

d'œuvre des grands maîtres et ses avis sont très recherchés.

M. Hel a exposé pour la première fois à Lille, en 1882, où il obtint une médaille d'or; puis à Saint-Omer, en 1884, un diplôme d'honneur. Il aborda ensuite les expositions universelles et internationales, Anvers, 1885, médaille d'or, et Liverpool, 1886, grande médaille d'or.

Enfin, l'Exposition du Centenaire devait confirmer ces beaux succès, la Jury de la classe XIII a décerné à M. Hel une médaille d'or.

Ces belles distinctions ont été justement accordées aux résultats remarquables d'un travail consciencieux et soutenu.

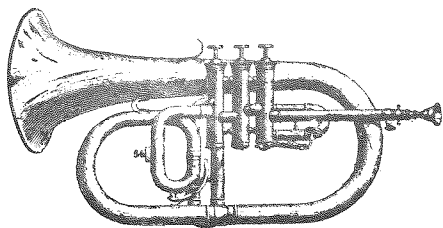
E. M.

M. E. Roblin.

FABRIQUE D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE A PARIS.

Pour n'être pas considérable comme ses voisines, la vitrine de M. Roblin attire l'attention par l'excellent aspect de ses instruments et par leurs qualités remarquables.

M. Roblin a d'abord été musicien, puis il s'est voué à la fabrication des instruments, comme ouvrier d'abord, puis il devint contremaître; comme tel il travailla longtemps chez Sax à l'époque où se faisaient les grandes innovations dans la famille des instruments de cuivre. Prenant une large part aux progrès de cette industrie, il y acquit une expérience considérable et s'appliqua toujours à la recherche de tout ce qui peut intéresser l'art instrumental. Aussi quand vint l'heure de s'établir, en 1878, ses premiers modèles furent très remarqués et l'attention fut surtout attirée par un



bugle en si bémol, créé par lui et pour lequel il prit un brevet; ce spécimen fut, dès l'origine, très recherché par ses qualités artistiques et par les facilités qu'il donne à l'artiste dans l'exécution. Plus tard l'habile fabricant perfectionna aussi le *contralto* qui était en défaveur et que les artistes renonçaient à jouer à cause des clapotements continus qui s'y produisaient. Il créa un *contralto* en si bémol qui à l'aide de deux petites clés placées à la portée de la main peut se vider en très peu de temps, cet instrument est plus petit de forme, il a une très jolie voix de soprano et par suite de ses qualités il s'adresse spécialement aux amateurs et aux artistes; enfin, il a été accepté par M. Maury, professeur au Conservatoire national de musique de Paris et sous-chef à la Garde Républicaine.

M. Roblin fabrique lui-même tous les modèles d'instruments à pistons qu'il a créés et lorsqu'il les a présentés au jury international de la classe XIII son audition, très bien faite du reste, lui a été particulièrement favorable; pour le bugle, notamment, le morceau d'essai a été redemandé par le jury qui témoignait ainsi de sa satisfaction. La *justesse* a été reconnue parfaite et la qualité de son très remarquable. Aussi ces beaux instruments ont eu le succès qu'ils méritaient, paraissant pour la première fois dans une grande exposition universelle, ils ont obtenu du premier coup la médaille d'argent, c'est un fait à retenir, car il est très rare dans la classe XIII et ici le jury a tenu à constater une excellente fabrication.

E. M.

LES RÉCOMPENSES

On chercherait en vain dans le palmarès de la classe XIII, parmi les noms des exposants qui ont obtenu une médaille d'or, celui de MM. E. et J. Abbey, de Versailles. Il n'y est pas, ce n'est que sous la rubrique « médaille d'argent » qu'il se trouve. Cet oubli du jury envers cette maison paraît inexplicable.

Abbey, Cavallé-Coll, Barker sont les grands noms de la facture depuis le commencement du siècle.

