désespérer. »

Nadermann ignorait donc les harpes égyptiennes ou celles qui, à douze notes par octave, étaient jouables; mais il appelait de ses vœux celle qui, sans pédales, aurait été chromatique et jouable. C'est celle-là que je crois avoir réalisée.

Je regrette de n'avoir pu reconnaître le maître au rare bon sens, que cite M. Hasselmans, et dont l'autorité est incontestable et incontestée. Mais à son sentiment personnel et respectable, mais discutable, relativement au caractère obligatoire de non-chromaticité de la harpe, j'opposerai les affirmations de vingt maîtres admirés et respectés, eux aussi, qui ont bien voulu me féliciter de cette même chromaticité donnée enfin à la harpe. Grâce à elle, les artistes pourront exécuter les œuvres des compositeurs telles qu'ils les conçoivent, la harpe devenant l'esclave de ceux-ci au lieu d'en être le tyran.

M. Hasselmans affirme que vouloir chromatiser à outrance la harpe est une erreur, (c'est son avis, j'en ai cité d'autres opposés), dont, dit-il, le résultat fatal sera de détruire sa sonorité. L'expérience et les raisons citées plus haut prouvent le contraire. Ainsi, relativement aux qualités de facilité de jeu, de puissance et de sonorité, je suis heureux de pouvoir citer le fait suivant : Dans la cathédrale d'Orléans, lors des fêtes de Jeanne-d'Arc, quatre harpes chromatiques sans pédales se sont trouvées à côté de deux harpes à pédales, et dans l'exécution de *Rédemption* de Gounod et de *Procession* de César Franck, le résultat a été absolument concluant au triple point de vue indiqué plus haut.

Cette facilité de jeu permet l'exécution des fugues et de la fantaisie chromatique de Bach; ce fait me paraît mériter l'attention au point de vue musical.

Il n'est jamais venu à l'esprit des partisans de la harpe que les fugues fussent faites pour elle ou inversément; ils pensent simplement avec moi que le champ nouveau est ouvert aux études musicales des harpistes, et ils entendent avec plaisir la possibilité pour eux d'étudier, et au besoin d'exécuter une série d'œuvres écrites ou à écrire, dont ils eussent été privés avec la harpe à pédales.

M. Hasselmans se réjouit que son cher et poétique instrument reste le privilège d'une sélection parce qu'il est très difficile à accorder... J'ai donc bien fait de rendre facile et durable l'accord de mes harpes, car, ainsi que l'eût dit un de nos députés célèbres, j'aurai travaillé dans l'intérêt du plus grand nombre, et de cette façon j'aurai rendu possible le retour à l'époque heureuse que Fétis signale dans les *Musiciens belges*, non plus à la page 90, mais à la page 91, que je cite à mon tour :

« La harpe était devenue l'instrument de prédilection des dames et des demoiselles de Bruxelles. Il n'y avait pas de jeune personne bien élevée et de la noblesse ou de la bourgeoisie, pour laquelle la harpe ne fût un complément nécessaire d'éducation. »

M. Hasselmans a gardé pour la fin l'argument qui, d'après lui, est décisif : la reproduction d'une partie du texte et des dessins du brevet de Pape. Par bonheur, j'ai eu l'inspiration de publier la veille même du jour où parut sa lettre et en tête de l'article du *Monde musical*, tous les dessins de ce brevet. La partie en italique de la lettre de M. Hasselmans : « les tons d'un côté, les demi-tons de l'autre », donne la raison d'être de l'impossibilité de la harpe de Pape, qui avait un rang de cordes pour faire sonner :

Do, ré, mi, fa, dieze, sol, dieze, la, dièze, six cordes par octave; et l'autre qui comprenait les notes do, dièze, ré, dièze, fa, sol, la, si, six cordes par octave; tandis que mes deux plans de cordes donnaient l'un, les blanches du piano, sept cordes par octave et l'autre, les noires du piano, cinq cordes par octave, ce qui différencie nettement les deux systèmes. La succession de mes notes blanches et noires, comme dans le clavier du piano, permet de le reconnaître à première vue; le système de Pape était incompréhensible, irréalisable, et d'ailleurs jamais été réalisé.

