Collection de la Schola paroissiale

F. de la TOMBELLE

# Méthode d'Harmonium

PRIX NET : 8 fr. 50

PARIS
LIBRAIRIE DE L'ART CATHOLIQUE
*6, place Saint-Sulpice, 6*

Tous droits réservés.

# PRÉFACE

Notre but, en écrivant cet ouvrage, ne fut pas, seulement, de composer une méthode pratique et progressive à l'usage de ceux qui désirent se livrer à l'étude de l'harmonium. Nous avons voulu, en plus, que la connaissance matérielle de l'instrument soit aussi complète que possible; c'est pourquoi nous avons donné une part assez importante aux considérations touchant son historique et sa facture.

A notre avis, c'est une opinion erronée, trop fréquemment répandue, de croire qu'il importe peu à un exécutant de savoir comment et pourquoi son instrument fonctionne sous ses doigts. Combien d'organistes et de pianistes, même de beaucoup de talent, qui ne s'en sont jamais préoccupé, se reposant sur le facteur ou l'accordeur pour leur fournir ou leur réparer leur instrument, ne sachant que se plaindre s'il est défectueux, mais se trouvant dans l'impossibilité de discerner ni de dire pourquoi ; comme on se repose sur un cordonnier pour éviter de se blesser pendant la marche !

Les artistes d'autrefois n'avaient pas cette négligence. Des peintres comme Memling, Véronèse ou Van Dick ne croyaient pas déchoir en broyant eux-mêmes leurs couleurs ; des musiciens comme Bach ou Rameau savaient à fond les lois de l'acoustique instrumentale, telles, du moins, que le permettait l'état des connaissances de leur temps. Et, dans l'époque moderne, le grand artiste que fut Guilmant n'était pas seulement l'incomparable virtuose qu'on a connu ; il était facteur autant et plus que quiconque, et, personnellement, je le vis, à Boulogne-sur-Mer, sa ville natale, où il était venu passer quelques semaines de vacances, je le vis travailler pendant plusieurs jours, à démonter, relever, accorder, raccommoder l'orgue de ses débuts, à Saint-Nicolas, sur lequel il voulait donner une petite séance à ses compatriotes avant de revenir à son beau Cavaillé-Coll de la Trinité.

Saint-Saëns procède de même ; aucune question scientifique touchant la construction ou la raison d'être d'un instrument ne lui est étrangère. Peut-on dire que, pour ces deux-là, ce fut du temps perdu, comme l'inciteraient volontiers ceux qui, dénués de toute curiosité, trouvent toujours de bonnes raisons pour expliquer, plus encore qu'excuser, leur recul devant tout effort ?

Nous irons même jusqu'à prétendre, et aucun véritable musicien ne nous contredira, que la connaissance scientifique instrumentale est un coefficient nullement négligeable dans l'art de la composition. Et si, de Guilmant, sa musique est l'orgue même, au risque, soyons juste, qu'à la lecture on en éprouve parfois quelque surprise ; si, de Saint-Saëns, l'invention orchestrale est une merveille de précision ingénieuse à laquelle personne autre n'atteint, c'est, n'en doutez pas, grâce d'abord au génie, bien certainement, mais aussi à cette connaissance profonde, raisonnée, totale des outils dont ils se sont servis.

Ces exemples sont évidemment somptueux eu égard au simple harmonium que nous nous proposons d'étudier ici, mais ils ne sortent pas de notre sujet. Et ceux qui nous feront l'honneur de prendre quelques instants sur leur travail matériel, touchant les exercices digitaux, pour lire ces lignes, nous sauront gré, dans le cours de leur carrière, d'avoir insisté sur ce point qui leur aura semblé, tout d'abord, futile en apparence.

D'après ce qui précède, notre méthode comprendra donc trois parties. La première traitera de l'historique de l'instrument, en remontant un peu plus haut, à l'orgue à tuyaux d'où, somme toute, il s'échappe.

On y apprendra ce que furent les premiers tâtonnements, les essais souvent infructueux, les résultats, les conséquences, et aussi les inventions à côté, éphémères, mais parfois intéressantes à connaître.

La seconde partie comprendra l'utilisation de la partie mécanique, soufflerie, registres, genouillères, double expression, en terminant par le clavier où viendront à leur place les exercices digitaux, l'étude du doigté de substitution (que tout pianiste devrait aussi connaître), du jeu lié (ou non, suivant les cas), de tout ce qui comporte, en un mot, le maniement matériel des touches, qu'il ne faut pas confondre encore avec le style.

Enfin, la troisième partie, avec de nombreux exemples à l'appui, permettra aux élèves de se familiariser avec les différents systèmes de composition et le style qui leur est propre, depuis les préludes les plus simples jusqu'aux morceaux de virtuosité, assez rares du reste, à l'audition desquels, sous les doigts d'un exécutant habile, l'harmonium peut prétendre, sans infatuation, au titre d'instrument d'art.

Peut-être objectera-t-on que ce plan semble un peu grandiose pour un instrument jugé modeste à côté de son décoratif et sonore rival. Il est modeste parce qu'on le compare, et c'est là qu'est l'erreur. Certes, il est loisible, et profitable, d'utiliser l'harmonium pour remplacer un orgue à tuyaux absent pour raison de place ou d'économie ; mais il faut bien être convaincu que l'harmonium n'est pas un orgue. Il n'en diffère pas seulement par sa sonorité caractéristique que tout le monde reconnaît ; il s'en éloigne encore davantage par son expressivité et la mollesse de sa détente (sauf dans le cas d'instrument à percussion, chez lequel la parenté avec l'orgue est rendue encore plus distante par cette adjonction pianistique.)

En considérant l'harmonium comme un instrument original, comportant des effets caractéristiques et spéciaux, issu de l'orgue comme le piano du clavecin, pouvant y suppléer au besoin sans prétendre lui faire concurrence, on apprendra à le mieux connaître, et, partant, à le mieux défendre contre les attaques, souvent justifiées, dont il est l'objet.

En résumé, l'harmonium est une charmante invention, aux timbres souvent captivants lorsqu'ils sont momentanés, à l'usage très réellement pratique dans bien des cas. C'est à ceux qui s'en servent qu'il appartient de juger où commence l'abus ou la monotonie de son rôle, et de se tenir en garde contre le mirage de la multiplication des jeux dans l'idée d'obtenir le simulacre toujours chimérique de la sonorité du grand orgue.

Ce n'est pas en élevant des clochetons inutiles sur la toiture d'une chapelle qu'on en fait une cathédrale ! Ainsi de l'harmonium. Modeste il est né, modeste il doit demeurer. Qu'il se contente d'être le meilleur possible (et non le plus volumineux). Que l'exécutant s'en serve avec discernement et goût, et ses détracteurs seront les premiers à reconnaître son charme.

Si notre travail peut être pour quelque chose dans ce double résultat, ce sera notre récompense et nous n'en demandons pas davantage.

F. de La Tombelle.

# PREMIÈRE PARTIE

## NOTICE HISTORIQUE

L'harmonium est le dernier né dans la famille des instruments à clavier. Mais, alors que le piano et l'orgue peuvent revendiquer une ascendance qui remonte très loin, l'harmonium n'a pas d'ancêtres, l'orgue pouvant à peine se reconnaître pour son père adoptif.

Le piano, en effet, passa depuis quatre siècles par les diverses métamorphoses qui firent de lui ce qu'il est, après avoir été clavicorde, épinette ou clavecin depuis le moyen âge jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle. L'orgue fut toujours l'orgue, d'après les descriptions que nous ont laissées Vitruve et Héron d'Alexandrie qui l'ont relaté comme existant bien antérieurement à eux. Il reposait sur le même principe sonore, soit : une série de tuyaux actionnés individuellement par des touches. On en rencontre des exemples parfaitement caractérisés jusqu'aux temps les plus reculés, jusqu'à Carthage (1), presque jusqu'à l'Egypte des Pharaons (2).

L'harmonium est un parvenu, isolé, sans famille ou presque, car il ne peut se vanter d'un parent pauvre comme l'accordéon. Il parut aux environs de 1829, alors que, depuis une trentaine d'années, les esprits étaient tournés vers la recherche de l'expressivité de l'orgue, ou, à parler plus justement, vers l'abandon méprisant de sa sereine et mystique fixité.

En 1803, dans un rapport du célèbre physicien Charles, on trouve cette phrase si typique pour l'époque. « Il est dommage que les orgues ne puissent se prêter à des inflexions, sans lesquelles il n'y a pas de sensibilité dans les instruments, ni de touchantes émotions autour d'eux ! »

C'est étonnant (peut-être est-ce logique ?), comme en 1803, alors qu'une moitié de l'Europe se ruait sur l'autre, alors qu'on était à quelques années de la Terreur, tout était sensibilité, philanthropie et romance chez ceux qui demeuraient en spectateurs !

Bref, ce fut parmi les inventeurs à qui s'ingénia à perfectionner l'orgue en enlevant aux tuyaux, sinon à l'instrument considéré au point de vue de la nuance musicale, la fixité d'émission qui constitue leur principal caractère. Tour à tour ce furent les frères Girard, puis un nommé Grenié qui prirent des brevets subtils quoique bizarres et impratiques.

Puis arriva Sébastien Erard qui avait déjà fait œuvre de génie par son perfectionnement, on peut même dire sa création, du piano et de la harpe au moyen du double échappement pour l'un et du double mouvement pour l'autre, arriva Sébastien Erard qui s'appliqua au problème de l'expressivité, et qui crut la résoudre par un système de touches à enfoncement progressif actionnant des soupapes sectionnées.

Il adapta, sans aucun succès d'ailleurs, son invention au petit orgue de la chapelle des Tuileries vers 1825. On l'essaya, ce fut très mauvais, et l'on n'en parla plus.

Cet instrument fournit, dans la suite, une carrière des plus dramatiques, en subissant toutes les vicissitudes du palais dans lequel il figurait. Tour à tour saccagé, refait, démoli, vendu, racheté, mis de nouveau à sac, il finit par échouer dans la petite salle du Conservatoire où il est encore. Deux

(1) Voir le travail du P. Delattre sur les fouilles de la Carthage punique et romaine.

(2) Il n'est pas oiseux de faire remarquer ici la sottise de la règle « amours, délices et orgues », laquelle n'est que la sanction par des grammairiens ignorants et des pédagogues obéissants, d'une tradition fausse et d'un manque d'observation insigne.

Un orgue est un composé de plusieurs tuyaux, et un seul tuyau n'est pas un orgue. Or, depuis longtemps, on a pris la façade pour le fond, et au lieu de dire des tuyaux, on dit des orgues. Rien n'est ridicule comme d'exprimer « de belles orgues », lorsqu'il n'y a qu'un seul instrument et que les parties qui le composent ne sont pas désignées par ce nom. Si, parlant d'une guitare, et donnant ce vocable aux sept cordes de cet instrument, on disait « des guitares » pour en spécifier une seule, ce ne serait pas plus incohérent.

Cette règle a dû prendre naissance vers le XV[e] ou XVI[e] siècle, époque où l'on ratiocinait sur tout, sans rien savoir. On n'aurait eu pourtant qu'à lire le psaume CL et à y voir clairement : *in chordis et organo* et non *organis !*

claviers sur trois fonctionnent. Le troisième est celui d'Erard, épave historique condamnée au mutisme, mais qu'il serait dommage de voir disparaître.

Ce fut en 1829 qu'une cause futile mit sur la voie, ou, plutôt, ouvrit un filon fertile sur une galerie sans issue, et que, pour soi-disant perfectionner l'orgue, on découvrit l'harmonium.

Mais il est temps, ici, de définir mieux que nous ne l'avons fait jusqu'ici les deux principes sonores opposés, plus que cela, ennemis, qui sont l'essence même des deux instruments en présence.

Quiconque a éprouvé la curiosité de monter à une tribune d'orgue, le plus souvent à grand renfort de gymnastique, et de jeter un regard dans l'intérieur de l'instrument a vu d'abord un enchevêtrement de lamelles de bois, de transmissions, de tringles et de charpentes de toute sorte, mais il a bien compris que cette mécanique embrouillée servait à faire parler l'étage sonore du dessus, où sont rangés les tuyaux. Seulement, l'observateur non initié n'a pas toujours compris que ces tuyaux, de forme et d'assemblage si divers, se classent en deux catégories distinctes et immuables. L'orgue tout entier, depuis le plus modeste, de deux ou trois jeux, jusqu'aux modèles géants tels qu'on en voit un à Sidney avec son tuyau de 64 pieds de haut, repose sur cette unique classification, à savoir : les jeux dits de fonds et les jeux d'anches, réalisés par les tuyaux dits à bouche et ceux qui parlent au moyen d'une anche battante (1).

Le tuyau à bouche est une flûte, variant de 2 pieds de haut (parfois de 1 seulement) jusqu'à 32, utilement (car l'unique tuyau de 64 à Sidney est un bluff). Le son est produit par la vibration de la colonne d'air, sans adjonction d'aucun autre organe, l'embouchure, en forme de biseau, étant immobile et n'étant faite que pour faciliter et non positivement engendrer cette vibration. Ce tuyau à bouche, cylindrique ou rectangulaire est soit en bois, soit en métal, étain, ou alliage portant le nom bizarre d'étoffe. On aurait tort de se figurer, en lisant ce nom, qu'il existe des tuyaux en feutre !!

Le tuyau à anche, toujours en métal, et de forme conique, ne fait au contraire que développer à la manière d'une trompette, d'un trombone, ou même d'un phonographe, le claquement sonore produit par une anche battante. Cette anche est une lame de cuivre souple, solidement fixée par un bout, munie d'un curseur permettant de l'accorder, qui, sollicitée par la pression de la soufflerie, va battre sur un siège, à la façon d'un cornet de chasse ou d'une trompe d'automobile. Remarquons, en passant, que, dans l'orgue, chaque anche d'une longueur déterminée pour produire un son d'une hauteur prévue, résonne à la base d'un tuyau de calibre également déterminé pour elle, contrairement à tous les instruments à vent sans exception qui ont une longueur variable par les trous seulement (flûtes, hautbois, clarinettes, bassons) ou par d'autres artifices (trompettes ou cornets à pistons, trombones). C'est là une caractéristique de la sonorité de l'orgue.

Or, cette anche battante parle en pleine force, ou ne parle pas du tout, suivant que la pression du vent est suffisante ou non. Insuffisante, elle n'a pas l'action suffisante pour appuyer la languette sur son siège ; trop forte, elle l'empêche de le quitter. Le jeu d'anche est donc un jeu à puissance sonore fixe, ainsi, du reste, que le tuyau à bouche qui, lui, sous une pression moindre, fausse en faiblissant jusqu'à se taire, et, sous un excès d'air, siffle et octavie par suite d'un phénomène acoustique pour l'étude duquel nous renvoyons le lecteur à un traité de physique.

