

étage. Ici, c'était la chambre d'amis; on devait la respecter parce qu'on ne pouvait *la faire* tous les jours; puis, celle de la bonne qui en avait la clef. Je commençais à être inquiet, la maison n'ayant que deux étages.

Alors, mon docteur me désigna dans un coin une petite échelle de meunier et me dit: « Pardon, si je vous précède. » Je le suivis et nous nous trouvâmes dans un grenier. C'est dans ce sanctuaire modeste, orné d'un affreux pupitre et de deux chaises de rebut, que je donnai ma première leçon dans la bonne ville de M. . .

Le lendemain, je recevais le mot suivant sur une carte blasonnée: « Madame de X*** désire s'entendre avec M. Julien pour des leçons d'accompagnement à donner à sa fille; elle l'attendra demain à midi précis. » Je n'eus garde de manquer au rendez-vous et fus reçu par une dame âgée, à l'air solennel, qui ne m'invita pas à m'asseoir. Son salon, dont l'ameublement de palissandre était recouvert de soie brochée d'aune, faisait un effet superbe. Malgré mon prix qu'elle feignit de trouver exorbitant pour un *débutant*, elle voulut me faire commencer dès le lendemain.

A l'heure dite, je me présentai; un pupitre avait été placé près du piano, et une affreuse chaise de cuisine devant; c'était celle qu'on me destinait. J'avoue que le rouge me monta au visage: je jetai un rapide coup d'œil sur ma mise, qui, bien que très modeste, n'avait rien de sordide, et, de l'air le plus calme, je mis à la place de la chaise en question un siège de soie brochée jaune. Je m'aperçus, la fois suivante, que j'avais donné deux leçons au lieu d'une, car la chaise de cuisine avait disparu.

Enfin, le dimanche, jour de l'épreuve décisive, arriva. Je me présentai à la sacristie pour recevoir les ordres de l'officiant, savoir de lui quelle messe on devait chanter; je montai ensuite à l'orgue et, à l'entrée du clergé, je préludai avec le grand chœur, mais je n'avais pas joué quatre mesures, que mon orgue devint subitement muet.

Je me précipitai vers le souffleur qui avait abandonné son poste pour sonner l'entrée de la messe, l'orgue étant sous le clocher.

D'ailleurs, en temps ordinaire, on ne jouait qu'avec deux jeux au plus, de sorte que le brave homme pouvait souffler et sonner en même temps. Pourquoi, dans mon désir de bien faire, avais-je tiré les trente jeux de mon instrument?

Le reste de la messe marcha assez bien, malgré un affreux harmonium d'accompagnement qui n'était pas d'accord avec le grand orgue (comme c'est toujours, du reste). A l'offertoire, je jouai un pièce de Boëly, un des plus grands organistes français, hélas! bien oublié maintenant, puis, j'improvisai une communion; mais, auparavant, voyant la peine et le temps que le brave curé prenait pour monter en chaire, à cause de son infirmité, l'idée me vint d'improviser quelques mesures, j'en fis autant pour son retour, et, enfin, pour la sortie, je jouai une fugue de Bach.

A l'issue de la messe, j'allai trouver le vieux prêtre pour connaître l'impression que j'avais pu lui produire. J'étais tremblant, car je ne me dissimulai pas que mes études sérieuses ne m'avaient pas donné ce jeu à flon-flon, si cher au clergé provincial; mais du plus loin qu'il m'aperçut, le curé vint à moi et m'embrassa. « Bien, cher enfant, voilà de l'orgue! Voilà le style que j'aime! C'était beau et sérieux. J'avais peur que vous ne fussiez encore un de ces organistes à petits airs. » Puis, il me retint à déjeuner, et se montra aussi bienveillant par la suite qu'il n'avait paru sévère à la première entrevue.