Cinq minutes d'examen de ma harpe ont suffi à M. Hasselmans pour asseoir son opinion; je puis lui opposer celles d'autres grands professeurs français et étrangers qui, après une étude pratique approfondie, ont émis des conclusions absolument favorables à ma nouvelle harpe et à son avenir.

Veuillez, cher Monsieur, excuser la longueur de cette réponse et agréer, avec tous mes remerciements, l'assurance de mes meilleurs sentiments.

G. LYON,

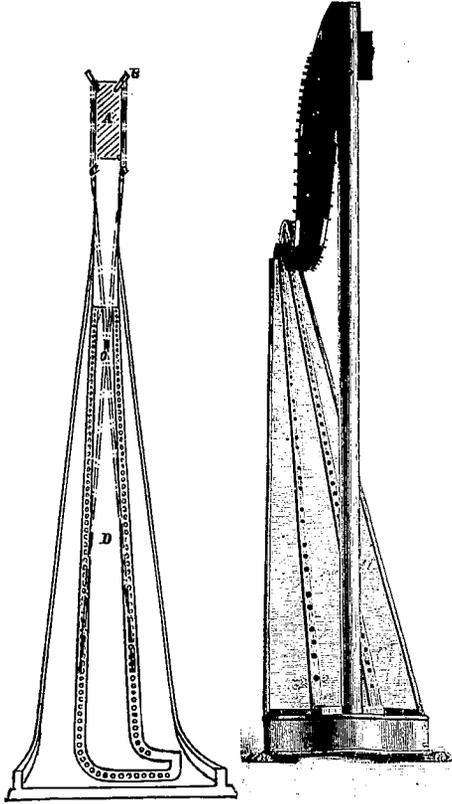
Chef de la maison Pleyel, Wolff et Cie

Les deux clichés ci-dessous montrent nettement la différence entre la constitution des deux plans de cordes dans le brevet Pape et dans le brevet Lyon.

On voit dans le premier, que les trous d'accroche des cordes sur la table se suivent à des distances régulières et égales pour chacun des deux plans, ce qui est bien dans l'esprit du brevet Pape, puisque, après une corde allant de droite à gauche, il y a une corde allant de gauche à droite et cela d'une façon continue.

On voit dans le second cliché, au contraire, que les trous d'accroche sont à des distances à peu près égales pour l'un des plans de cordes, celui des cordes blanches, tandis que pour l'autre, ils sont groupés par 2 et 3 de façon parfaitement visible, si bien que sur ce dessin seul, chacun peut reconnaître la corde qui donnera le ré dièze ou le sol bémol, par exemple.

L'examen de ces deux clichés, placés l'un près de l'autre, permet donc de bien saisir la différence qui existe entre les deux brevets au point de vue de la succession des cordes.



Brevet H. PAPE Brevet G. LYON

GRANDES ORGUES

L'orgue de tribune de Saint-Nicolas du Chardonnet

Le déplacement que nous avons dû faire à Bruxelles, nous a empêché d'assister à la réception de l'orgue de cette église entièrement reconstruite et transformée par M. J. Merklin et Cie. Nous empruntons donc au journal *l'Univers* le compte-rendu de cette cérémonie.

L'instrument compte vingt-sept jeux. Plusieurs organistes de Paris ont mis en valeur ses ressources et fait apprécier la variété, le charme et la puissance de ses accords, ainsi que ses magnifiques effets de sonorité.

C'est d'abord M. Dallier, l'organiste distingué de la paroisse Saint-Eustache, qui se livre à une brillante improvisation, d'une large et vigoureuse facture, pour mettre en relief les jeux de fonds de l'instrument par une savante gradation d'accords.

On entend ensuite, avec beaucoup d'intérêt, MM. Bercot, organiste de Saint-Lambert, d'Aubel, organiste de l'Oratoire, et Minard, organiste de Saint-Paul Saint-Louis.