Tel est l'orgue, dans son entier. Tout le reste est de l'utilisation, du perfectionnement, de l'observation. En étudiant dans un traité de facture on trouvera l'explication des cornets, des pleins jeux, des nazards, des quintatons ; on apprendra la théorie des voix célestes, des battements par interférence, mais tout cela n'est, encore et toujours, produit que par des tuyaux de flûte et des anches battantes.

Vouloir rendre expressifs ces deux organes était une utopie comme en sont seuls capables les gens qui s'obstinent à vouloir perfectionner ce qu'ils ignorent : le cycle en est infini ! Mais n'oublions pas d'ajouter que, de tout temps, ou presque, on chercha à obtenir dans l'orgue une modification dans la nuance musicale, en enfermant quelques jeux dans une boîte à persiennes mobiles. C'est ce qu'on nomme la « boîte de récit » qui est actionnée par une pédale à portée de l'exécutant. Cette expression, mécanique, n'altère en rien le caractère de fixité sonore initiale de l'émission musicale. Et toute la beauté, toute la sérénité et la noblesse de l'orgue reposent sur ce principe absolu.

Tout ceci étant posé, supposons-nous en 1829, pendant que les inventeurs, sollicités par le goût ambiant, s'évertuaient à chercher à enlever son véritable caractère à l'orgue (il n'y a du reste qu'à voir les rares compositions de l'époque) imitant, sans s'en douter, l'ingénieur fantaisiste qui se vantait d'acoustique très curieux que le moyen âge inventa par prescience instinctive et dont la synthèse ne fut donnée que bien des siècles plus tard, par Cavaillé-Coll. Mais, pour ces jeux, l'organe sonore continue à n'être que le tuyau.

(1) Il y a bien une troisième catégorie de jeux, nommée les « fournitures et mutations ». Elle repose sur un principe

tait d'enlever au caoutchouc l'élasticité « qui le rend impropre à tant d'usages » (*textuel*), un nommé Pinsonnat fit breveter un petit objet, oh combien petit autant qu'inoffensif ! qui mit tout le monde d'accord. D'accord, c'est le mot, puisque c'était un diapason, le diapason à bouche, tel qu'il existe aujourd'hui (1).

Dans l'intérieur d'un petit cylindre de trois centimètres à peine, Pinsonnat avait fixé une cloison présentant une fenêtre de quelques millimètres en large et un seul centimètre à peu près en long dans laquelle se mouvait « librement », mais en la fermant presque entièrement, une minuscule lamelle de cuivre soudée à la cloison par une de ses extrémités. Au souffle de l'opérateur, la lamelle rendait un son, un *la*, puisque c'était donné comme diapason. Ce son n'était pas très fort, puisqu'il n'était amplifié par aucun tuyau résonnant, mais il n'était pas, si on veut, désagréable, et il avait l'avantage d'entrer en vibration au moindre souffle, au point de n'être perceptible que par celui qui s'en servait. Si l'on soufflait plus fort le son s'accentuait d'autant. Si l'on poussait à pleins poumons, il arrivait un moment où il ne progressait plus, avec une certaine tendance à baisser. Ce petit outil, très pratique, puisqu'il est encore d'un usage constant aujourd'hui, fut on peut dire la larve de l'harmonium. Qu'on ne croie pas, si nous prenons ce mot, que ce soit en acception méprisante, ce n'est que comme comparaison entomologique. Cette larve en effet va se développer, puis, passant par diverses métamorphoses que nous allons suivre, elle sortira de son état de chrysalide pour devenir l'instrument qui nous occupe.

On imagina vite de mettre ensemble une série de lames donnant la gamme ou plusieurs octaves de la même gamme. Ce fut l'harmonica. Puis, un praticien très ingénieux trouva bon de joindre deux séries de lames inversées, les unes formant un accord parfait majeur dans un ton quelconque, et une neuvième dominante de la même tonalité. C'est le joujou qu'on rencontre aujourd'hui dans tous les bazars ! La joie des enfants et pas toujours celle des parents.

Enfin, grande invention, on découvrit d'adapter à ce système un soufflet à la main.

Quand on étendait ce soufflet, il aspirait et l'instrument donnait son accord parfait, puis l'air renfermé par cette aspiration et, par la suite, refoulé par la compression donnait l'accord de la neuvième, cependant que d'autres petites touches fournissaient un « air » qui se trouvait ainsi harmonisé d'une façon à faire reculer les théoriciens les plus simplistes ! C'était fort ingénieux, mais hélas ! c'était l'accordéon, ce féroce et agressif outil qui, par sa facilité et son bon marché, eut raison, en peu de temps, des instruments populaires, si pittoresques, mais pas toujours commodes à jouer, vielles, binious, cornemuses, flageolets qui peu à peu disparaissent de nos campagnes. Par l'accordéon, et ses deux immuables accords, ce fut l'invasion des refrains aux rythmes vulgaires, des rengaines, et des scies, sans compter des horribles valses plus ou moins « joyeuses » ou « lentes », qui rejeta dans la poussière des bibliothèques cette délicieuse moisson de thèmes spontanés qui, mise en gerbes, forme notre folklore national ; tous ces noëls, toutes ces chansons de glaneurs, ces bourrées, ces farandoles, ces guillonéous que les musicologues recueillent et admirent avec tant de raison, et que le peuple ne chante plus, ayant méprisé l'instrument qui les lui fixait dans l'oreille.

Enfin on pensa que les pieds pourraient bien servir à quelque chose et l'on établit la soufflerie à pédales avec un réservoir compensateur rendant le vent continu ; renonçant aux lames alternées, on adopta sur ce soufflet un grand harmonica chromatique d'une soixantaine de notes. L'harmonium était né. Aussitôt un facteur nommé Debain se mit à perfectionner les détails et, comme il arrive toujours, à tomber dans les inductions chimériques, suivi en cela par une kyrielle d'inventeurs qui s'évertuèrent à poursuivre, des combinaisons captieuses et inutiles auxquelles ils donnèrent le nom pompeux d' « éoline », « clodicon », « harmonicorde », « harmoniharpe », « physharmonica », « antiphonel », « poïkilorgue » et autres désignations tirées d'un grec auquel Homère était bien étranger.

Tout cela est tombé dans l'oubli. Il est même à remarquer que c'est le sort constant de ces inventions de mirage qui s'adaptent toujours aux trouvailles de génie (si l'on peut employer ce mot pour l'harmonium) dès leur apparition. Elles s'évanouissent, pour revenir parfois, plusieurs siècles plus tard, quand l'heure est opportune ; mais alors, elles sont raisonnées.

Debain n'allait pas jusqu'à ces fantaisies, mais il se mettait à multiplier les jeux d'une façon ridicule, allant jusqu'à construire un harmonium à trois claviers comportant plus d'une centaine de jeux. Il aurait pu pousser jusqu'à deux cents. C'était toujours le même. Cet instrument invraisem-

(1) Dire que Pinsonnat inventa l'anche libre est, peut-être, impropre. Il la recréa, car les Chinois l'avaient trouvée plusieurs milliers d'années auparavant.

blable existait encore il y a une quinzaine d'années. Peu à peu s'effritant, passant à l'état de ferraille, il descendit de la liquidation Debain, et à travers quelques ateliers moindres, jusque chez un chiffonnier suprême où il trouva son tombeau.

Depuis tout cela s'est assagi. Tour à tour chez Mustel, chez Alexandre, Rodolphe, et beaucoup d'autres, on comprit qu'il fallait renoncer à ces fantaisies et l'on s'est attaché à utiliser tout ce qui, dans l'harmonium, est pratique, comme aussi à corriger ce qui est défectueux par principe.

On imagina la double expression qui, par un mécanisme ingénieux, actionné par deux genouillères, modifie à volonté l'accès du vent dans les sommiers des anches et permet de n'avoir pas toujours les *dessus* écrasés par les *basses*, ou de produire à volonté l'effet contraire.

Il faut se garder de confondre cette « double expression » avec le système de genouillères qui, dans bien des cas, n'est qu'un appel du grand jeu dans l'aigu ou le grave. C'est brutal et désagréable, tandis que la « double expression » est, en réalité, le *seul* perfectionnement d'art, grâce auquel un exécutant de goût peut obtenir des effets méritant le titre de musicaux et dignes de l'attention des auditeurs ayant du goût.

De tous les jeux multipliés à plaisir par Debain et décorés des noms les plus grecs et les moins justifiés, on ne garda guère que la musette, le baryton et la harpe éolienne ; c'est sous cette forme, celle du type dit de six jeux et demi (1), que Mustel porta l'harmonium à son véritable degré de perfection, inatteint jusque-là, non dépassé depuis, mais presque égalé tout au moins par Alexandre, qui réalise le même type d'une façon remarquable.

Depuis la mort du fondateur, celui qu'on appelait le *Père Mustel*, les instruments furent agrandis, quelques jeux furent ajoutés, même un second clavier actionnant un « célesta » (instrument à percussion faisant résonner des diapasons). Tout cela est évidemment d'une sonorité agréable, parfois délicieuse, mais cela tend à un déploiement de timbres un peu en dehors du caractère réel de l'instrument qui n'est, il ne faut pas l'oublier, ni de l'orgue ni de l'orchestre. Le type du six jeux et demi suffit, en son temps, à Guilmant pour l'exécution parfaite des remarquables compositions qu'il écrivait pour cet instrument à l'exclusion de tout autre. Parmi ces compositions, sur lesquelles nous reviendrons, quelques-unes peuvent être qualifiées de chefs-d'œuvre, tant comme forme musicale que par la subtilité dans l'emploi de ses ressources.

Ceci est, de notre part, vis-à-vis des modèles largement étendus, une opinion plutôt qu'une critique. Il est certainement facile de répondre qu'on n'a qu'à se servir, dans les instruments très garnis, des six jeux et demi de l'ancien type en négligeant le reste. C'est vrai, mais alors c'est un poids et une dépense inutiles.

Il est vrai également qu'il faut contenter une clientèle toujours plus ou moins hypnotisée par un alignement impressionnant de boutons de registres. Lorsqu'en tout, orgue, orchestre, piano même, ce qui est nécessaire y est, cela doit suffire pour les exécutants et auditeurs avertis. Le reste est superfétation.

Dans le grand orgue, c'est différent. On se trouve dans l'obligation de lutter avec le vaisseau des cathédrales ; des cent jeux, et plus comme à Saint-Sulpice ou Notre-Dame, des deux cents, comme dans le modèle hypothétique de Saint-Pierre de Rome, sont exigés par les circonstances, tandis que l'harmonium, avec son anche libre, comme origine sonore, ne peut s'adresser qu'à la réceptivité d'un salon moyen, d'une salle de concert intime ou d'une chapelle n'ayant pas la prétention de sembler une abbatiale.

Lui demander davantage ne sert qu'à découvrir son impuissance et à froisser sa modestie. Toute artillerie doit être proportionnée au champ de bataille.

Il nous reste à parler de l'instrument similaire, sauf qu'il est basé sur un principe diamétralement opposé : l'*orgue américain*. Ce système date d'une vingtaine d'années et fut lancé principalement par la maison Estey. Depuis, il s'est répandu au point qu'en Angleterre et en Allemagne on le fabrique dans plusieurs centaines d'ateliers. En France on s'y est mis depuis relativement peu de temps, mais les facteurs qui y travaillent, cherchent, avec succès, à y corriger certaines faiblesses, comme nous le verrons plus loin.

Si l'on se souvient de notre description de l'*anche libre*, on sait que cette anche peut vibrer de quelque sens que vienne le vent. Il est donc possible, au lieu de comprimer de l'air par des soufflets, de l'aspirer par des pompes. La lame vibrera de même, seulement il faut remarquer que, dans ce

(1) Ainsi nommé parce que comportant quatre jeux entiers et quatre demi-jeux dont un, la voix céleste, possède une double rangée de lames.

cas, la force du vent ne peut pas dépasser la pression atmosphérique, tandis qu'on peut le faire par la force compressive, obtenue par les pieds ; le son entre donc dans le soufflet au lieu de s'en échapper. Il en résulte une douceur, en même temps qu'une rondeur de son, très remarquable, et, par ce fait, cet instrument donne, plus qu'aucun autre, l'illusion d'un vague grand orgue entendu de très loin, comme à travers une cloison. En somme, il possède des qualités, mais aussi des défauts que, du reste, les facteurs français tendent à faire disparaître. Commençons par en considérer les défauts.

La principale objection est que l'expression, qui fut le premier but poursuivi au temps des débuts de l'invention de l'harmonium, l'expression n'existe presque plus, du moment qu'on est limité par la pression atmosphérique. Partant, la *double expression*, si riche en effets musicaux, devient inapplicable, ou, tout au moins, considérablement atténuée, en dépit de toutes les affirmations contraires.

Le vibration qui va s'éteindre dans l'instrument, au lieu de se répandre au dehors, est, par ce fait, assourdie, feutrée. L'attaque est toujours plus molle que dans le système à compression tant qu'on n'aura pas adjoint le mécanisme des marteaux percutants, qui fut, à son époque, le splendide perfectionnement des premiers modèles de Debain et d'Alexandre.

Un défaut plus grave (en réalité, une routine plus qu'un défaut) consiste dans la disposition du clavier qui, au lieu d'être divisé au *fa* $^3$ se coupe à l'*ut* $^2$ ou au *sol* $^2$, ce qui supprime d'un coup toute la musique des Guilmant, Lemmens, Franck, qui prévoyaient cette division et qui écrivaient en conséquence. Hâtons-nous d'ajouter pourtant que le facteur Touzaa s'est appliqué à remettre les jeux d'*ut* à *fa* $^3$ et de *fa* $^3$ à *ut* $^6$, ce qui est beaucoup plus logique (1).

Si nous passons aux qualités, nous devons d'abord reconnaître, une fois de plus, la plénitude du son et sa douceur extrême, au point qu'on peut affirmer que c'est l'instrument idéal pour être sûr de n'avoir pas d'ennuis avec ses voisins, même si l'on y avait recours pour distraire des heures d'insomnie. La soufflerie devient beaucoup plus facile, puisqu'il suffit de presser alternativement les pédales sans autre souci. Le réservoir compensateur et la pression fixe de l'air se chargent du reste. Le *tremblant*, organe si barbare chez les autres modèles (du reste les vrais instruments d'art ne le possèdent pas), est, ici, remplacé par un moulinet qui fait onduler le son d'une façon acceptable mais dont on aurait pourtant tort d'abuser. Enfin, le meuble est infiniment moins encombrant, même pour de grands modèles, que celui des harmoniums ordinaires. Nous nous demandons seulement pourquoi l'on persiste à garnir ce meuble de petites galeries en bois découpé, étagères et autres motifs de décoration d'un goût déplorable.