MM. Abbey ont continué l'œuvre commencée par le fondateur de leur maison; leurs orgues sont de facture artistique de premier ordre; d'où vient que le jury de la classe XIII soit passé à côté d'un des instruments les plus remarquables exposés dans la galerie Desaix, sans paraître se douter qu'il était en présence d'une maison dont les travaux sont en renom depuis plus de soixante ans?

Dans les concours internationaux, il arrive quelquefois que, par considération pour les étrangers, ou pour ménager certaines susceptibilités personnelles, un jury se croit obligé, bien à tort certainement, de négliger ses nationaux pour faire les honneurs à des étrangers. A l'Exposition de 1889, ces considérations n'existent pas, aucun facteur parmi les nations étrangères n'ayant pris part au concours. Quant aux deux maisons françaises qui exposent et qui sont les seuls concurrents de MM. Abbey dans la classe XIII, ces maisons sont assez pourvues de hautes récompenses pour n'avoir pas à prendre ombrage d'une médaille d'or qui aurait été décernée à la maison Abbey.

Le jury de la classe XIII n'était limité ni pour les grands prix, ni pour les médailles d'or, comment n'a-t-il pas songé à réserver pour la maison Abbey une récompense en rapport avec le rang qu'elle occupe dans la facture instrumentale artistique?

Peut-être le jury, composé de facteurs de pianos et de lutherie, n'était-il pas à même d'apprécier la somme de travail, d'étude et de connaissances pratiques que demande l'art complexe de la facture d'orgue?

Quoi qu'il en soit, on regrette vivement que MM. Abbey n'aient pas reçu la médaille d'or que l'opinion du public compétent leur avait décernée, dès leur installation dans la classe XIII. On regrettera également de les voir quitter le concours international avec des sentiments de mécontentement qu'ils n'exprimeront pas brutalement, ces messieurs sont de trop bonne compagnie pour en arriver là, mais qu'ils ressentent d'autant plus vivement que, comme toutes les natures d'élite, ils ont conscience de leur valeur.

Il faut le répéter, l'indifférence du jury devant cette belle industrie si bien représentée par l'excellent orgue des frères Abbey, reste incompréhensible et inexplicable.

Des Jurys actuels de musique et de leur danger au point de vue de l'art.

Dans le numéro du 15 septembre 1889 sur l'Exposition universelle, une critique des jurys successifs termine en souhaitant qu'on s'en tienne aux jurys de classe jugeant en dernier ressort.

Cela me paraît très juste, mais à la condition que la constitution de ce jury, en ce qui concerne la musique, soit modifiée et qu'il ne reste pas composé exclusivement de musiciens et de constructeurs d'instruments.

Quant il s'agit seulement de porter un jugement sur les instruments qui leur sont familiers, les artistes sont sans nul doute très compétents pour apprécier ceux qui donnent sous le doigt l'impression la plus favorable à l'art, et les constructeurs peuvent également très bien, grâce à leur pratique journalière, reconnaître les meilleurs perfectionnements présentés. Mais quand on s'élève au-dessus des simples perfectionnements et qu'on se trouve en présence d'une grande innovation sortant tout à fait de la route battue, il est bien loin d'en être ainsi. En effet, dans un art où l'on ne peut exceller et être ainsi désigné comme membre d'un jury qu'à la condition de s'y être adonné dès la plus tendre enfance, l'artiste comprendra difficilement qu'on puisse lui présenter utilement autre chose que le système avec lequel il s'est identifié avant même que son jugement soit ouvert et qui lui est ainsi devenu en quelque sorte naturel. En admettant même que son jugement à ce sujet n'ait pas été irrévocablement faussé dès l'enfance par un système vicieux, et que ses yeux s'ouvrent un jour à la vérité, est-il bien certain qu'il n'hésitera pas à la reconnaître, en songeant à la situation qu'il s'est péniblement acquise et qu'une révolution musicale, si heureuse qu'elle fût pour l'art, pourrait fort bien compromettre, et aux nouvelles études que demanderait pour lui, dans tous les cas, un système nouveau?