(à suivre)

A. TOLBEQUE père.

COR SIMPLE & COR A PISTONS

La fantaisie de M. Saint-Saëns

POUR COR OMNITONIQUE

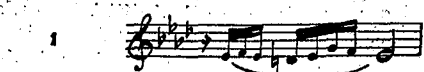
(Suite)

Partisan du cor simple comme base de l'enseignement, nous n'allons point jusqu'à proscrire entièrement le cor à pistons, mais nous ne saurions sans regret le voir substituer définitivement au premier, comme on l'a demandé. Aux motifs que nous avons fait connaître plus haut, nous ajouterons qu'il ne donne pas l'équivalent du cor simple comme étendue et comme sonorité, les tons au-dessus de *fa* lui faisant défaut. Ces lacunes sont mises surtout en évidence, depuis l'apparition du cor omnitonique Chaussier, qui réunit les avantages du cor simple à ceux du cor à pistons et permet de passer instantanément dans tous les tons. Dans l'état actuel de sa facture, le cor à pistons ordinaires ne peut arriver à un semblable résultat. Si on l'établit dans le ton le plus aigu (*si bémol*) pour lui adapter tous les tons de rechange au-dessous, les tubes additionnels des pistons ne peuvent être assez longs pour être proportionnellement à mesure que le ton devient plus grave. On pourrait suppléer à cet inconvénient en construisant des cors en plusieurs tons, ne recevant chacun qu'un nombre limité de corps de rechange, mais ce serait faire renaître l'embaras, considérablement augmenté, des tons de rechange dont les instrumentistes ont voulu s'affranchir en adoptant presque exclusivement le cor à pistons. Dans l'un et l'autre cas, ces inconvénients sont la conséquence inévitable du système des pistons descendants. Outre ces obstacles matériels, quelques compositeurs commencent à se lasser de la monotonie de sonorité qu'amène l'usage constant du ton de *fa* et ils regrettent la couleur que donnait à l'orchestre l'emploi des tons aigus. Cette variété et cette étendue, nous le répétons, le cor omnitonique Chaussier les donne par une ingénieuse combinaison des pistons ascendants et descendants. Si l'on nous objectait que notre insistance pourrait bien être guidée par un de ces motifs que nous reprochions tout à l'heure à d'autres, nous répondrions que nous sommes prêt à accueillir avec enthousiasme tout autre système qui tendrait au même but et donnerait des résultats analogues, sinon supérieurs, quel'en soit l'auteur.

C'est pour faire ressortir nettement les ressources du cor omnitonique que M. C. Saint-Saëns a composé la fantaisie que M. Chaussier a fait entendre au Concert de la Société Nationale, le 17 février et dont nous avons à rendre compte ici.

Le premier morceau, *Thème et Variations*, en *fa* mineur, est écrit dans la forme du cor simple en *fa*; M. Chaussier l'a donc joué sur son instrument sans se servir des pistons et seulement avec le secours de la main dans le pavillon, pour donner l'impression de l'ancien cor. Le fréquent retour des notes bouchées et demi bouchées alternant avec les sons ouverts a bien fait remarquer le manque d'homogénéité qu'il y a entre tous les sons, surtout sensible dans les variations, mais à vrai dire, la virtuosité n'est pas dans le véritable caractère du cor; ce défaut n'est pas aussi saillant dans une mélodie expressive qui tire au contraire son charme et sa poésie du mélange des sons voilés, clairs et éclatants, dont un habile artiste sait tirer parti. Cependant, ce n'est pas dans ce morceau que résidait l'intérêt de l'expérience, il n'était là que pour prouver que le système Chaussier ne nous prive point des effets du cor simple.

L'adagio, en *la bémol* majeur, est noté conformément à la technique du cor Chaussier, en sons réels comme la flûte ou le violon:



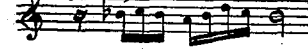
ce que l'on écrirait de cette façon pour le cor en *la bémol*:

Cor en *la b*



et que les adeptes du cor en *fa* liraient ainsi:

Cor en *fa*



Ce morceau a été exécuté entièrement en sons ouverts — usage des pistons — à l'exception d'un écho de quelques mesures en sons bouchés — comme on le ferait avec un cor à pistons en *fa*, mais avec cette différence que la sonorité propre au ton de *la bémol*, ferait défaut à ce dernier alors qu'elle est reproduite avec le cor omnitonique. Cela tient à ce que le ton de *fa* est plus long et par conséquent plus grave que celui de *la bémol*; les sons qu'il fait entendre sont bien équivalents comme hauteur dans l'échelle musicale,



cependant le timbre n'est pas identique, surtout pour les fondamentales, par la raison que le *mi bémol* grave du ton de *fa* (2^e et 3^e pistons) donnant *la bémol* est quinte de la fondamentale *ré bémol*, alors qu'il devrait être tonique.