Un instrument de musique n'est pas une armoire, ni une vitrine ni une cave à liqueur, et pourquoi un piano, ou un harmonium, serait-il plus décoré qu'un violon, un cor ou une flûte. La facture française avait longtemps résisté à cette invasion de style transatlantique. Il est dommage de la voir condescendre à la mode ; elle y perdra son prestige, car les meubles de palissandre, ou autre bois de choix, unis, sobres, discrets et neutres, étaient incomparablement plus « comme il faut » que tous ces trompe-l'œil bons pour les expositions dont ils suivent le style.

Mais cela n'a rien à voir avec la valeur intrinsèque de l'instrument qui, en plus des qualités réelles que nous avons énumérées, possède celle, non négligeable, d'un bon marché inaccoutumé. Seulement, un artiste, un exécutant, un virtuose — et un compositeur — préféreront toujours le modèle traditionnel de six à sept jeux à percussion et double expression, qui mérite, seul, la dénomination d'instrument d'art, sous lequel, du reste, il est désigné.

Parlerons-nous, quoique cela nous écarte de notre sujet, des systèmes mécaniques remplaçant la main humaine pour l'exécution musicale ? « Eolian », « Pianola » et tant d'autres ?

Ce n'est guère à sa place dans une méthode précisément destinée à enseigner la manière de se servir digitalement de l'instrument.

Néanmoins, en en parlant, nous aurons parcouru le cycle entier de l'utilisation pratique de l'anche libre.

Ces systèmes mécaniques sont de véritables merveilles d'ingéniosité et l'on ne saurait trop les admirer pour la patience et l'habileté qu'il a fallu déployer pour atteindre un pareil résultat.

Ils ne sont pas peut-être encore parvenus à l'apogée, mais il s'en faut de peu et il n'y aurait aucune

(1) Nous prions le lecteur de ne pas se figurer, si nous ne citons que quelques noms de facteurs, que notre silence vis-à-vis des autres soit intentionnel. Nous ne pouvons transformer cette méthode en organe de publicité. Néanmoins il nous est possible de donner la courte liste suivante qui donnera une preuve de la vitalité de la facture française : Mustel, Alexandre, Cottino, les fils de Kassiel, Richard, Rodolphe, Christophe et Etienne, Touzaa. Si j'en passe, c'est bien involontaire.

critique à formuler si les amateurs qui les possèdent ne s'en servaient, pour la plupart, d'une façon aussi puérile.

Qu'on l'utilise lorsqu'il est adapté à l'orgue à tuyaux, où son effet est admirable, pour jouer des œuvres conçues pour cet instrument, rien de mieux ; qu'on s'en serve, quand c'est sur un harmonium, ou un piano, pour jouer de la musique d'un style adéquat, c'est parfait, mais lorsqu'on entend de la soi-disant imitation d'orchestre, c'est totalement enfantin ; car ces registrations à tort et à travers, mettant des doublures et des octaves, des nuances sans couleur, et des mouvements sans logique dans des œuvres reconnues, ne sont au fond que de la sottise et de la prétention dont l'instrument et ses inventeurs ne peuvent être tenus responsables.

Il est certain, malgré les prétendues preuves contraires, que si les morceaux expressifs perdent à la comparaison, ceux de seule virtuosité sont parfaitement rendus par la mécanique. Mais ceux exigeant une indépendance parfaite des doigts ne sauraient être donnés, comme ils le demanderaient sous une pression, il est vrai variable, mais restant homogène surtoute l'étendue de l'échelle. En tenant compte de ce défaut, inhérent à la brutalité mécanique, on a le devoir de reconnaître que c'est surprenant de rendement. Le Saint-Père Pie X en a proscrit l'usage avec la plus légitime prudence, dans les églises, non, comme quelques-uns l'ont supposé, par ostracisme pour une invention qu'on ne saurait trop admirer techniquement, mais à cause de la porte qu'elle ouvre à tous les abus et toutes les dégénérescences du goût. En un mot ce système est merveilleux ; on peut seulement déplorer qu'en de certaines mains il ne serve pas à de plus nobles usages. On est parvenu, paraît-il, à l'adapter au violon. Qui sait si dans cent ans on n'arrivera pas, aussi, à remplacer tout un véritable orchestre par une mécanique coûtant plusieurs millions ! Je serai mort depuis longtemps, je n'ai donc pas à le redouter, mais, tout de même, cela promet une suite de générations et de mentalités musicales imprévues et inédites. Peut-être un cerveau inimaginable, survenant à son heure, arrivera-t-il à utiliser ces découvertes. Tout arrive, après tout, même le génie.

## DESCRIPTION DES PREMIERS EXERCICES

Ouvrons un harmonium, de quelque modèle qu'il soit. Trois organes frapperont notre attention : les *pédales* actionnant la soufflerie, les *boulons de registration*, le *clavier*. Les premières produisent le vent, les seconds le distribuent dans les sommiers sur les lames vibrantes, le troisième l'utilise musicalement.

Parfois nous remarquerons un quatrième organe, les *genouillères*, que nous étudierons plus tard, mais il n'est pas organe essentiel comme les trois premiers. Commençons donc par l'étude de la soufflerie. Ce n'est pas bien difficile : en quelques heures d'attention on en connaît définitivement l'usage. Mais encore faut-il savoir sur quoi il repose.

## LA SOUFFLERIE

Les deux pédales, visibles à la base de l'instrument, sont liées à deux soufflets assez vastes qui, dans un sens, aspirent l'air extérieur, et, dans l'autre, le refoulent dans un réservoir, lui-même actionné par de puissants ressorts. Ce réservoir rend l'office de compensateur en emmagasinant l'air envoyé par les soufflets. Grâce aux ressorts qui le sollicitent, il rend cet air sous une pression presque constante. Le fonctionnement de ce réservoir est soumis à la manœuvre d'un bouton de registre nommé *expression*, généralement placé par-dessus le clavier et au milieu : d'autres fois il est placé par-dessous, peu importe.

*Mettre* l'expression c'est supprimer l'effet du réservoir compensateur et faire ainsi que les lames reçoivent directement le vent des soufflets.

*Retirer* l'expression, c'est laisser son action au réservoir qui se charge d'égaliser la force du vent.

Dans ce cas, les pieds n'ont qu'à pousser alternativement sur les pédales avec l'inconscience d'un souffleur de forge. Tandis que lorsqu'il y a l'*expression*, les pieds deviennent partie active dans le son et la nuance. La moindre erreur dans le mouvement alternatif se perçoit, et cela devient horrible par l'isochronisme de *cresc.* et de *dim.* lorsque l'exécutant se sert de ses pédales comme sur une bicyclette ou devant une machine à coudre.

Or, la non-fixité de la pression, quoique continue, est la condition essentielle du jeu de l'harmonium. C'est le principe même de l'anche libre. Il s'ensuit que lorsqu'on entend des gens si nombreux dire : « Je ne sais pas me servir de l'expression », alors qu'ils se figurent jouer de l'instrument, ils mériteraient qu'on leur réponde : « Vous ne savez pas, *du tout*, jouer de l'harmonium ! »

Comment acquérir ce savoir de la soufflerie. D'abord, en immobilisant, une fois pour toutes, le registre *expression*, considéré désormais comme *inexistant*. Ensuite, en remarquant que la pression doit être continue, tout en étant nuancée, autrement dit : continue mais non constante. Pour l'obtenir continue, le seul secret est celui-ci : ne jamais appuyer les pédales jusqu'à *fond de course*. Que chaque pédale étant parvenue aux deux tiers de son parcours soit aussitôt soutenue par l'autre pédale et *vice versa*, de façon à éviter toujours le *point mort* où l'un des soufflets serait en bas, l'autre en haut, l'un arrêté, l'autre non parti.

Comme exercice pratique, il est des plus simples. Il suffit, après avoir, bien entendu, *mis* l'expression, de poser un doigt sur le clavier, puis deux, puis quatre, puis dix, avec un jeu, deux jeux et, peu à peu, tous ceux dont on dispose sur un seul accord interminable, en travaillant à obtenir par les pieds l'égalité absolue du son, sans aucune nuance. Plus il y aura de registres tirés, moins ce sera commode, à cause de la grande dépense d'air, surtout si, au clavier, on prend des accords à cinq notes dans le grave, mais on peut s'arrêter avant cet excès qui est sans exemple dans la musique bien écrite.

Lorsqu'on est arrivé à conserver cette égalité absolue du son, on cherche à le nuancer, mais en évitant que cette inflexion soit le résultat de l'alternance des pédales. Il faut travailler à faire, par exemple, un crescendo *continu* pendant une dizaine de mouvements alternés des pieds et, réciproquement, en diminuant et réglant la dépense proportionnelle du vent au nombre de notes enfoncées et de registres employés.

Rien de tout cela n'est difficile. Il suffit de l'avoir compris et, plus encore, de soupçonner que c'est le but à atteindre. Avec bien peu d'attention, ce mouvement des pieds devient totalement instinctif et, sans faire nullement appel à la pensée, les pieds nuancent la pression de même que chez un violoniste le poignet appuie l'archet sur la corde, traduisant par une transmission instantanée, autant qu'inconsciente, l'intention musicale de l'artiste.

C'est la pointe des pieds qui doit actionner les pédales, et jamais, sans exception, les talons.

Par la pointe, on peut obtenir les nuances les plus délicates et, même l'effet de tremblant, qui dans ce cas n'est plus l'affreux organe que l'on connaît, mais bien un *vibrato* s'appliquant sur une seule note au besoin. On pourra s'exercer à le produire, bien entendu pas sur un accord, mais sur une note ou deux dans le médium ou l'aigu. Par une simple vibration du pied, donc de la jambe, puisque la pointe seule est appuyée, on obtient cet effet à volonté qui, judicieusement ménagé, est du meilleur goût et ne prête à aucune critique.

Quant au registre *tremblant*, il serait toujours préférable, en attendant que les facteurs le suppriment sur leurs catalogues, de le décoller, de le clouer, en un mot de le supprimer sans espoir de retour.

Nous avons parlé plus haut des genouillères. Ce sont deux palettes disposées de chaque côté des genoux, qui par l'écartement desdits, exécutent un mouvement latéral sans que celui des jambes ni des pieds en soit gêné.

Ces genouillères sont de deux sortes, tout en ayant la même forme. Les unes agissent sur le vent, les autres sur la registration. Etudions les premières, nous verrons les secondes, au moment de l'étude des registres.

En supposant que l'on sache parfaitement se servir des pédales, on ne peut faire que la pression nuancée ne s'applique à toute l'échelle. Il s'ensuit que, dans certains cas, la partie grave risquera de couvrir les dessus. Il peut donc être profitable de posséder un organe intermédiaire capable de distribuer, de façon inégale, l'air comprimé dans la partie basse *ut-fa* $^{3}$ et la partie haute *fa* $^{3}$-*ut* $^{6}$.

C'est là qu'interviennent les genouillères et c'est ce qu'on appelle la *double expression*.

Grâce à un système d'obturation progressive, le vent passe dans les sommiers depuis le minimum compatible avec le départ des lames, jusqu'au maximum qui est la pression directe des pédales, et cela, à volonté, à gauche comme à droite. En plus, une dérivation d'air actionne des jalousies formant

boîte expressive, qui s'ouvrent ou s'occultent, donnant le « *forte expressif* » qu'il ne faut pas confondre avec le « *forte fixe* », d'un usage beaucoup plus brutal.

Bien entendu, cette double expression n'existe que sur les instruments d'art, mais si l'on en possède un, il sera utile d'étudier sa soufflerie pour obtenir toutes les nuances aux dessus, aux basses, ou aux deux à la fois. Alors, seulement, on peut dire que l'on joue de l'harmonium, le reste n'étant plus qu'une affaire de goût dans la registration, laquelle est, le plus souvent, indiquée par le compositeur, et d'habileté digitale comme dans tous les instruments.

## LA DISTRIBUTION

L'air comprimé par les pédales actionnant la soufflerie, ou aspiré dans le cas des orgues américains, est destiné à faire vibrer les lames. Rien ne serait plus simple si l'on n'avait à s'occuper que d'une seule rangée de lames. Devant chacune d'elles serait une soupape correspondant aux touches, qui, en se levant, dégagerait l'orifice de sortie du vent, et la lame prévue vibrerait aussitôt. Il en est ainsi dans les tout petits modèles à un seul jeu. Mais lorsque s'élève le nombre des jeux, il faut avoir recours à la *distribution*, sorte de canalisation permettant de faire agir le vent, à volonté, dans tel ou tel compartiment, sinon dans tous à la fois. C'est ce mécanisme que nous allons étudier de façon à faire comprendre, en même temps, en quoi consiste la dénomination donnée aux divers registres et ce qu'elle représente au point de vue de leur timbre individuel et de leur hauteur dans l'échelle des sons.

Chacun des registres, disposés au-dessus du clavier, parfois au-dessous, parfois rangés en bataille dessus comme dessous et, dans ce cas, souvent plus décoratifs que réels, fait, par un système de transmission dont nous n'avons pas à nous occuper, mouvoir individuellement à l'intérieur, par conséquent de manière non visible, une large soupape, qui permet à l'air de pénétrer presque instantanément dans les sommiers. On appelle ainsi, dans l'harmonium, comme dans l'orgue à tuyaux, le dispositif servant à distribuer le vent aux organes sonores, lames ou tuyaux. Cette soupape demande à être parfaitement étanche et doit occulter exactement sa case, sans cela, l'air passerait, et comme les soupapes, actionnées par le clavier, s'ouvrent chacune pour tous les jeux à la fois, la moindre fuite produirait des cornements désastreux.

Il a fallu aussi prévoir, dans la construction, le moment où l'on ferme une de ces grandes soupapes, et mettre une petite ouverture de décharge afin qu'immédiatement la pression cesse. C'est là un petit détail de facture, ingénieux et intéressant, sur lequel nous n'avons pas à insister. Nous n'en parlons que pour montrer à quel point, dans l'orgue et l'harmonium, se trouvent de ces détails, que l'exécutant peut ignorer, mais grâce auxquels son talent se manifeste. Ils sont dus à la lente et patiente recherche des constructeurs et constituent, chacun dans son usage, un perfectionnement modeste mais dont la multiplication a fait de ces instruments ce qu'ils sont.

Ceci posé, nous n'avons plus à nous occuper que de la registration proprement dite, c'est-à-dire des boutons qui la commandent, rangés au-dessus du clavier le plus généralement.

Tout d'abord nous voyons au milieu, quelquefois sur le panneau qui est devant les genoux, le registre *expression*.

Nous avons dit, plus haut, comment et pourquoi il faut toujours commencer par le mettre, c'est-à-dire le tirer ; un harmonium, sans l'expression, n'étant plus un harmonium et ne devenant qu'une très mauvaise imitation lointaine de l'orgue à tuyaux qu'il n'est pas, et qu'il ne peut pas être.

A côté du registre de l'*expression* est souvent celui du *grand jeu*.