M. Deck, organiste de Saint-Honoré d'Eylau, exécute avec une très grande virtuosité plusieurs fugues de Bach.

Puis un jeune organiste aveugle prend place au clavier. C'est M. Nortier, le titulaire de l'orgue de Saint-Nicolas du Chardonnet. M. Nortier prouve, par son heureux talent, qu'il est digne de faire parler le bel orgue de Saint-Nicolas.

Ajoutons que cet instrument est en parfait rapport avec l'étendue du vaisseau auquel il est destiné.

Cette restauration fait grand honneur à MM. J. Merklin.

Par ses riches accords et ses sons pleins et mélodieux, l'orgue de Saint-Nicolas du Chardonnet re-

haussera dignement toutes les cérémonies du culte dans cette importante paroisse.

Extrait du *Zeitschrift* de Leipzig.

Au commencement du mois de juillet, des invitations avaient été faites par M. J. Merklin, le maître bien connu de la facture d'orgues, pour une audition qui a eu lieu le 8 juillet dans la salle de construction de la maison Merklin et Cie; celui qui écrit ces lignes, invité aussi, a eu l'occasion d'entendre un nouvel orgue. Interprété par un artiste des plus renommés, le programme de cette séance ne laissait vraiment rien à désirer comme choix et nous a permis d'entendre une sélection d'œuvres les plus remarquables des compositeurs de différents pays.

Si le caractère des morceaux exécutés était d'une grande variété, les effets produits par cet orgue ne l'étaient pas moins; il semblait en effet qu'on avait voulu mettre en parallèle le caractère musical de chaque nation: Successivement, un *Angelus* de Bourgault-Ducoudray, un *Ave Maria* de Bruck, un *Canon* de Schumann, et un *Cantilène nuptial* de Dubois, ont fait ressortir le caractère sentimental de chacun des jeux de détail qui semblaient comme créés exprès pour interpréter ces morceaux; il en a été de même de la grande fugue du maître J. S. Bach, pour l'exécution de laquelle, tous ces jeux unis aux jeux de fonds ont produit un chœur grandiose et majestueux.

Cet orgue destiné à l'église de l'Immaculée-Conception de Montevideo et le 31^e orgue que la maison Merklin construit pour l'Amérique du Sud.

Je crois superflu de donner ici la disposition des 24 jeux de cet instrument, elle a déjà été publiée dans le n^o 30 du journal *Zeitschrift*.

L'harmonie de tous les jeux est faite de main de maître et chacun répond bien au nom qu'il porte. La diversité d'intonation d'un jeu à l'autre est merveilleuse. Différentes flûtes sont d'une douceur admirable, tout en étant très utiles pour le jeu de l'ensemble; les jeux tranchants sont très doux quoiqu'ayant cependant une puissance énergique, mais un son agréable; les jeux d'anches ont une intonation vraiment merveilleuse: leur caractère bien distinct est frappant, il semble que chacun de leurs sons sortent de l'organe dont le jeu porte le nom.

Voyant un jeu étiqueté sous le nom de voix humaine (*Menchenstimme*), je pensais: Est-ce bien vraiment une voix humaine? En l'entendant, je me suis dit. C'est vrai! car jamais je n'ai entendu une voix humaine aussi parfaitement imitée.

L'orgue fonctionne d'après le système mécanique, et avec l'aide d'une machine pneumatique, dont il a été fait mention dans le détail des jeux de l'orgue. Les sommiers sont à coulisses et par suite le toucher des claviers est très doux et ne le cède en rien à celui des orgues pneumatiques; le mouvement ne fait aucun bruit, il est d'une haute précision. Bref, j'ai été étonné et convaincu qu'il y avait là un progrès, non pas ce désir immodéré de faire du nouveau et toujours du nouveau, mais plutôt un grand bon sens uni à une réflexion calme et désireuse de faire du nouveau, sans jeter de côté les perfectionnements du passé, mais au contraire en les employant intelligemment et avec un discernement judicieux.