Quant au constructeur d'instruments, qui doit les

vendre aux artistes, est-il bien certain qu'il osera avoir une voix indépendante et contraire?

En admettant même un désintéressement absolu qui les porte les uns et les autres à se sacrifier à l'intérêt général, est-il bien certain qu'ils aient la compétence voulue pour bien juger une invention nouvelle, un problème, qui demande presque toujours des études scientifiques souvent très étendues?

Aussi les inventions même les plus heureuses sont-elles fatalement condamnées à l'avance, comme l'expérience ne l'a démontré que trop souvent, même pour celles que l'inventeur persistant a fini par faire imposer par le public, mais avec des retards bien préjudiciables à l'art et aux artistes eux-mêmes.

Il serait donc absolument indispensable qu'il entrât dans les différents jurys de musique un assez grand nombre de savants, seuls capables d'apprécier bien des points dans un art, où les nombres des vibrations des corps sonores si exactement comptés par nos appareils de physique jouent un si grand rôle, pour ne pas dire le principal, si les musiciens n'avaient pas tant dédaigné systématiquement tout ce qui vient de la science ou du raisonnement, on ne serait pas aujourd'hui dans la triste situation suivante :

On n'aurait pas une échelle musicale fautive où l'on prend le dièse pour le bémol et le bémol pour le dièse, ce qui conduit, même dans les modulations les plus simples, à passer par un accord de septième de dominante dont la tierce majeure est fautive. On se figure peut-être qu'en approchant, comme on le fait, une note de sa résolution, on rend ainsi le passage plus facile et par conséquent plus agréable, ce qui est une grave erreur. L'intervalle, que l'on rend même beaucoup plus compliqué, n'est pas la seule chose à considérer, ni même la plus importante dans cette transition, ce qu'il fallait surtout conserver c'était l'affinité qui existait entre les deux notes, d'après la considération même des harmoniques à laquelle on ne peut échapper, et que l'on a détruite. On nuit ainsi, comme l'expérience peut le démontrer, à la douceur des modulations.

En ce qui concerne l'intonation, on ne serait pas dans l'impossibilité de chanter juste sans instrument (c'est-à-dire en retrouvant bien exactement à la fin d'un morceau le diapason normal pris au début), parce qu'en prenant comme aujourd'hui les intonations des notes par leurs intervalles successifs, on se trouve obligé de connaître par octave 1,190 intervalles presque tous très compliqués et impossibles à retenir exactement, tandis qu'on n'aurait que 8 intervalles on ne peut plus simples et ainsi facilement retenus, en s'habituant à déduire toutes les intonations de la seule tonique, ce qui donne en outre très rapidement le sentiment parfait de la tonalité, qui est tout en musique.

Si l'on passe aux instruments, on n'aurait pas douze manières différentes d'exécution, dans tous les tons, tout ce qui peut se faire en musique (gammes, accords, exercices ou traits quelconques) dans un système musical caractérisé précisément par l'identité absolue de tous les tons, ce qui tient simplement, pour les instruments à clavier par exemple, à ce que le doigt franchit pour un demi-ton (mi-fa) la même distance de touche blanche que pour deux demi-tons (ré-mi) ce qui fait ainsi perdre tout l'avantage de la similitude des tons comprenant tous une série identique de demi-tons successifs. Ce serait à tort que certains musiciens prétendraient avoir le même doigté pour certaines gammes, parce que les doigts s'y succèdent dans le même ordre, car cela ne suffit pas; il faudrait encore et surtout que l'on rencontrât sans cesse les mêmes écarts de doigts et les mêmes hauteurs, ce qui n'arrive jamais aujourd'hui. A cette double condition seulement deux doigtés peuvent naturellement être identiques.