Celui-là sert à mettre *tout*, à jouer, comme on disait autrefois, à tire-larigot, expression provenant

(1) Nous désignerons toujours dans le cours de cet ouvrage, les registres par leur numéro ou leur nom, mais sur la musique, le numéro seul encadré dans un cercle servira à les désigner.
Il arrive aussi quelquefois qu'on les encadre dans un rectangle.
C'est généralement employé pour désigner la registration destinée aux harmoniums Mustel, Alexandre, ou autres, du même type, à double expression.

de ce que dans les orgues à tuyaux très importants, il existait un jeu nommé *larigot*, sorte de fifre suraigu qu'on ne mettait que comme dernière ressource sonore.

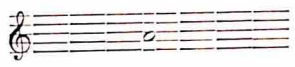
Nous ne nous occuperons pas, pour l'instant, de ce *grand jeu*, ayant à parler auparavant de tous les jeux de l'instrument : puisque son rôle est de les faire fonctionner tous à la fois, l'explication de son usage formera la conclusion logique de ce chapitre.

A droite et à gauche des deux registres sus nommés nous voyons d'abord deux boutons désignés ainsi : — *cor anglais* — *flûte*, — et portant le numéro 1.

Ces deux boutons ouvrent l'issue du vent, à gauche, d'*ut* à *mi* $^{3}$, à droite, de *fa* $^{3}$ à *ut* $^{6}$. C'est dire que si on met ces deux jeux on aura la sonorité homogène sur la totalité du clavier sans aucune coupure du *mi*$^{3}$ au *fa* $^{3}$.

Ce jeu est un *huit pieds* et ce terme demande une plus ample explication qui rendra clair tout le reste.

Dans l'échelle musicale nous avons un *la*, représenté sur la portée à cette hauteur :



qui est celui du diapason immuable fixé, par convention internationale, à 870 vibrations par seconde.

Tout jeu d'orgue dont le troisième *la* donne 870 vibrations, et, par conséquent, à l'unisson vrai du diapason, possède un tuyau pour l'*ut* grave, le premier, qui mesure huit pieds de hauteur. Notons que le *la* $^{3}$ de l'harmonium et son *ut* grave correspondent comme hauteur de son au *la* $^{5}$ et à l'*ut* $^{2}$ du piano.

Si donc un jeu d'orgue montre à son *ut* grave un tuyau de seize pieds, ou de quatre, ou de trente-deux (soit : division ou multiplication constante par deux), on aura, pour la même touche enfoncée, un son qui sera toujours le *la*, si c'est cette note que l'on choisit, mais qui sera, suivant le cas, à des octaves différentes.

Exemple :

Huit pieds

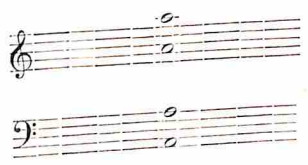
Quatre pieds

Deux pieds

Seize pieds

Trente-deux pieds

Il s'ensuit qu'en n'appuyant qu'une seule note, le *la* $^{3}$, avec tous les jeux utilisés dans l'harmonium correspondant au 8, 4, 16 ou 32 pieds, cette unique note abaissée produira l'effet suivant :



Le numéro 1 est donc, lorsque l'on tire les deux boutons à droite et à gauche, un jeu de *huit pieds* à l'unisson sur toute sa longueur d'un clavier de piano

Depuis :

Jusqu'à :

On remarquera peut-être que le clavier de piano dépasse celui de l'harmonium, tant au grave qu'au-dessus, d'environ vingt-cinq notes ; mais c'est une illusion, car la production sonore, par suite des redoublements d'octave expliqués ci-dessus, arrive à égalité dans l'harmonium, et, dans l'orgue à tuyaux, dépasse, et de beaucoup, l'échelle du piano, malgré l'exiguïté relative des claviers, leur moyenne courante étant de 54 notes.

Souvent ce numéro 1 est désigné ainsi :

1 Percussion — 1 Percussion

D'autres fois, comme sur les instruments de Mustel, les registres sont dédoublés :

1 Cor anglais — Percussion — Percussion — 1 Flûte

Nous avons expliqué plus haut, dans la partie historique, sur quel principe repose cette *percussion*. Ce n'est donc pas un *jeu*, c'est un système mécanique permettant d'obtenir une détente nette et claire. Des fois le bouton *percussion* actionne en même temps le jeu numéro 1 (cor anglais-flûte) d'autres fois il est libre ; on l'adjoint à volonté au numéro 1 préalablement tiré, et cela est préférable.

Ce jeu numéro 1 est de sonorité douce ; l'âpreté métallique de la lame y est atténuée autant que possible par un épais rideau de feutre. C'est le jeu type correspondant au bourdon huit pieds de l'orgue.

Passons maintenant à la série numéro 2.

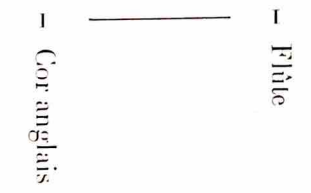
Ce jeu *bourdon-clarinette* est un seize pieds. C'est-à-dire que si l'on appuie les notes suivantes

en ne mettant comme registre que ceux-ci :

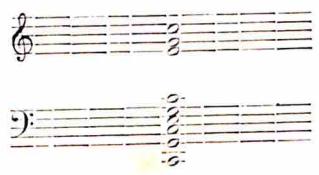
2 Bourdon — 2 Clarinette

on entendra :

et si l'on garde en même temps le numéro ci-dessous :




on entendra ceci :

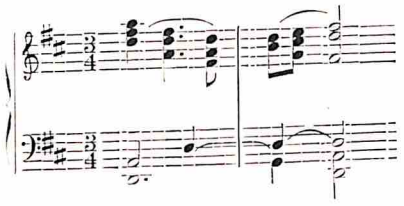


Tout comme si l'on avait les mains capables de couvrir une douzième, ce qui serait bien commode pour certaines musiques !

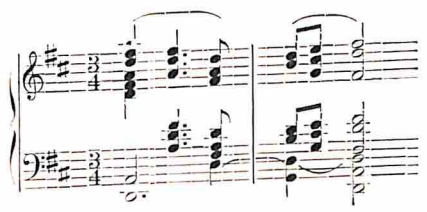
Ce jeu numéro 2 se nomme *bourdon-clarinette*. Mais il ne faut pas s'attacher à ces dénominations qui sont arbitraires. Ce jeu de clarinette ne donne en réalité ni le timbre, ni l'échelle de la vraie clarinette, pas plus que le cor anglais ne rappelle le timbre ni la hauteur du véritable cor anglais, pas plus qu'aucun des jeux de l'orgue, qui ont tous leur timbre spécial et parfaitement défini, (seul le jeu, dénommé *flûte*, peut prétendre avoir une analogie avec son titre), mais l'usage a prévalu, par assimilation, de les apparenter aux diverses sonorités des timbres de l'orchestre. Quoique ce soit une puérilité, puisqu'elle est acquise, respectons-la.

Si l'on a suivi attentivement cette explication sur le rôle de ce numéro 2 (seize pieds), on conclura qu'il est loisible de ne s'en servir que d'une moitié.

Par exemple, ayant à jouer un passage comme celui-ci, qui serait évidemment criard sur le numéro 1 :



étant donné l'espace considérable entre la basse et la main droite, on le rendra très moelleux, plein et homogène en ajoutant seulement la partie droite du numéro 2, et ne gardant à la basse que le numéro 1. On obtiendra ainsi cet effet :



On ne pourrait obtenir cet effet sans l'intervention des « seize pieds », qu'en jouant à quatre mains. Et même, par ce subterfuge, l'effet ne se produirait pas entièrement, car il y manquerait le timbre particulier du 2, plus rond, plus feutré que le 1, ce qui lui a valu sa désignation de clarinette.

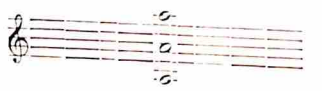
Il reste entendu, néanmoins, que, dans le cas du numéro 1 seul à gauche, on ne devra mettre le 2 à droite que si la partie du dessus ne descend pas au-dessous du *fa* $^{3}$.

C'est bien compréhensible, puisque le jeu, dit de clarinette, s'arrête à cette note.

Du reste, les compositeurs indiquent généralement la registration ; mais il est très profitable de la connaître, et d'être à même de l'analyser afin de pouvoir la modifier, en mieux, d'après la ressource de l'instrument qu'on a sous les doigts.

Continuons d'après la même méthode à étudier les autres jeux. Le premier que nous voyons à la suite du 2 est le numéro 3.

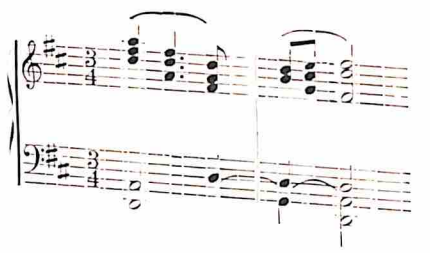
Ce jeu est un « quatre pieds ».



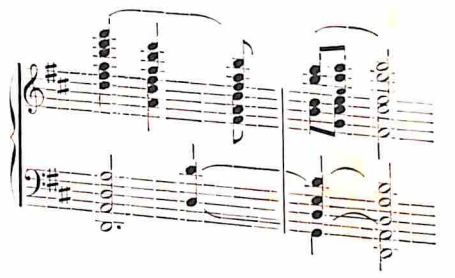
quatre pieds
huit pieds
seize pieds

Ne tenons aucun compte bien entendu de la désignation. Jamais ce ne fut un clairon, à peine un fifre.

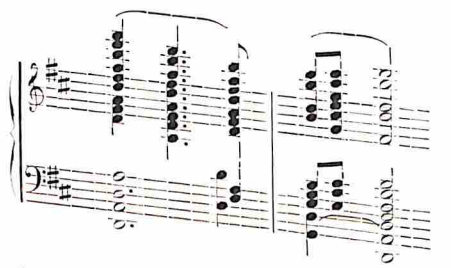
D'après l'exemple précédent que je reproduis :



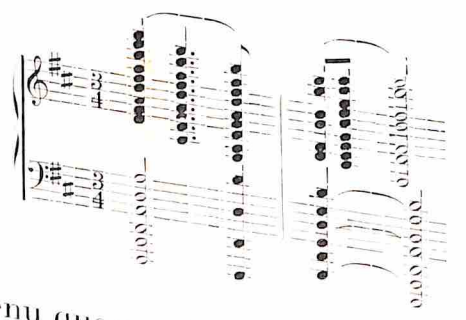
si l'on ajoute le 3, *clairon-fifre*, des deux côtés, on entendra ceci :



Si l'on ajoute le 2, clarinette, à droite, on entendra :

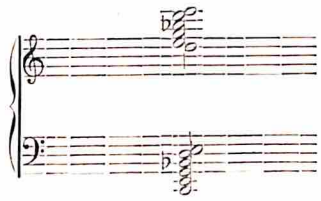


Mais devant toute cette sonorité du dessus, le numéro 1 serait faible pour constituer à lui seul la basse, on ajoutera donc le 2, bourdon, à gauche, et l'on aura cet échafaudage sonore qui, au piano, ne serait accessible qu'à un quadrumane :



tout ce déchaînement n'étant obtenu que par deux doigts de la main gauche et trois de la main droite !

Que l'on calcule par là ce que peut donner un accord de cinq notes et même de six à chaque main ; après tout, c'est faisable.



On aurait :

huit pieds : 12 notes
seize pieds : 12 —
quatre pieds : 12 —
36 notes

soit : trente-six lames vibrant à des hauteurs différentes sous le seul effort des dix doigts.

(Il est bien entendu que l'accord ci-dessus est écrit au mépris de tout équilibre de sonorité et qu'une pareille accumulation de notes dans le grave serait d'un effet désastreux. Cet exemple n'est donné que pour montrer ce que réellement, sinon pratiquement, l'on pourrait faire.)

En suivant l'ordre des jeux, nous trouvons, après le numéro 3, les boutons marqués du chiffre 4. Ce jeu est un huit pieds, donc il sonne à l'unisson du numéro 1 et, de même que les trois précédents, il fait sa coupure de *mi* $^{3}$ à *fa* $^{3}$.

Ce jeu, un peu plus assimilable que les autres au timbre des instruments qu'il est censé représenter — *basson-hautbois* — est d'une sonorité plus métallique que les numéros 1 et 2.

Cela provient de ce que les lames qu'il met en vibration sont placées en arrière du clavier, sans interposition, pour l'oreille, des bandes de feutre, et de tout le mécanisme des soupapes et de la percussion qui servent, intentionnellement, à assourdir les jeux destinés à donner l'illusion des jeux de fonds ; ceux-ci, les 3 et 4, étant considérés comme jeux d'anche.

De plus, au-dessus des lames des numéros 3 et 4 sont des jalousies, parfois visibles, parfois dissimulées sous un morceau d'étoffe qui correspondent aux deux boutons marqués —o—.

Ces registres ne sont pas des jeux ; ils ne commandent que deux volets qui, fermés, estompent légèrement le son, et, ouverts, lui laissent toute sa crudité.

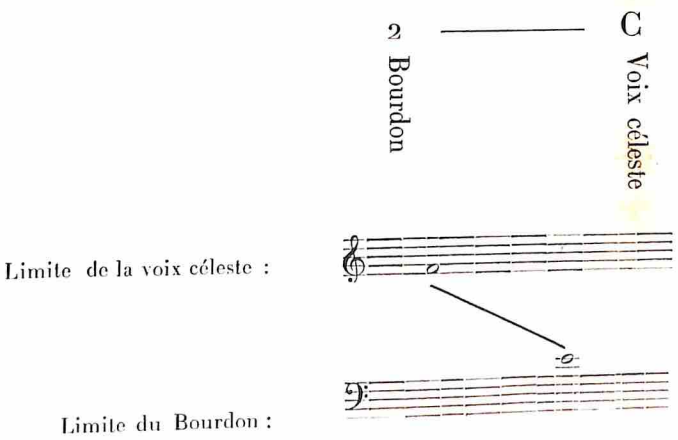
Nous avons donc ainsi ce que nous pourrions appeler l'harmonium normal :

Passons, maintenant, aux adjonctions en commençant par celles les plus fréquemment employées. Leur compréhension deviendra d'autant plus facile que le système de registration de l'harmonium normal aura été mieux expliqué.

La première adjonction, presque constante, dès que l'instrument cesse d'être parmi les tout à fait modestes, est la *voix céleste*, indiquée par 6 ou par C.

Ce jeu est presque toujours un seize pieds, marchant à l'unisson du numéro 2-*clarinette*.

Il n'affecte que la moitié supérieure du clavier, soit : du *fa* $^{3}$ jusqu'à l'*ut* $^{6}$. C'est dire qu'il ne faudra pas s'étonner de constater une différence de sonorité entre ces deux notes, en supposant qu'on ait mis les registres suivants :




le *fa* est en effet la dernière note grave de la voix céleste, et à partir du *mi* le bourdon sonne seul.