Le final est plus spécialement consacré à démontrer que le cor omnitonique peut exécuter des changements instantanés de tonalités et qu'il possède une étendue plus grande que le cor à pistons en *fa*. A cet effet, M. Saint-Saëns a fait usage de la notation fictive, telle que la pratiquent certains compositeurs qui n'ont pas perdu l'habitude de traiter le cor à pistons comme le cor simple, au point de vue des changements de tons, et comme l'a employée fréquemment Wagner, même pour les parties de cor à pistons, bien que les changements instantanés soient inexécutables avec les instruments actuels. Dans la deuxième partie de son *Cours méthodique d'orchestration* qui vient de paraître, M. Gevaert a dû condamner cette manière d'écrire du maître allemand, qui laisse à l'instrumentiste toute liberté de transposer à sa guise, puisque souvent il n'a pas le temps matériel d'opérer les changements indiqués, d'où il résulte suivant lui, quelques inconvénients.

Avec le cor omnitonique Chaussier, aucune préoccupation ni obstacles, tout ce qui est impossible actuellement devient réalisable. De *fa*, ton dans lequel débute le final écrit par M. Saint-Saëns, on passe en *sol* pendant deux mesures, l'on revient en *fa* pour commencer une longue cadence qui saute brusquement en *fa dièse* et se poursuit en *mi naturel* pour finir dans le ton initial.

A la vérité, plusieurs passages de ce morceau peuvent s'exécuter sur le cor en *fa* par le moyen de la transposition,



bien que l'instrumentiste ait à vaincre certaines difficultés pour atteindre les sons aigus; il en est d'autres d'absolument infaisables à cause de l'élévation du ton écrit pour lesquels l'on n'aurait point la sonorité désignée:



ainsi que nous l'avons expliqué déjà à propos de l'adagio.

A l'audition, l'importance de ces faits a forcément échappé à beaucoup, et il ne pouvait guère en être autrement: l'on s'en rend parfaitement compte à l'examen du morceau. Mais il est deux choses que l'on a constaté sans réserves, c'est premièrement la prodigieuse habileté avec laquelle l'exécutant s'est joué des difficultés semées comme à plaisir par le compositeur, difficultés qui ne sont pas dans le caractère du cor et que l'on ne saurait approuver au point de vue musical, si l'on n'était prévenu qu'elles sont placées là dans un but démonstratif; secondement, la bonne sonorité de l'instrument qui ne paraît pas différer de celle des cors à pistons ordinaires. On n'a rien remarqué d'anormal, c'est là un point capital, car alors le nouvel instrument est au moins aussi bon que le cor à pistons actuel; ainsi tombe la première et principale critique faite à l'instrument de M. Chausser lors de son apparition. On serait donc mal venu à soulever maintenant une objection de ce chef, l'avis des compositeurs présents à la séance: MM. Th. Dubois, W. Chaumet, Ch. Lefebvre, Fauré, C. Benoit, V. d'Indy, P. Vidal, J. Tiersot, Chevillard, Chausson, Ch. Bordes, etc., les plus intéressés à l'effet des instruments, est à retenir.

Reste le changement qu'apporte cet instrument dans le doigté usuel. La chose est secondaire, car la modification ne porte que sur les deuxième et troisième pistons, l'effet du premier étant identique à l'ancien. Quand bien même tout serait changé, cela ne serait pas une raison suffisante pour créer un obstacle à sa propagation. Lorsqu'il s'agit de transformer radicalement le doigté de la clarinette, du hautbois ou du basson, dont le mécanisme comporte jusqu'à vingt et vingt-deux clés, on conçoit que les artistes sont en droit de se montrer réfractaires, car il faut une longue pratique pour l'acquiescer, mais qu'est-ce que le doigté d'un instrument à trois pistons qui, employés isolément ou combinés, ne fournissent pas plus de sept positions?