Arrivant maintenant à la mesure, on n'aurait pas adopté une notation qui ne s'applique qu'à 7 idées de grandeurs de la ronde à la quadruple croche, en négligeant ainsi 57 idées de grandeurs sur 64 qui existent réellement. On a bien imaginé ensuite le *point* et certains autres signes pour combler une partie de ces lacunes, mais cette introduction tardive de signes nouveaux et d'une autre forme prouve précisément le vice de la première convention, qui aurait dû se suffire à elle-même, sans modification de signe et par une simple extension, comme dans tout système qui est logiquement conçu.

Si l'on aborde enfin l'écriture, on n'aurait pas imaginé une notation qui ne donne pas la même lecture pour tous les instruments et qui fait entendre au chef d'orchestre des sons sans cesse variables de hauteur pour des notes occupant la même position sur une même partie, tandis que toutes les lignes supplémentaires si peu claires pourraient être supprimées, pendant que la transposition comme lecture, si difficile aujourd'hui, serait obtenue de suite et sans aucune étude, avec une notation très simple où la hauteur absolue des sons serait toujours exactement représentée par l'image.

De pareilles aberrations qui nuisent tant aux progrès d'un art où les difficultés semblent avoir été amoncées à plaisir par des imaginations trop fantaisistes, ne peuvent être attribuées qu'à l'absence, dans tous les jurys de musique, de savants au courant toutefois naturellement des questions musicales et seuls ainsi capables, grâce à leurs études spéciales scientifiques et à leurs habitudes de logique serrée, de se rendre compte si un problème, intéressant ordinairement l'art au plus haut point, est réellement résolu, ou si, étant seulement ébauché comme cela arrive le plus souvent au début, il est au moins susceptible d'une solution pratique et heureuse dans l'intérêt des générations à venir et de l'art, et doit alors être encouragé sans se préoccuper outre mesure des petits désagréments momentanés des musiciens actuels, qui profiteraient même rapidement des avantages apportés.

L'ABONNÉ.

Les Instruments de musique

Leur Origine, leur Développement, la Technologie moderne

(Suite).

Au IX^e siècle, le psalterion était carré ou triangulaire, ainsi qu'on peut le voir sur une des peintures du psautier appartenant à la bibliothèque de Douai. Dans la suite sa forme varia; la caisse plate fut percée d'œufs comme celle du tympanon. Le septième personnage de l'un des chapiteaux de l'église de Boscherville porte un psalterion percé de plusieurs œufs ronds, mais le musicien le tient dans le sens vertical, les cordes



étant pincées, tandis que ceux d'une époque plus rapprochée de la nôtre et même des deux derniers siècles étaient frappés par des plectres et posés à plat sur leur fond, les cordes étant horizontales.

Vers le XI^e siècle, à l'exemple des anciens Egyptiens, on suspendit le psalterion au cou de l'exécutant; ce n'est qu'au XVI^e siècle qu'on délaissa un peu cet instrument pour faire usage des épinettes et ensuite des clavecins.

S'il nous était permis de nous transporter vers ces temps éloignés, nous pourrions assister à ces fêtes célébrées dans les châteaux où les ménestrels accompagnaient sur le psalterion les chansons de geste des

conteurs et des poètes du moyen âge, nous pourrions entendre les châtelaines charmer leurs longs loisirs par le psalterion, confident de leurs pensées.

Le canon est une variété du psalterion qui, à partir du XV^e siècle donna naissance au *manichordion*, à la *virginale*, à l'*épinette*, au *clavecin* et enfin au *piano*. Il est intéressant de retenir cette progression afin de remarquer les améliorations incessantes apportées à la facture des instruments à clavier.

En effet, quoiqu'ils soient pincés à la main ou par des plumes de corbeaux ou encore frappés par des marteaux, comme dans le *dulcimer* dont le tympanon est la réminiscence moderne que nous entendons encore avec plaisir dans l'orchestre des Tziganes à l'Exposition de 1889, il est incontestable que tous ces instruments sont de la même famille et sortent du même principe.