Ce jeu de *voix céleste* est un jeu à battement, terme sur lequel une courte explication est nécessaire.

Par suite d'un phénomène acoustique assez curieux, lorsque deux origines sonores vibrent à moins d'un quart de ton d'intervalle, que ce soient des cordes, des tuyaux ou des lames, il existe un point précis où l'oreille cesse de percevoir vraiment un désaccord. La sonorité prend, à ce moment, un charme particulier dû à une succession de battements très rapprochés (qu'il ne faut pas confondre avec le tremblant, sur lequel nous avons dit notre avis).

Ce battement est même très sensible, entendu sur les cordes d'un piano. Le son n'est plus faux, il n'est pas encore juste, il devient chaud et vibrant. Et si l'on continue à tendre la corde jusqu'à justesse parfaite, il s'ensuit une légère dépression du son au moment précis de l'accord absolu.

Il faut donc pour obtenir ce battement avoir deux origines sonores, deux tuyaux, deux cordes ou deux lames. Dans l'harmonium ce sont deux lames de sonorité extrêmement rapprochée, mais non identique.

Dans les instruments ordinaires, le jeu de voix céleste se contente d'avoir une seule rangée de lames accordées très près du jeu de *clarinette* dont la grande soupape de distribution s'ouvre automatiquement par le registre *céleste*, obtenant ainsi le fonctionnement de deux séries sonores.

Dans les instruments de modèles supérieurs, le jeu de *voix céleste*, est complètement indépendant du numéro 2, et vient ajouter ses deux lames, formant battement, à la lame unique du numéro 2. C'est évidemment préférable.

(Parfois, mais rarement, la voix céleste est un huit pieds. Dans ce cas, elle s'associe avec le numéro 1.) Il est inutile d'ajouter que ce registre se trouve dans la plupart des cas à la droite des jeux du dessus, numérotés de 1 à 4.

Dans la série des adjonctions, nous trouvons, le plus souvent, le jeu désigné comme *musette*, marqué du numéro 5.

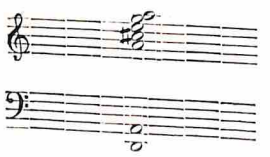
Ce jeu est aussi un seize pieds ; mais il est placé, contrairement à la voix céleste, qui, elle, est dans la région des jeux assourdis, il est placé à l'arrière, près des lames du fifre et du hautbois. Sa sonorité est métallique et claire, rappelant celle du hautbois, mais plus moelleuse puisqu'elle donne l'octave grave du numéro 4. De plus. les instruments qui présentent ce jeu possèdent généralement le *forte expressif*, sur lequel nous reviendrons, et cet organe tempère beaucoup son acidité, en fait une sorte de hautbois grave, d'un caractère typique et très enveloppant.

Toujours à droite, nous verrons enfin le jeu nommé *barylon*, le plus souvent marqué du numéro 7.

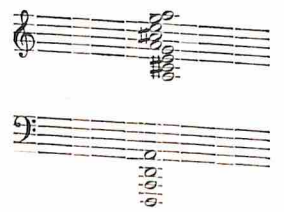
Celui-ci est un trente-deux pieds. S'il continuait jusqu'à l'*ut* grave et qu'il fût représenté par un tuyau, ce tuyau aurait trente-deux pieds de haut, plus de dix mètres. Et la lame devrait avoir dans les quinze ou vingt centimètres de longueur, et être, en plus, surchargée.

Pratiquement elle ne parlerait plus, ou du moins ce ne serait qu'après un temps plus ou moins long ou sous l'effort d'une soufflerie formidable. C'est pour ces causes qu'on s'est borné à mettre ce jeu dans l'aigu où son rôle est de masser l'harmonie dans le médium, en laissant au fifre et au hautbois le soin de lui donner le brillant des vibrations rapides.

Si l'on a bien saisi les explications ci-dessus, il s'ensuit que l'accord suivant joué avec le numéro 1 (Cor anglais-Flûte) et le numéro 4 (Basson-Hautbois) qui donnera :

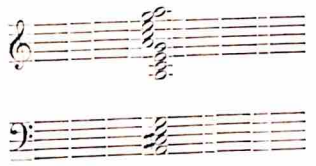


et qui, multiplié par le 2 (Bourdon-Clarinette), produira :



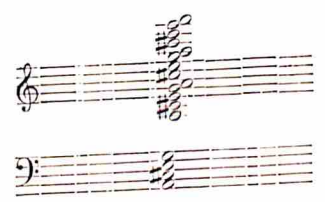
cet accord causera après adjonction de la voix céleste et de la musette la même impression comme hauteur de notes, avec des timbres différents, que l'exemple cité.

Mais si l'on ajoute le baryton, la seule main droite fera parler les lames sur toute l'échelle suivante :



Et si l'on ajoute le numéro 3, toujours la seule main droite appuyant les notes :

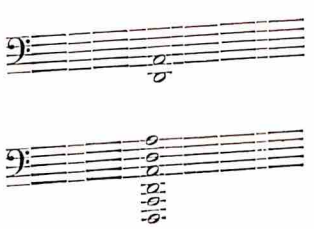
fera entendre :



Les instruments qui possèdent la voix céleste, la musette et le baryton présentent aussi à la partie gauche, du côté de la basse, le jeu dit : *harpe éolienne*, marqué la plupart du temps du numéro 5.

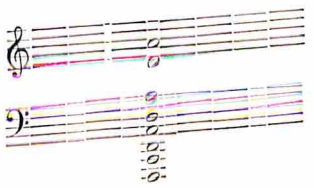
C'est un jeu à battement, comme la voix céleste, donc, faisant vibrer deux lames en imperceptible désaccord. Il est de deux pieds, c'est dire que si on lui faisait dépasser le $mi^3$ et si on le prolongeait jusqu'au sommet du clavier, la dernière lame serait microscopique et, partant, inutilisable. Aussi n'est-il placé qu'à la basse. Quelques instruments néanmoins le possèdent également dans les dessus, mais à l'état de reprise, c'est-à-dire que le $fa^3$ est la répétition du $fa^4$. Ce jeu n'est donc pas, lorsqu'il y a deux registres portant son nom, un jeu continu comme le 1, 2, 3 et 4.

De même que pour le baryton, mais inversement, son rôle est de relever la basse dans le médium, puisque cette quinte, jouée sur le numéro 1 :

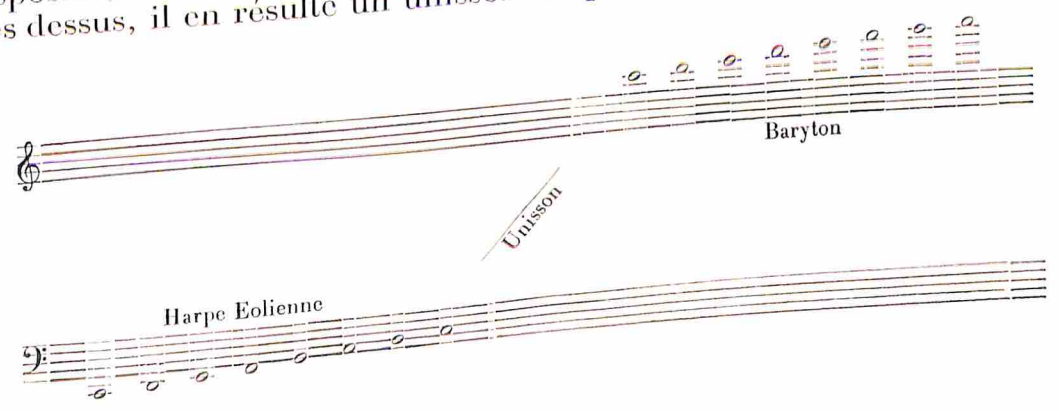


qui, avec le 2 et le 3, fait ceci :

devient après adjonction de la harpe éolienne :



D'après ce dispositif, assez rare, d'un jeu aussi aigu placé à la basse et d'un registre aussi grave figurant dans les dessus, il en résulte un unisson de peu d'étendue sur les deux tranches suivantes du clavier :



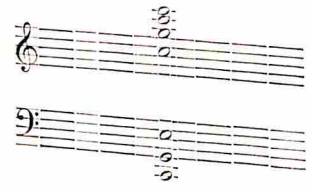
En utilisant cette curiosité d'une façon judicieuse, on peut obtenir certains effets fort séduisants s'ils sont de courte durée.

Toutes ces explications sur des sonorités d'exception ne sont pas inutiles, car, dans bien des cas, les compositeurs n'inscrivent que la registration moyenne pour les types d'instruments les plus répandus, et tel morceau bien écrit, qui pourra être d'un bon effet, quoique un peu froid, sur sa registration normale, risquera de devenir tout à fait remarquable si l'exécutant y ajoute son goût personnel et la connaissance des timbres dont il dispose. Ce n'est pas une raison pour en abuser, ces sonorités d'exception n'étant séduisantes que par leur rareté même, mais leur usage discret et justifié ajoute beaucoup au charme de l'harmonium, lorsqu'il est joué avec goût et discernement.

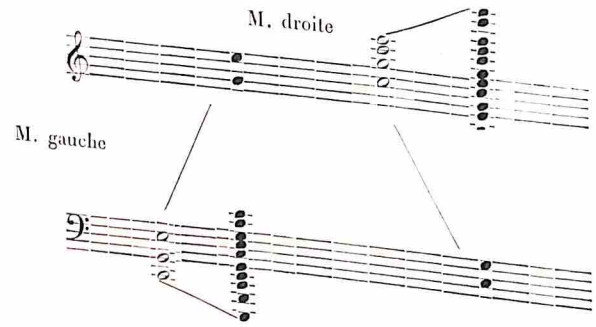
En résumé, si, sur un instrument moderne, complet (mais nullement exceptionnel), type Mustel, Alexandre ou autre, comprenant la nomenclature ci-après :

- O Forte expressif
- O Baryton
- O Musette
- O Céleste
- O Hautbois
- O Fifre
- O Clarinette
- O Flûte
- O Expression
- O Grand Jeu
- O Cor anglais
- O Bourdon
- O Clairon
- O Basson
- O Harpe éolienne
- O Forte expressif

nous appuyons cet accord d'*ut*, un peu large, mais faisable par la plupart des mains :



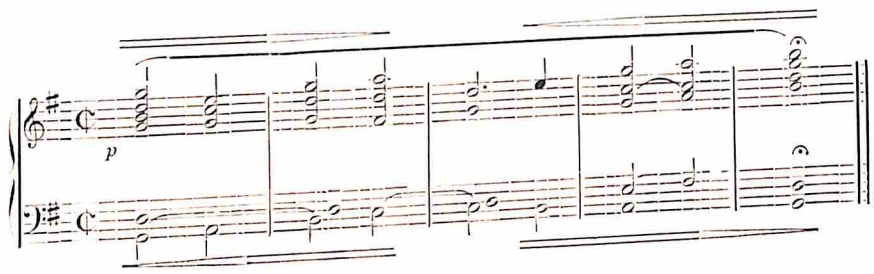
voici l'échafaudage formidable de notes qui en résultera et qui représente le dernier effort de la soufflerie, calculée pour être capable de lui fournir le vent nécessaire,




cinquante lames vibreront de l'*ut* contre-grave au *mi* suraigu (1) !

(1) Il sera peut-être intéressant de rappeler ici que tous ces effets de redoublements d'octaves à l'aigu et au grave, qui sont la base de l'orgue, de l'harmonium, et aussi de l'orchestre, étaient utilisés dans le clavecin qui n'avait d'autre moyen à sa disposition pour faire des nuances, ce qui le fit rapidement détrôner par le clavecin *Piano-forte*, duquel, après avoir supprimé « clavecin » puis « forte » on fit le piano actuel, étrange dénomination, par une *nuance*, d'un instrument capable de les rendre toutes ! Les clavecins possédaient un jeu de cordes sonnant le « seize pieds », un autre sonnant « le quatre pieds » et il sortait de tout cela un grésillement sonore d'une plénitude remarquable, incomparablement plus riche que celle du piano qui, même joué à quatre mains, à six, à huit ne donne pas cette impression. Les auditeurs qui ne connaissent la musique de cette époque, Scarlatti, Daquin, Couperin, Rameau, Bach, Haendel que par le piano, ignorent quelle était la sonorité prévue, voulue par ces maîtres. L'exécution au piano n'en diminue pas la valeur artistique, mais elle en atténue singulièrement le charme, quel que soit le talent du virtuose ; ou, du moins, elle le transpose pour les oreilles contemporaines habituées à cette nouvelle sonorité du piano, excellente pour la musique qui en a résulté avec Chopin en première ligne, fâcheuse pour celle antérieure. Et puis, le piano a été partout, il s'est démocratisé, tandis que le clavecin est mort, sans déchéance, sous les lambris qui l'avaient vu naître. Nous ne dirons pas qu'il faille porter des talons rouges pour être admis à l'honneur de l'entendre, mais ce n'est peut-être pas complètement inutile pour le bien apprécier !

Il ne reste plus à considérer, parmi les registres, que le *forte expressif* dont nous avons déjà dit un mot tout à l'heure. Ce *forte*, qui fait basculer des jalousies sur l'arrière de l'instrument, découvrant ainsi les lames destinées à produire l'effet d'anches, doit son nom d'*expressif* à ce qu'il est intimement lié à l'effort de la soufflerie. Il fonctionne progressivement à la pression par l'intermédiaire d'un petit soufflet intérieur. Il est donc incomparablement plus souple que le *forte fixe*. Mais il ne paraît guère que sur les instruments dits à *double expression*. Nous en avons parlé et l'avons suc-cinctement défini dans la partie historique. Cette double expression agit par le moyen de genouil-lères, grâce auxquelles on peut obtenir sans difficulté aucune l'effet suivant, impossible sur tout autre instrument : (remarquer la contradiction des signes *cresc* ou *dim*)




Ce mécanisme a transformé l'harmonium, et c'est le grand perfectionnement qui, avec la per-cussion, mais plus encore, en a fait un véritable instrument d'art.

En effet, sur le numéro 1 par exemple, pour peu que la basse soit un peu chargée et grave, les dessus auront de la peine à lutter. On a donc besoin de recourir à la ressource du numéro 4, de même hauteur sur l'échelle des sons, mais qui ajoutera son timbre métallique, et pour peu que la mélodie, ou l'harmonie, évolue sur la coupure *mi-fa*, l'effet sera mauvais. Tandis qu'avec la double expression par les genouillères, on éteint le grave, on force le dessus à volonté, l'équilibre est rétabli.