Les artistes qui se sont adonnés au cor à pistons sans le secours d'un professeur n'éprouveraient pas une plus grande difficulté à s'assimiler rapidement le doigté du cor omnitonique. Malgré le peu d'études que cela entraînerait, ils résisteront, soyez-en certains, d'abord pour ne pas changer d'habitudes, ensuite par intérêt. Qu'importe donc que le cor à pistons soit imparfait? On s'en est contenté jusqu'ici, il fera bien encore les délices des générations futures. L'achat d'un nouvel instrument est onéreux pour l'artiste et il est tout naturel qu'il hésite à faire la dépense, mais ce n'est pas là une cause générale d'opposition absolue et sans remède, il y a un autre motif et celui-là est beaucoup plus sérieux par ses conséquences. Les cornistes les plus en vue sont attachés aux facteurs d'instruments en qualité d'essayeurs et à ce titre, ils sont leurs tributaires pécuniairement parlant; non seulement ils n'ont pas, dans ces conditions, leur complète indépendance pour apprécier impartialement une nouvelle invention et la préconiser si elle en est digne, mais ce n'est pas leur avantage, ni celui des facteurs; toutes bonnes raisons pour eux de conserver le *statu quo*.

M. Chausser court donc le risque d'être longtemps encore seul à jouer son instrument; quoi qu'il en soit, il aura prouvé qu'il est possible de pallier les effets de la disparition du cor simple en tant que sonorité de ses divers tons, et que le cor à pistons actuel est incomplet sous ce rapport et celui de l'étendue.

CONSTANT PIERRE.

ESQUISSES BIOGRAPHIQUES

Emile Bernard

Né à Marseille en 1845. Un des représentants les plus remarquables de la nouvelle école: compositeur délicat et original, pianiste et organiste habile. A fait toutes ses études au Conservatoire de Paris, où il remporta successivement les prix de piano, de contrepoint et d'orgue. Artiste casanier s'il en fut, il travaille lentement, « polissant et repolissant sans cesse ». Son œuvre, qui semble s'adresser plutôt à l'élite qu'à la masse du public, est néanmoins nombreuse et importante. Deux *Cantates*, des *Suites* pour orgue, une ouverture *Beatrice*, deux *Suites* pour orchestre (concerts Colonne), un *concerto* de violon, joué par Sarasate, à Paris, (concerts Colonne) à Londres, à Berlin, à Vienne, une *fantaisie* pour piano et orchestre, jouée aux concerts du Châtelet par MM. Diemer et Philipp, aux concerts Lamoureux, par Mme Berthe Marx; un *scherzo* pour piano et orchestre, une *fantaisie* pour violoncelle et orchestre, deux *romances* pour violon et flûte, avec accompagnement d'orchestre, une *suite*, pour piano et violon, un *trio*, un *divertissement* pour instruments à vent, toute une série de morceaux de piano, des chœurs, etc., etc.

On admire dans la plupart de ces œuvres, une grande puissance de conception, une science rare de l'orchestre, et une inspiration soutenue. On doit y louer, sans réserve, une sincérité, une honnêteté artistiques se manifestant par l'absence de toute recherche d'effet facile, de toute concession au goût du public. Mais qu'on n'aille pas croire que sa muse souffre de cette rigidité: non, certes, car difficilement on trouverait rien de plus fin, de plus charmant que le *scherzo* de son *trio*, rien de plus léger, de plus souriant que certaines parties de son *divertissement*, rien de plus séduisant que l'*allegretto* de sa *fantaisie*, et certains de ses *adagio*, comme ceux de son *trio* et de son *concerto* de violon, par exemple, sont des pages d'un poétique sentiment qui subjuguèrent l'auditeur le plus froid.

Titulaire de l'orgue de Notre-Dame-des-Champs, M. Bernard se fait remarquer par une grande facilité d'improvisation et par son habileté à parer son inspiration, des ressources du contrepoint et de l'harmonie la plus moderne.

Signe distinctif: n'est pas décoré.

(Nos gouvernants fermement convaincus que tous les peintres et sculpteurs sont Dieux, les ont tous crucifiés. Il ne leur est pas resté de croix pour la musique: ceci explique pourquoi tant d'éminents compositeurs se distinguent par l'absence de tout ruban à leur boutonnière). PR.

GRANDES ORGUES

Nous avons été conviés par Messieurs Stoltz frères, à l'inauguration du nouvel orgue qu'ils viennent d'installer à la paroisse de l'île St-Denis. L'Eglise étant de modeste dimension demandait un instrument spécial. C'est la difficulté en pareille matière, tout en faisant petit, d'offrir à l'exécutant les diverses combinaisons dont vit l'orgue, d'atténuer la sonorité du Grand chœur, et de conserver aux détails, leur finesse et leur timbre propre. Nous pouvons affirmer que cette fois encore, la Maison Stoltz frères, a atteint le but. C'est plaisir de voir avec quelle facilité l'organiste manœuvre ses divers registres, ses pédales et ses combinaisons, pour passer d'un timbre à un autre, du Pianissimo au Mezzo voce, puis au Forte grandiose, sans avoir à distraire ses mains du clavier. Les fonds se suppriment, les anches à leur tour, la pédale expressive nuance, le Bourdon donne sa note grave en même temps que les Voix célestes chantent le chœur des anges, et tout cela

sans un mouvement, avec correction, aussi facilement qu'avec un Grand orgue aux multiples claviers.