Parmi les instruments dits à bec, ce sont les flûtes de différentes formes que nous remarquons au XIII^e siècle, mais elles rappellent celles de l'antiquité par leur emploi soit dans le sens vertical soit dans le sens horizontal.

Les flûtes droites, dites verticales ou à bec, comprennent aussi le flageolet.

À la fin du XIII^e siècle la flûte avait huit trous et la famille de cet instrument était déjà assez nombreuse puisqu'on se servait du *discantus*, du *ténor* et de la basse de flûte. Il y eut aussi des flûtes à neuf trous, la huitième se divisant en deux demi-trous, se bouchait par le petit doigt de la main droite. Les flûtes horizontales appelées alors *traversaines*, *traversières* et plus tard flûtes d'Allemagne recevaient l'air par une embouchure latérale. Elles étaient alors très répandues chez les Allemands qui s'en servaient à la guerre pour accompagner les tambours. On la nommait aussi flûte de *Brehaigne* ou de *Behaigne*.

Les instruments à anche prirent, au XIII^e siècle, un essor extraordinaire, surtout ceux à sons graves nommés *bombardes* ou *doûçaines* les ancêtres du *basson*. Seul, le *hautbois* resta, malgré ses nombreuses dénominations tel que nous l'avons vu dans l'antiquité. Le *chathameau*, la *mise*, la *musette*, la *pipe*, la *chevette*, la *symphonie*, la *cornemuse*, formés d'anches de hautbois et de bombardes assujetties à des autres ou réservoirs d'air, constituent le groupe des instruments à vent du XIII^e siècle.

L'orgue est, dès lors, en plein développement dans les églises, mais ce n'est encore que la diaphonie et il faudra arriver au XV^e siècle pour constater un véritable progrès dans la facture de cet instrument. Jusqu'à cette époque (XV^e siècle), il ne se composait que de jeux de régales, puis des jeux accordés de façon que chaque touche, pouvant ouvrir plusieurs tuyaux, faisaient entendre plusieurs notes en même temps, des octaves, des quintes, des accords complets, ensuite les jeux devinrent indépendants les uns des autres et l'on arriva à leur approprier le timbre de divers autres instruments, tels que les flûtes, le hautbois, le basson, la trompette, la voix humaine, etc. (1). Les orgues portatives, dont le véritable nom est *régale*, étaient fort en vogue pendant tout le moyen âge et même pendant le XVI^e siècle. Les superbes peintures du musée de Cluny nous montrent un orgue portatif ou régale très intéressant. Une noble dame promène ses doigts sur le clavier, tandis qu'une suivante fait manœuvrer deux petits soufflets placés derrière les tuyaux. En France, les orgues à main n'apparaissent guère qu'à partir du X^e siècle; c'est, du moins, ce que j'ai pu constater d'après les anciens monuments qui nous restent de cette époque.

La description de l'orgue portatif est très simple. Cet instrument se compose d'une boîte plus longue que large, sur laquelle sont fixés des tuyaux de différentes grandeurs, percés d'ouvertures en haut et du sifflet traditionnel et variant aussi de diamètre. Un petit clavier, tantôt de deux ou de trois octaves au plus, est placé horizontalement et au-dessous des tuyaux. On jouait sur le clavier de la main droite et de la gauche, on faisait manœuvrer le soufflet, soit en appuyant la boîte de l'orgue sur le bras et contre la poitrine, soit en posant l'instrument sur un socle quelconque. En général, le clavier ne se composait guère que de six ou de huit touches. Il ne faut pas croire, cependant, que les églises ne possédassent pas d'orgues plus complètes; au contraire, puisqu'en 660, son usage

fut solennellement consacré par un décret du pape Vitalien, et qu'en 951, on trouve la description d'un orgue immense, construit à Winchester, par les soins de l'évêque Elphège.