Telle est ce que nous croyons pouvoir appeler l'étude complète de l'instrument. Certes l'on ren-contrera bien des modèles présentant un nombre de jeux plus considérable, ou des mécanismes ingénieux, les uns pour modifier le son initial, les autres pour faciliter l'exécution. Ce sera le *méta-phone*, sorte de volet flexible en peau de chamois qui s'interpose entre les lames et les jalousies du forte. Ce seront les *palettes* près des pédales, déclanchant le grand jeu, ou accrochant, pour les faire durer au delà de la pression des doigts, les notes graves, afin d'obtenir certaines tenues. Ce seront des *claviers de célesta*, timbre très rare obtenu par des diapasons frappés par des marteaux feutrés.

On n'en finirait pas si l'on voulait faire figurer toute la liste des inventions, souvent plus futiles que fécondes, qui paraissent de temps en temps et que font fleurir les expositions. Il est prudent de se mettre en garde contre ces fantaisies, et de bien se faire la conviction qu'un harmonium, comme un orgue, vaut moins par le nombre de ses jeux, si la moitié est inutile, que par la person-nalité de chacun d'eux. Le modèle que nous avons étudié, dit de six jeux et demi (ou sept), soit quatre jeux entiers et quatre ou cinq demi-jeux, répond à tous les besoins.

Mais si l'on dépasse ce nombre, en tombant dans les excès de la première heure, on s'en repent toujours, un moment ou l'autre. C'est déjà beaucoup que la seule anche libre, unique organe de l'harmonium, parvienne à donner des timbres aussi variés. Vouloir en exagérer le dénombrement n'est qu'un mirage dont il faut se garer, en se remémorant l'épopée du « trois claviers, cent jeux » qu'imagina un jour Debain dans une heure de mégalomanie.

Nous avons gardé, tout à fait pour la fin, le registre du *grand jeu*. Son nom l'indique — il fait parler tout, à la fois — et pourtant il n'est pas un jeu, son emploi n'étant que de tirer automati-quement la totalité des registres d'un seul coup, à l'exception pourtant des jeux d'adjonction, céleste, musette, baryton et harpe éolienne, qu'on tire, après, à la main si le besoin s'en trouve.

Et, pour avoir tout dit, nous ajouterons que sur les instruments modestes, une genouillère remplit cet office de grand jeu. Parfois aussi deux genouillères intitulées demi-grand jeu produisent cet effet à droite ou à gauche à volonté, effet toujours brutal et de goût médiocre. Ce n'est du reste pas une raison pour que la consommation n'en soit fréquente.

Tout ce que nous avons dit plus haut sur la hauteur du son, le timbre et l'utilisation des jeux de l'harmonium s'applique au système de l'orgue américain, en tenant compte pourtant que la coupure $mi^3$-$fa^3$ se trouve rejetée plus bas d'une octave environ suivant les modèles.

Certains facteurs français tendent à se libérer de cet usage que rien ne justifie dans l'harmonium,

et commencent à rétablir, sur le système américain à aspiration, le clavier normal d'*ut* à *ut*, six octaves avec coupure $mi^3$-$fa^3$.

C'est la maison Touzaa qui, la première, croyons-nous, a donné cette preuve d'indépendance envers la mode. Il est à espérer qu'elle sera suivie.

Souvent on trouvera, sur les orgues américains, et sur quelques autres, un registre dont l'effet consiste à doubler automatiquement, soit à l'octave grave, soit à celle supérieure, les notes appuyées par les doigts.

C'est un effet de force sur lequel il ne faut pas s'illusionner ; le redoublement du *même jeu* à l'octave aiguë ou grave, par conséquent dans le même timbre, n'équivaudra jamais un quatre pieds, ou un seize pieds qui viendraient apporter leur timbre personnel à l'ensemble. Ces perfectionnements résultent toujours de la tendance générale chez le consommateur à demander à l'harmonium une imitation de grand orgue qui ne peut tromper que des oreilles ignorantes, et qui est, à coup sûr, incapable de résister à la capacité de grands vaisseaux.

Et, plutôt que de se contenter du simulacre, par un harmonium monumental qui s'efforce de se gonfler comme la grenouille de la fable, il est préférable de prendre un orgue à tuyaux, fût-il de quatre jeux. Alexandre Guilmant en avait autrefois un pareil, fabriqué par son père, sur lequel toute une génération d'élèves a travaillé. La sonorité en était si complète qu'on en arrivait à ne rien désirer de plus. D'autant que si l'harmonium arrive à se développer démesurément, le prix s'élève en proportion, et se rapproche beaucoup de celui auquel atteindrait un orgue à tuyaux de proportion modeste. Il n'y a donc plus que le mirage des jeux, qui est moins de l'art que de l'amusement, lorsqu'il n'est pas question d'instruments véritablement complets.

Nous aurions hésité à écrire ces lignes, si nous avions pu craindre qu'elles semblassent attaquer le moins du monde des intérêts commerciaux, mais comme la plupart des grandes maisons d'harmoniums font aussi, sur commande, l'orgue à tuyaux ; comme avec l'usage de plus en plus répandu de l'électricité, la question de la soufflerie devient pratiquement et même économiquement résolue, nous croyons, de toute bonne foi, répondre à leurs intérêts. Et nous disons encore, avec Guilmant qui n'a cessé de le répéter : l'harmonium bien compris peut devenir l'instrument d'art le plus fin, le plus délicat, le plus expressif qui soit ; mais en abaissant son rôle à celui d'un imitateur vaincu d'avance, on le dénature ; et, lui faisant perdre toutes ses qualités, on l'abandonne sans défense à toutes les critiques.

## LE CLAVIER

Nous voici parvenus au point où il ne suffit plus d'être attentif ou curieux, tout le monde en effet pouvant arriver à manier la soufflerie autant qu'à discerner les registres et leur usage. Il faut maintenant être musicien, ce qui n'est pas, heureusement, le produit de la seule volonté. Nous supposons donc qu'une personne, désireuse de travailler l'harmonium, possède déjà une certaine connaissance musicale, de solfège et d'exercice digital, et qu'elle sait, peut-être modestement, mais tout au moins correctement jouer du piano. Est-ce à dire qu'elle en jouera bien si elle ignore totalement ce qu'est le jeu lié obtenu par le doigté de substitution. Assurément non. Car le principe initial de la sonorité et du charme pianistiques repose bien plus sur la liaison du jeu que sur les crépitements de la virtuosité pour estrade. C'est pour cela que tout organiste ne jouera jamais très mal du piano, tandis que beaucoup, qui se croient, en conscience, pianistes... ?!!

Il est aussi un dicton répandu déclarant que le jeu de l'orgue, ou de l'harmonium, alourdit les doigts pour le piano. C'est une opinion aussi fausse qu'ignorante, allant avec celle, économique, qu'on ne peut jouer avec douceur sur un piano de grand modèle !

La vérité est que, sur l'un comme sur l'autre instrument, il faut, pour s'en bien servir, enfoncer la touche sur la totalité de son parcours. Toute la sonorité du piano est là et ceux qui s'imaginent « faire plus doux » en effleurant l'ivoire ne se doutent pas de ce qu'est un clavier, malgré leur infatuation fréquente ; tandis que la touche d'orgue exigeant que la note soit totalement enfoncée, sous peine d'un cornement avertisseur, l'exécutant ne peut s'illusionner sur sa maladresse. Il s'ensuit que loin d'alourdir les doigts, le clavier d'orgue les rend au contraire plus légers ; et quiconque ajoute à sa connaissance, fût-elle supérieure, du clavier pianistique, celle de la touche à soupape s'en

trouve, sans exception, fort bien. Saint-Saëns, qui fut un exécutant incomparable sur les deux, Planté, qui, à un tournant de l'âge, se mit avec acharnement à travailler l'orgue, et Pugno, et Liszt et Widor et Gigout, Tournemire ou Bonnet, pour prendre à toutes les époques et à tous les âges, en sont chacun un exemple. Néanmoins, il va de soi que si le clavier d'orgue procure de la légèreté digitale, il ne donne pas la virtuosité pianistique si on ne l'a pas poursuivie.

Un autre dicton prétend que l'harmonium est le refuge des pianistes restés en route, en un mot que c'est moins difficile !

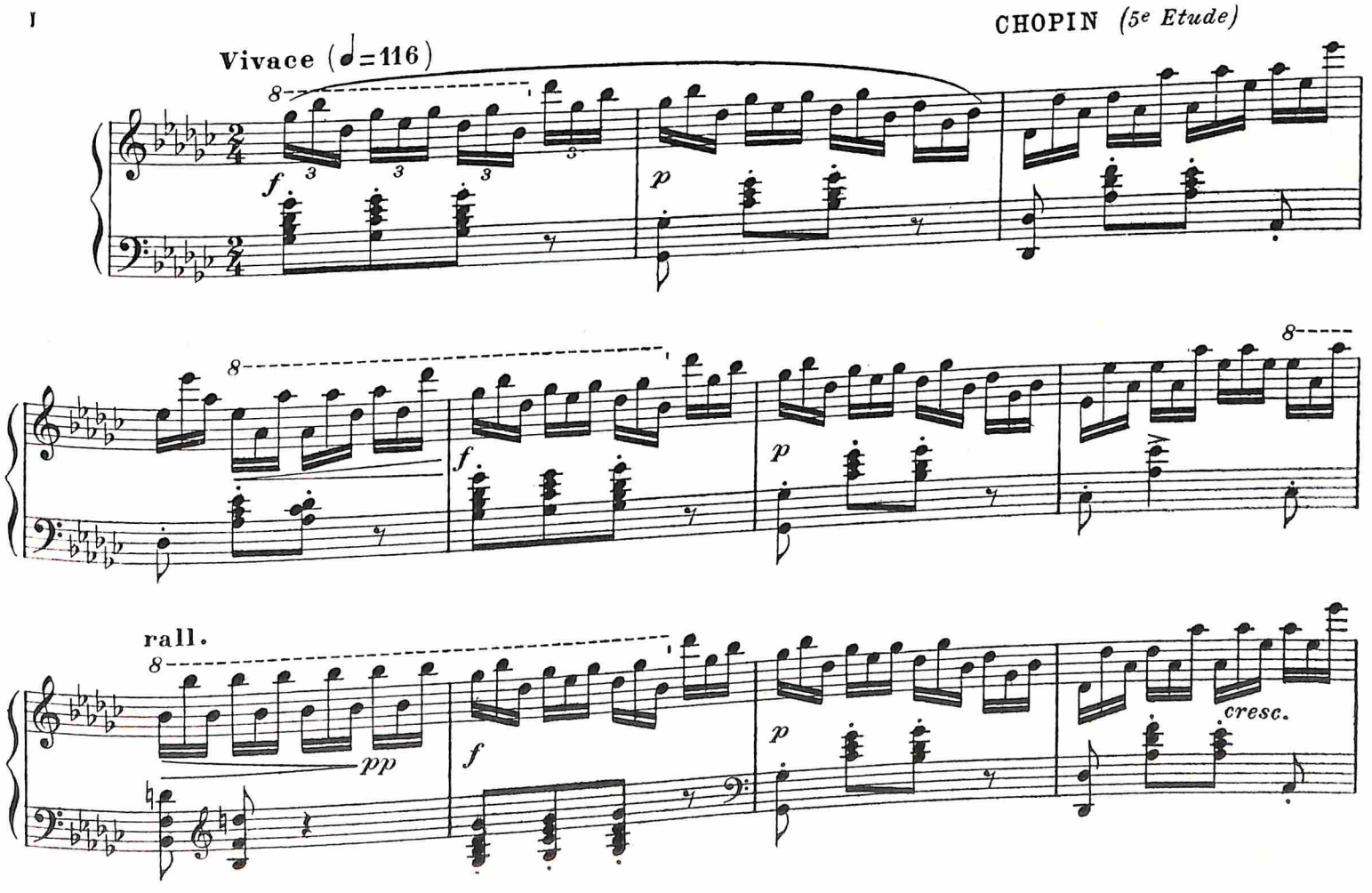
Cette version peut paraître vraisemblable quand on ne considère, dans le piano, que le feu d'artifice des triples croches, à condition que cette rapidité ne soit pas de la virtuosité à bon marché comme en fourmillent certains morceaux, chers à des débutants vaniteux. Mais combien n'admirent que les batteries ou les arpèges désespérément accélérés et finissant, du reste, presque constamment par une note fausse, qui prennent pour « facile » une fugue des plus simples, sur laquelle ils pourraient pâlir des mois entiers sans arriver à en jouer vingt mesures sans erreur.

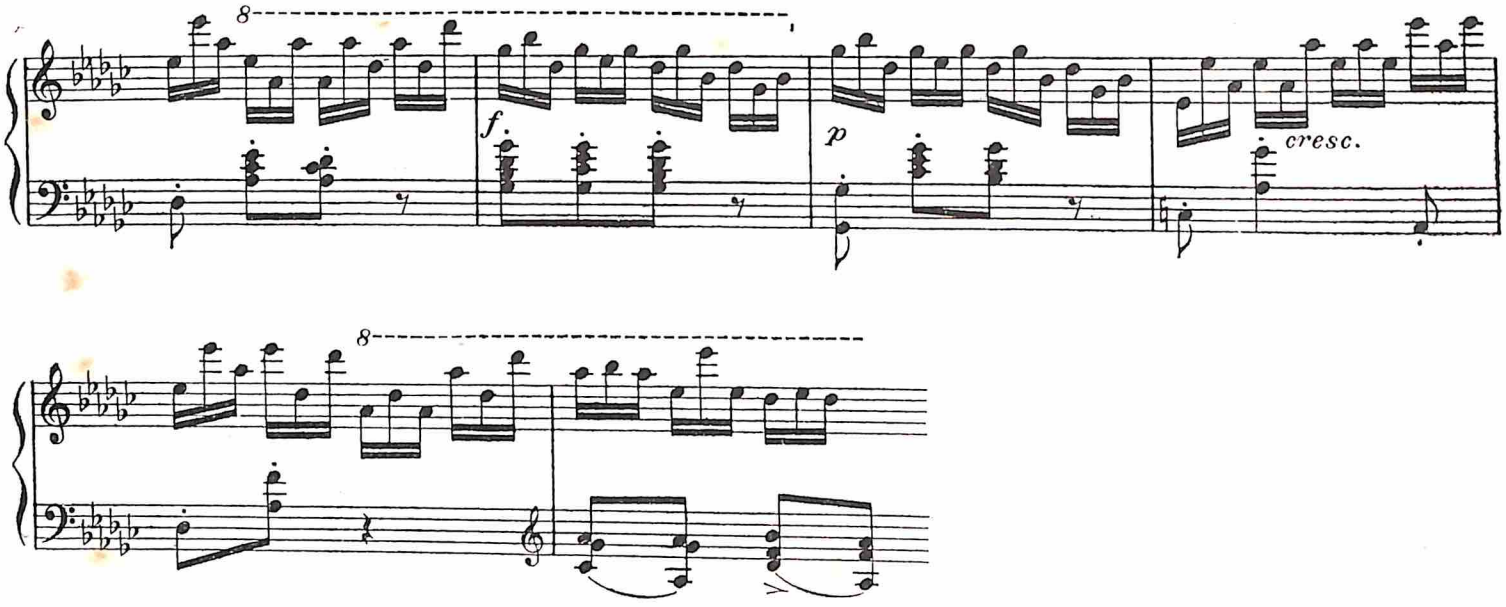
Ce préambule est pour dire que si l'on veut travailler utilement l'harmonium, il faut *savoir* jouer du piano et ne pas se contenter du simulacre qui consiste à tapoter dessus, au si fort détriment des voisins. Il faut avoir une certaine culture musicale, et même un peu de connaissance harmonique, de façon à sentir le besoin instinctif du *jeu lié*, donc du *doigté de substitution*, lors même que les doigts seraient tout d'abord rebelles à l'obtenir.