M. Delhaye, l'organiste si sympathique de notre vieille basilique de St-Denis, a fait vibrer le premier sous ses doigts alertes, ce bijou si artistique. Il l'a fait avec une maîtrise superbe, joignant au charme de l'improvisation la netteté et le brio d'exécution qui décèlent le véritable artiste.

L'organiste de la paroisse, un jeune homme ardent et dévoué, M. H. Van Lybeth a fait preuve d'un réel talent, tant comme maître de chapelle, que comme organiste, nous ne pouvons lui adresser que des félicitations sur la façon dont il a conduit l'*Ave Maria* Stella, le *Tantum Ergo*, et un *Laudate* de Gounod.

A la partie vocale, M. Villain qui a fort bien dit un *O Salutaris* de Lefebvre Wély et Mme Sibuet, qui avec l'*Ave Maria* (Salutation Angélique de Gounod), nous a tenus sous le charme. Mme Sibuet a non seulement en partage la grâce et la voix, mais encore le talent; maîtresse d'elle-même, elle sait donner à chaque note, l'accent qui lui convient, dans l'interprétation de cette œuvre si puissante du Maître, elle a su communiquer à l'assemblée des fidèles, la foi religieuse qui y est contenue.

Aujourd'hui nous avons parlé d'un orgue aux dimensions restreintes, dans un prochain numéro, nous rendrons compte de l'inauguration d'un superbe et grand Seize pieds, que les mêmes facteurs viennent de terminer, pour la cathédrale de Sens.

XXX.

LES CONCERTS DE LA QUINZAINE

PARIS — DÉPARTEMENTS — ÉTRANGER

Conservatoire

Pour la première fois, les dilettanti de la rue Bergère ont entendu *Caligula*, l'œuvre symphonique de M. G. Fauré et malgré ses qualités de facture, cette composition a été accueillie sans enthousiasme, pour dire le vrai mot, avec une indifférence marquée, bien que l'exécution ait été parfaite.

Le *Concerto pour violon* de Max-Bruch exécuté par M. Hayot, de la Société des Concerts a été pour le jeune artiste l'objet d'un très beau triomphe. Il n'a pas une très grande puissance mais l'élégance de son style, le charme de son jeu et son exécution de virtuose ont conquis les auditeurs; c'est quelqu'un de M. Hayot et nous sommes heureux de le féliciter.

La *Symphonie pastorale*, le *Chantour des Bois* chœur sans accompagnement de Mendelssohn et la belle *Ouverture* du Carnaval Romain de Berlioz complétaient le programme. E. M.

Concerts du Châtelet

Programme du 22 février. — Concert Colonne, *Symphonie fantastique* (H. Berlioz); suite en si mineur (J.-S. Bach); le *Chasseur maudit* (C. Franck); Fragments de *Siegfried* (R. Wagner); le *Rouet d'Omphale* (Saint-Saëns); *Les Erinnyes* (J. Massenet).

Quoiqu'en dise notre confrère l'*Ouvreuse*, qui a déclaré que dans la *Symphonie Fantastique* « il n'y avait aucun talent » (écho de Paris du 1^{er} mars), nous trouvons cette œuvre de Berlioz d'une coloration et d'une richesse d'effets merveilleuses, et nous laissons aux pédagogues de la musique sans idées et sans charme, si chers à l'*Ouvreuse*, le soin de critiquer un des plus grands génies de la musique française. Le public du Châtelet est de notre avis puisqu'après la *Fantastique*, dimanche dernier, il a rapplé quatre fois M. Colonne.

La *Suite en si mineur* de Bach a été aussi très goûtée. Le solo de flûte accompagné par deux contre-basses, d'un effet si intéressant, a été bissé, et toute la suite chaleureusement applaudie. M. Cantié, qui faisait les soli de flûte a eu sa part du succès.