Quatre cents tuyaux étaient alimentés par vingt-six soufflets mis en mouvement par soixante-dix hommes. Le clavier se composait de quarante touches dont se servaient deux organistes.

Albert Jacquor.

(A suivre).

REVUE ORPHÉONIQUE

L'Exposition Universelle n'est pas encore close et déjà les sociétés musicales populaires commencent à ressentir les bons effets de leur participation effective à la constitution du groupe d'*Economie Sociale*.

Dans les rapports présentés à la XII^e section, ces sociétés se sont bornées à l'historique de leur fondation, de leur marche, de leur progrès. Nous ne croyons pas que des vœux aient été émis par les groupes orphéoniques exposants. C'était pourtant là une excellente occasion de formuler les desiderata, sans cesse renouvelés, qui ont fait l'objet de deux congrès importants en 1885 et en 1887.

Aujourd'hui, grâce à l'appui désintéressé d'un groupe d'hommes éminents, un nouveau jalon vient d'être solidement planté. Il s'agit de réunir en un faisceau compact et puissant les sept mille sociétés musicales françaises.

Le moment nous semble donc venu de rechercher quels sont les abus dont les orphéonistes ont le plus à souffrir et qui entravent depuis trop longtemps la marche de l'institution.

Ces abus sont de deux sortes, et il convient d'établir une distinction entre la partie musicale et la partie matérielle.

Pour ce qui concerne le côté technique de la question, les sociétés se plaignent, et avec raison, de la pauvreté du répertoire mis à leur disposition. Alors que chanteurs et instrumentistes font chaque jour des efforts vraiment méritoires pour élever le niveau de leur instruction musicale, il semble qu'au contraire la plupart des compositeurs écrivant pour l'Orphéon, persistent à se cantonner dans la médiocrité, dans le convenu. La principale raison de ce piètement sur place, c'est que ces morceaux se vendent. Eh! parbleu oui, ils se vendent. Seraient-ils encore plus médiocres qu'ils ne s'en vendraient pas moins, mais cette raison ne nous semble pas péremptoire: *Faute de grives....* vous savez le reste. Il ne faudrait d'ailleurs pas que les compositeurs de musique populaire s'endormissent dans une quiétude trompeuse. Certaines sociétés, et non des moins bonnes, commencent à s'approvisionner à l'étranger. Les éditeurs de ces pays voyant là un débouché important et nouveau pour leurs produits, ne se font pas faute d'adresser des catalogues très complets aux sociétés musicales françaises; les partitions sont revues, corrigées avec soin (ce qui n'arrive pas toujours chez nous), les morceaux sont en général bien écrits pour les voix comme pour les instruments; enfin, considération qui a bien sa valeur, le prix en est moins élevé que celui des œuvres similaires françaises.

Il y a là un véritable péril pour l'avenir de nos sociétés populaires. Non pas que les œuvres étrangères soient mauvaises en elles-mêmes; mais, à nos yeux, elles ont un grave défaut: celui de modifier le tempérament national. De même que chaque peuple parle une langue différente, de même, aussi, il comprend différemment l'art de reproduire ses sensations par des sons. De là un changement notable de compréhension et d'interprétation, suivant que tel morceau est joué ou chanté dans son pays d'origine ou bien qu'il est exécuté dans un autre pays.

C'est donc avec raison que les sociétés musicales se plaignent de l'inertie des compositeurs français. Les musiciens arrivés ont délaissé depuis longtemps ces pauvres sociétés. Quant aux compositeurs orphéoniques, ils tournent depuis dix ans dans le même cercle de productions banales et ne paraissent pas vouloir en sortir. Ce n'est pas qu'ils ne puissent faire mieux, mais, puisque les choses les plus plates, bâclées et

(1) Dictionnaire encyclopédique et biographique, de E. G. Lami, t. V, p. 830.