Mais, avant d'aller plus loin, nous devons donner l'explication définitive et claire de ces deux termes : *jeu lié* et *doigté de substitution*. C'est de leur compréhension que dépendra toute l'étude.

Voici donc trois exemples, pris chez les maîtres, de jeu *staccato*, c'est-à-dire le contraire du *lié*, où la difficulté consiste à ne pas laisser traîner ses doigts ; de *jeu mixte*, lié ou détaché, suivant la nuance, le style, le goût et la volonté du compositeur ; et enfin de jeu totalement *lié*. Nous choisissons ces exemples dans la musique de piano. Ils s'appliquent tout autant à l'harmonium.

Nous prendrons le premier dans Chopin, c'est la « 5e étude », en *sol*♭.

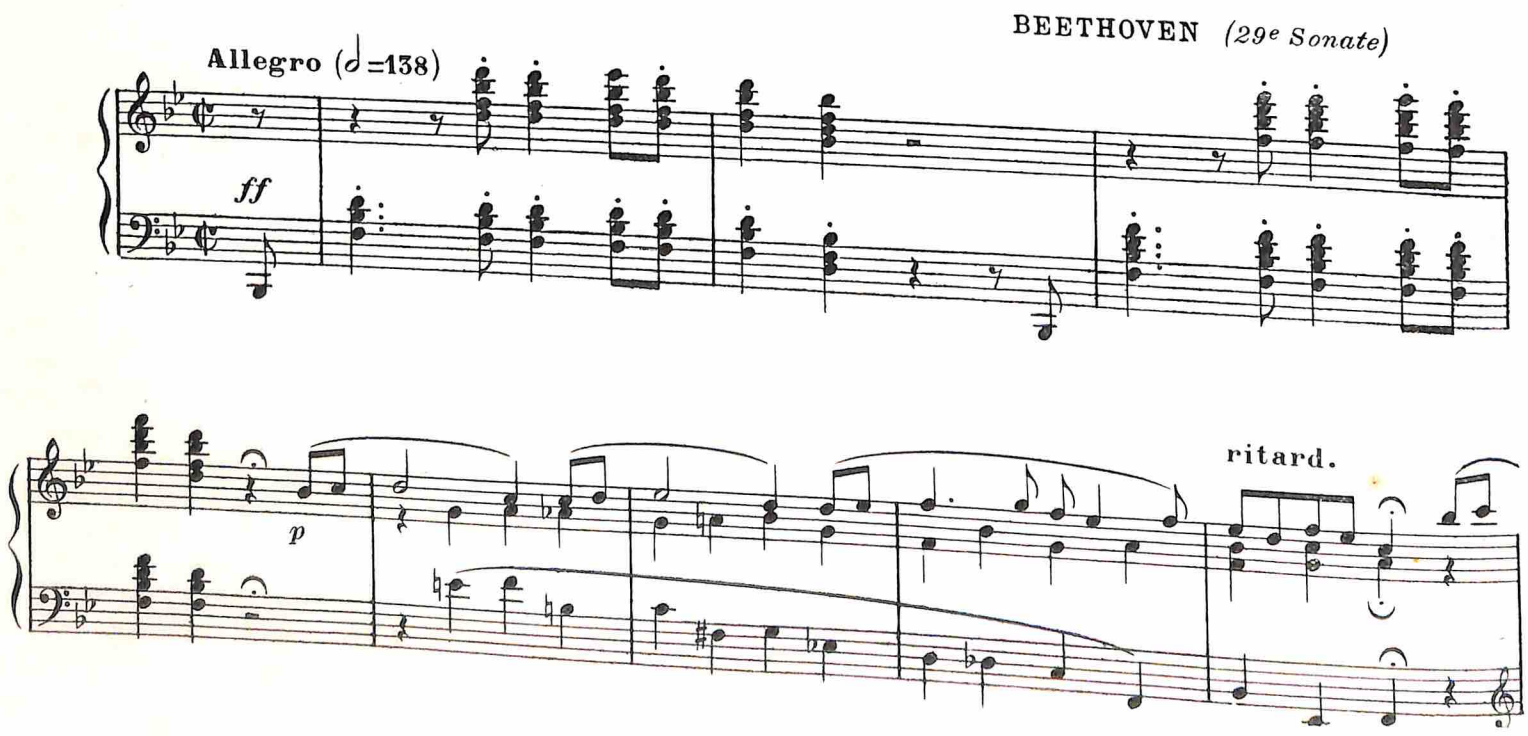


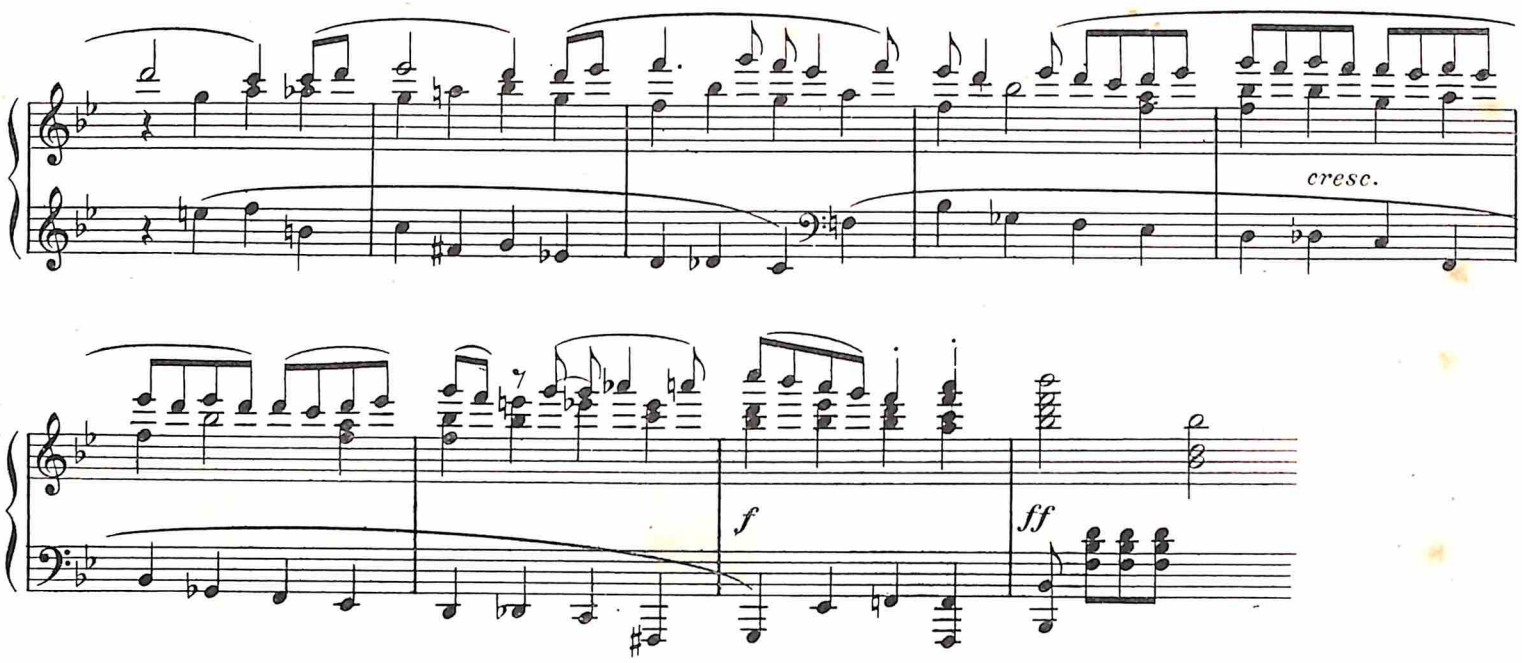



Quoique cet exemple ait été spécifié par l'auteur *sempre legato*, il n'en est pas moins bien choisi comme type où chaque note est frappée par le doigt qui lui est propre. La basse est détachée, avec un léger appoint de la pédale pour lui enlever la sécheresse, et, quant au trait de la main droite, malgré l'absolue netteté qu'il exige, il serait impossible, vu le mouvement, de l'exécuter en *staccato* véritable comme on en trouve de fréquents exemples chez Mendelssohn, notamment dans son délicieux *Presto* : *Leicht und luftig*, numéro 7 des pièces caractéristiques, dont nous ne saurions trop recommander l'étude.

Lorsque nous disions, tout à l'heure, que cet exemple s'appliquait à l'harmonium, il est de toute évidence que nous ne le donnions pas comme musique d'harmonium ! Nous ne l'avons choisi que parce que, supposant déjà pianiste celui qui lira cet ouvrage, il était, croyons-nous, préférable de lui présenter un type qu'il connaît certainement, et qui lui permettra de bien différencier les systèmes.

Comme spécimen de jeu mixte, tour à tour détaché, lié, appuyé, staccato, nous offrons ce fragment d'une sonate de Beethoven, au hasard, car dans tout le piano de Beethoven, le jeu lié, le doigté chantant et orchestral sont d'un usage constant.