SCH,
facteur d'orgues allemand.

La Maison Merklin a également reçu la visite de M. Kuhn, facteur d'orgues, qui a ses établissements près de Zurich, en Suisse. Ce facteur a examiné les pièces en construction, puis l'orgue de Saint-Eustache, joué par M. Lallier. Il a été frappé des effets de sonorité qu'il a attribués à la supériorité de la Facture française.

ETUDES SUR L'ORGUE ÉLECTRIQUE

Réponse à quelques objections

— SUITE —

N^o 11 (suite) — Il est à remarquer que le retour brusque du tiroir pourrait occasionner un accroissement des bandes E F et C D sur lesquelles s'opèrent les frictions n'étaient pas assez longues ou si la durée du contact était insuffisante.

Autre point sur lequel il est nécessaire de porter l'attention: supposons que, par suite d'une hésitation, on ait seulement commencé à tirer le tiroir puis qu'on se soit arrêté sans poursuivre davantage; dans ce cas, le circuit ne restera pas fermé pour cela et la pile n'usera pas, attendu que le tiroir est revenu en place, mais remarquons que le contact sur E F a pu néanmoins s'effectuer, de sorte que, par suite de cette manœuvre irrégulière, le tiroir se trouve poussé et le registre tiré. Cela n'a rien de surprenant et il suffit d'avoir l'intelligence du système pour comprendre que du moment où l'on a commencé à tirer le tiroir il faut l'attirer complètement. Du reste, si, par défaut d'attention ou autrement, l'effet que nous signalons se produit le remède est facile et prompt: attirer le tiroir comme il doit l'être et par le même mouvement le renvoyer en le dégageant de l'encoche.

Le commutateur a été supposé placé à côté des claviers dans la console, mais on a compris qu'il est facile de ranger la série de ces appareils dans la situation la plus commode, horizontalement ou verticalement, d'après la disposition toujours variable des locaux.

On peut effectuer, sans l'aide d'un ressort de traction, le renvoi du tiroir. Dans ce cas, si le tiroir est horizontal un poids disposé à cet effet le ramène, si sa position est verticale il retombe de lui-même. La transmission du courant à la lame S se fait alors, soit au moyen d'une friction sur une bande de cuivre fixée au tiroir, soit au moyen d'un fil conducteur replié en hélice.

J'ai voulu ainsi faire ressortir les divers caractères de ce commutateur qui d'ailleurs se prête aux accouplements de jeux sur le même tiroir. Pour répondre, en effet, aux exigences de l'art moderne il faut, nous le savons, pouvoir tirer plusieurs jeux à la fois au moyen d'une seule pédale de combinaison: ce résultat est possible dans notre espèce par l'action d'un même tiroir sur plusieurs commutateurs indépendants, semblables à celui que nous venons de décrire et se faisant suite. La course du tiroir reste la même: le courant arrive toujours par le ressort R qui communique métalliquement avec toutes les lames S, S', S'', etc., que nous supposons disposées régulièrement à égales distances. Les bandes de cuivre C D, C D', C D'', etc., et E, F, E F', E F'', etc., des commutateurs alignés sous le tiroir se rattachent à leurs électro-aimants respectifs.

Cet accouplement de jeux, dans les conditions indiquées, ne nuit en rien au fonctionnement et à l'effet de chaque tiroir individuellement et ne permet aucune confusion dans la distribution du courant.

N^o 12. — L'électro-aimant d'essai possède bien deux bobines, mais je remarque que sa force attractive est aussi grande avec une seule bobine dans le circuit qu'avec les deux bobines: à quoi sert donc une deuxième bobine?

La question est complexe et il y aurait plusieurs points à considérer, mais, pour rester dans le cas où vous vous placez, remarquez que votre électro-aimant qui avait primitivement une résistance de 30 ohms avec ses 2 bobines, n'a plus, une fois la suppression opérée, que 23 ohms seulement. Vous