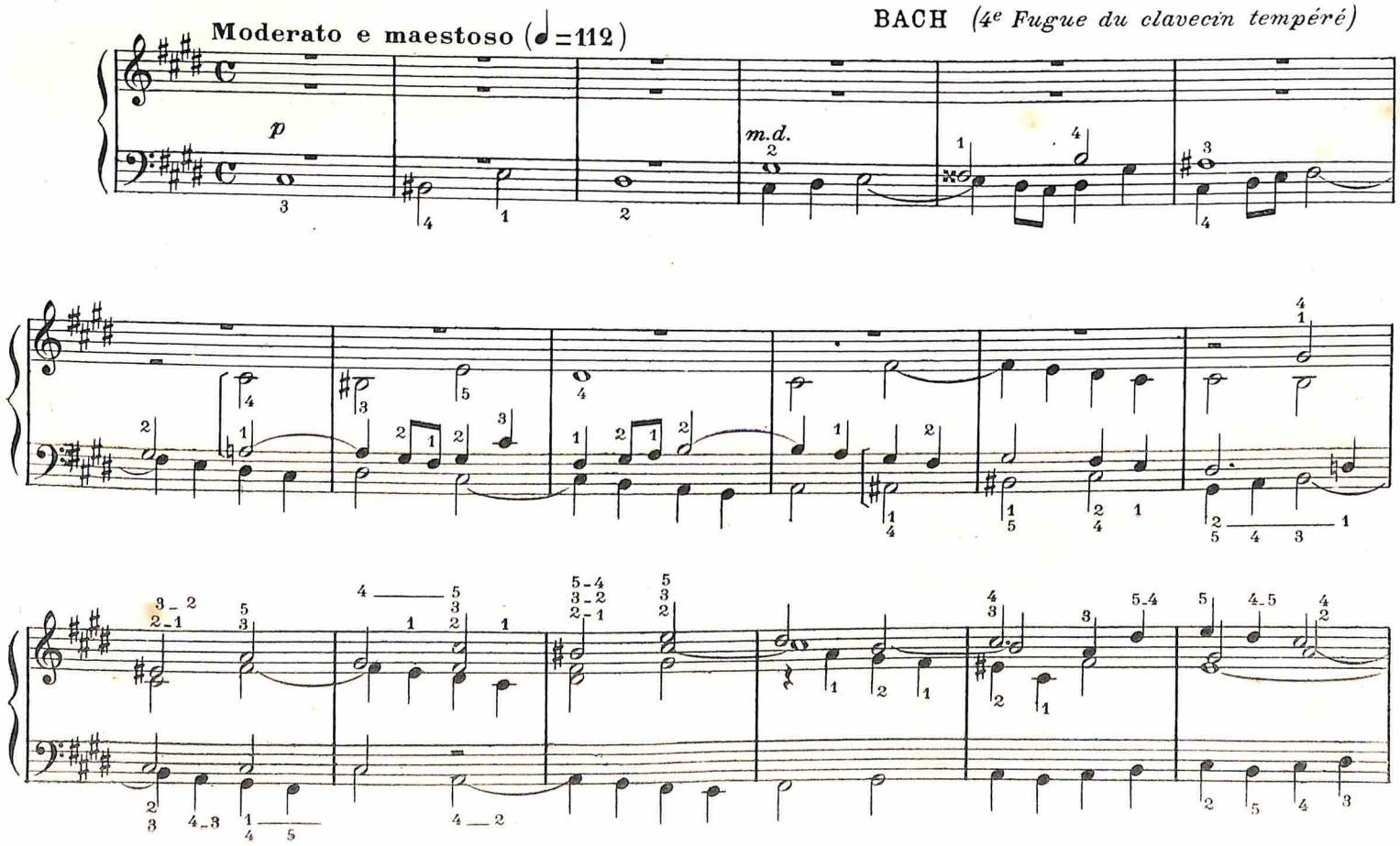


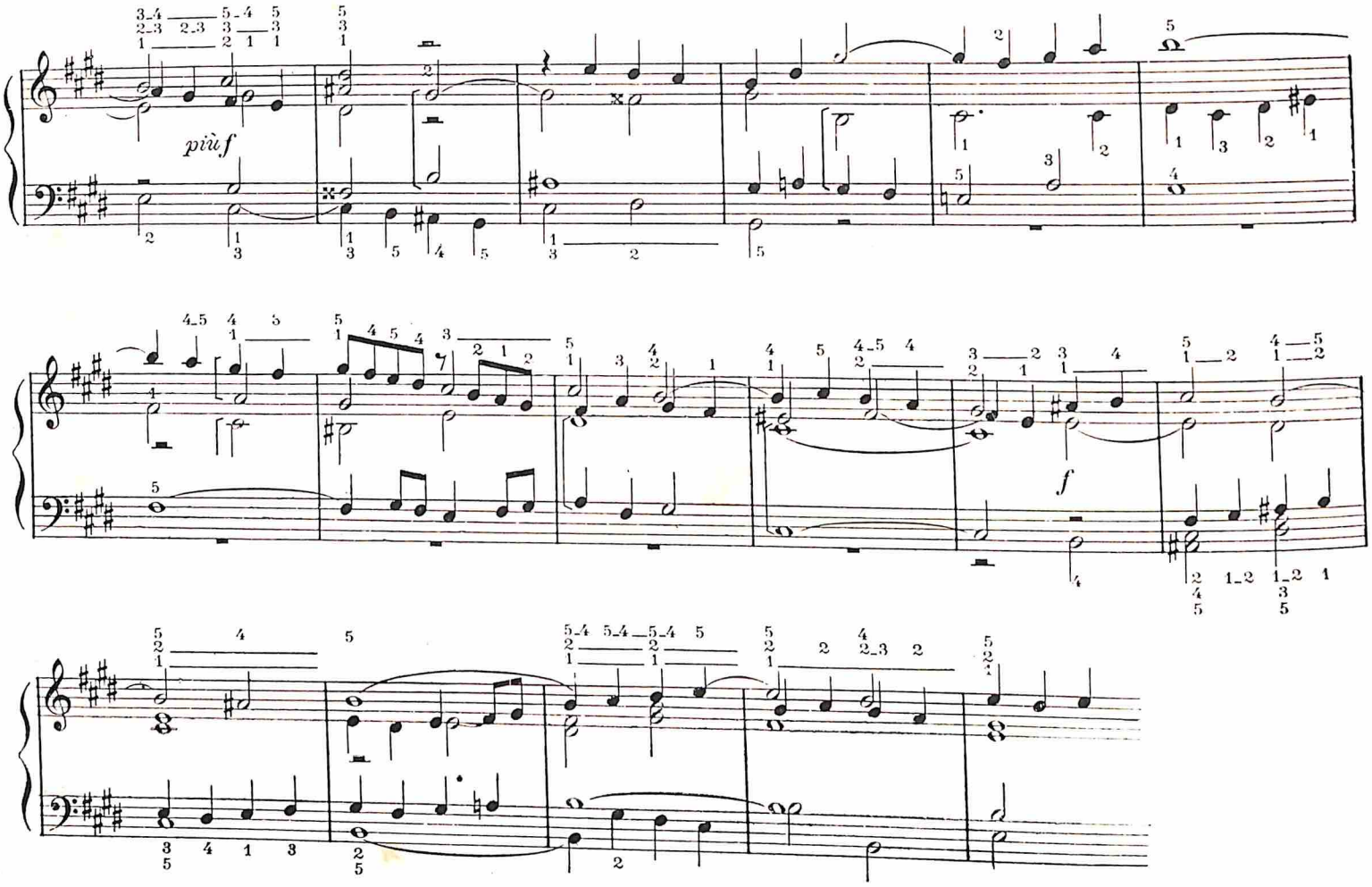



Pourtant, l'exemple cité n'exige presque nulle part le doigté de substitution ; les doigts se trouvent toujours à leur place pour lier correctement la note suivante. Il n'en est pas de même pour la sonate dite : *Clair de lune*, où, sans la substitution, il est impossible de faire chanter, comme il convient, la mélodie dominante.

Le troisième exemple pris dans le clavecin tempéré est, comme presque toute la musique de clavecin, du véritable doigté d'orgue.

BACH *(4e Fugue du clavecin tempéré)*






C'était du reste rendu obligatoire par la mécanique même de l'instrument qui, jusqu'à l'invention du clavecin à marteaux, ne possédait pas la pédale qui intervint dans le piano-forte pour donner, à volonté, une continuation au son de la corde. On était donc tenu de lier par le doigt sous peine de rompre la phrase musicale, à la manière d'un chanteur qui respirerait au milieu d'un mot.

Cet exemple contient, à lui seul, toutes les difficultés que le doigté de substitution est appelé à résoudre. On peut affirmer qu'un exécutant capable de jouer sans aucune erreur, d'un bout à l'autre, cette fugue en *ut* ♯ mineur et son prélude sait parfaitement manier le clavier d'orgue ou d'harmonium. Avec du travail, il développera sa virtuosité, acquerra le goût dans le style, la science de la registration, le discernement des nuances et des effets, mais, d'ores et déjà, il possède en son entier le mécanisme digital sans lequel il peut être un joueur d'orgue, mais non un organiste.

Arrêtons-nous sur cet exemple qui, nous le répétons, contient tout ce qu'il faut savoir.

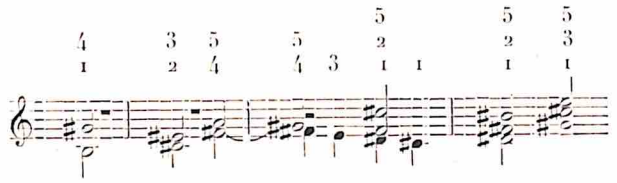
D'abord nous y constaterons qu'il n'y a plus de main droite ni de main gauche définies par la clef de *sol* et la clef de *fa*. Ic iles deux mains concourent tout le temps au même but qui est de donner leur valeur à chacune des parties.

Dans une fugue à deux voix seulement, comme la dixième fugue du même clavecin tempéré, chaque main exécute sa partie et rien que celle-là. Dans une fugue à trois, telle la fugue n° III en *ut* ♯ majeur, souvent la partie intermédiaire chevauche de la main droite à la main gauche, et *vice versa*, mais dans les compositions à quatre parties et plus, comme celle que nous donnons en exemple, c'est tout le temps que les doigts sont occupés les uns dans les autres comme si l'on avait une seule main déca-digitale !

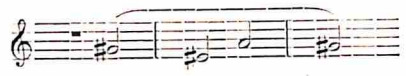
Or, le but étant que chacune de ces parties s'entende distinctement dans sa marche régulière, mélodique, donc chantante, il faut user de tous les moyens pour que ce résultat soit obtenu.

Si donc, par exemple à la mesure 11 où se trouve ce passage à la clef de sol :

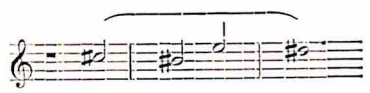
nous prenions ce doigté défectueux :



rien plus ne « chanterait » ; la phrase musicale, thème de la fugue :



et sa réponse tonale à la quarte :

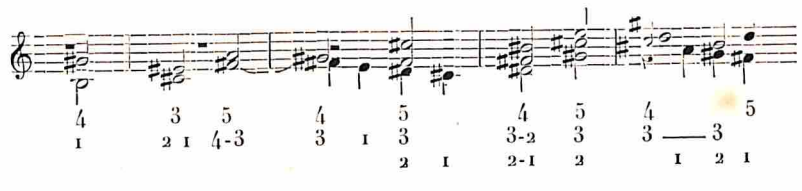


se trouveraient rompues par le fait que le même doigt aurait à faire *la-sol*♯ et, d'autre part, *do*♯-*si*♮-*mi*-*ré*♯.

On doit donc penser à posséder toujours au moins un doigt de libre, pour ainsi dire un doigt de plus, pour lier toutes ces notes, autrement dit, substituer.

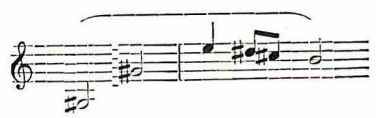
Pour cela, il faut, pendant que la note est appuyée, et sans qu'elle se soulève, faire glisser un doigt à la place de l'autre, de façon à avoir, en réserve, un ou plusieurs doigts libres pour appuyer la note ou l'accord suivant sans qu'il y ait arrêt dans le son.

Nous utiliserons donc le doigté suivant où la substitution est marquée par un trait :

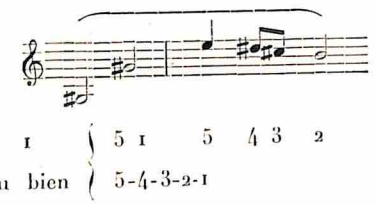


Chaque doigt peut se substituer à un autre soit directement, tel que 5-4, 4-3, 3-2, etc., soit avec un intermédiaire 5-4-3-2.

Supposons, en effet, une ligne mélodique ainsi présentée :



Si on coupe du *sol*♯ au *mi*, toute mélodie est perdue. Il faut lier. Or, à cause du saut d'octave on ne peut avoir que le cinquième doigt sur le second *sol*♯. On substitue donc à ce cinquième doigt celui qui permet de lier le *mi*, soit :



Toute cette explication du doigté de substitution peut sembler rébarbative au premier abord, mais la difficulté n'en est pas celle que l'on suppose.

C'est une affaire d'attention et d'analyse bien plus que d'entraînement par des exercices.

Lorsqu'on est convaincu, par la nécessité musicale, du résultat à obtenir, on y parvient toujours.

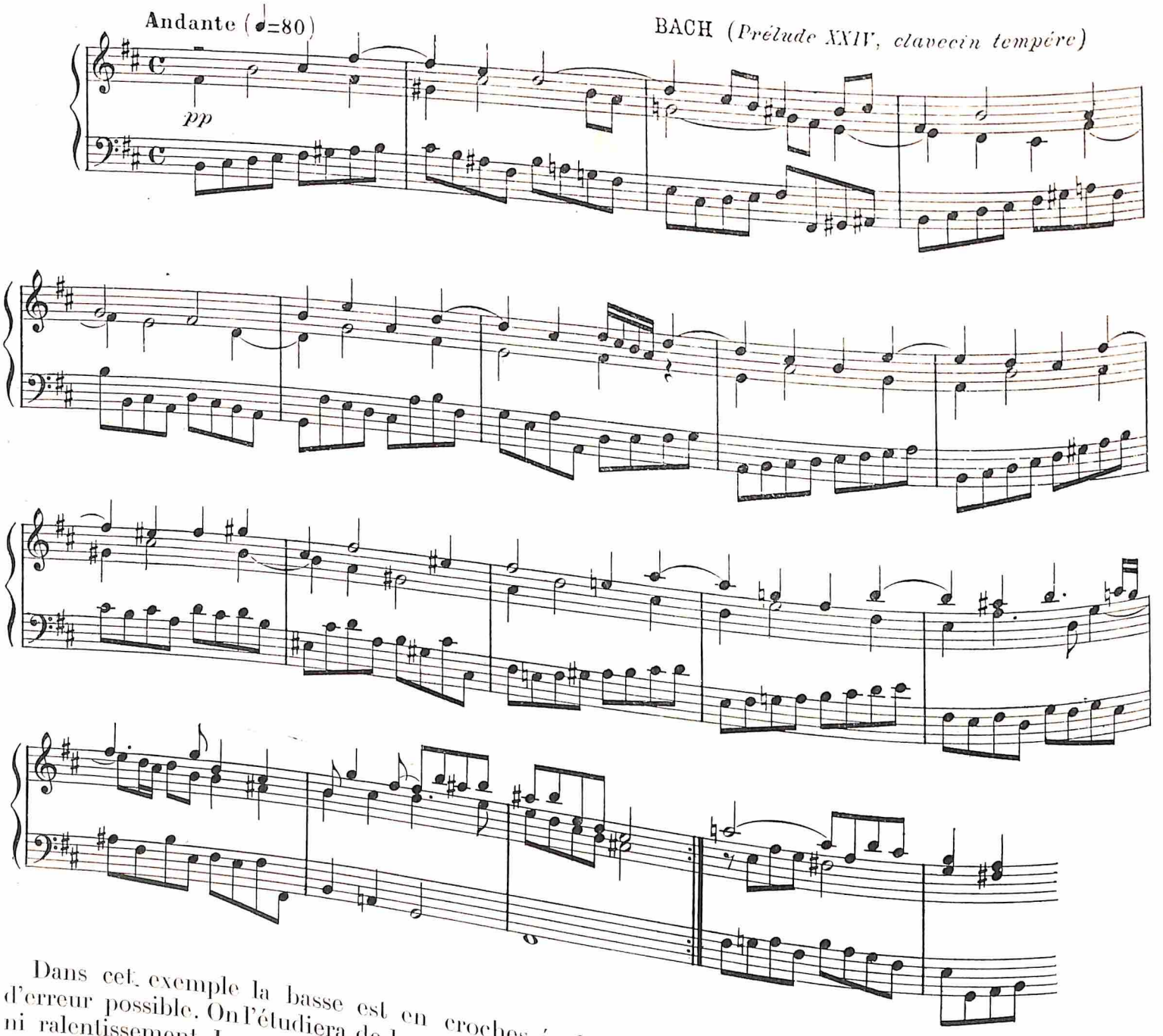
Ce n'est pas comme dans le piano, pour ne pas sortir des instruments à clavier, où les exercices digitaux deviennent une progression musculaire pour ainsi dire sportive.

On n'a pas à entraîner ses doigts à opérer la substitution, la difficulté en étant, pour ainsi dire, nulle, mais on entraîne son entendement à discerner les endroits où il faut l'employer.

Cela est si vrai qu'un compositeur, fût-il le plus modeste qui soit, trouvera toujours le doigté nécessaire pour lier sa phrase telle qu'il l'a voulue, parce qu'il en sent le besoin instinctif, ou sinon il sera au delà des limites de la non-connaissance béate, un grotesque de la musique, ne s'étant jamais douté que la composition repose sur la polyphonie. L'espèce n'en est pas exceptionnelle, même parmi ceux qui trouvent un auditoire !

Il est bien entendu qu'en donnant cet exemple de la quatrième fugue du *clavecin tempéré* nous ne prétendons pas faire commencer par là celui qui veut étudier le clavier de l'harmonium.

Nous ne l'avons montré que comme but à atteindre. C'est pourquoi, dans un autre exemple, pris également dans le *clavecin tempéré*, et choisi pour que les mains restent bien séparées, nous allons essayer de faire comprendre le système d'analyse d'après lequel il faut d'abord procéder.

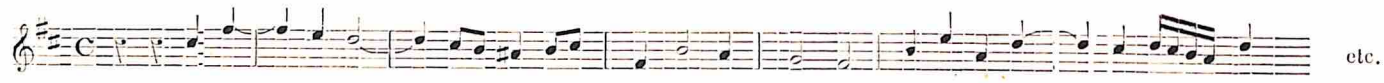



Dans cet exemple la basse est en croches égales ; chaque doigt étant à sa place, il n'y a pas d'erreur possible. On l'étudiera de la main gauche seule en liant bien toutes les notes, sans hâte ni ralentissement. Les parties hautes « chantent » à demi-voix. Il faut qu'on les entende et surtout qu'on les discerne, ce qui ne pourra se produire que si l'exécutant les ayant définies lui-même, travaille à les bien faire « sortir » et manifester leur diaphonie.

Comme registration, on pourra se servir, l'expression étant bien entendu tirée de façon constante, du numéro 1 : flûte-cor anglais, avec la percussion, si elle existe. A la seconde reprise, on pourra ajouter le numéro 4 : hautbois-basson.

Mais surtout, aux passages marqués *f* ou même *ff*, ne pas en profiter pour déchaîner le grand jeu. Rien ne serait plus contraire à la sérénité qui se dégage du chef-d'œuvre qu'est ce prélude. Les nuances seront par conséquent relatives, et nullement absolues.

La troisième partie, la plus haute, se poursuit ainsi :



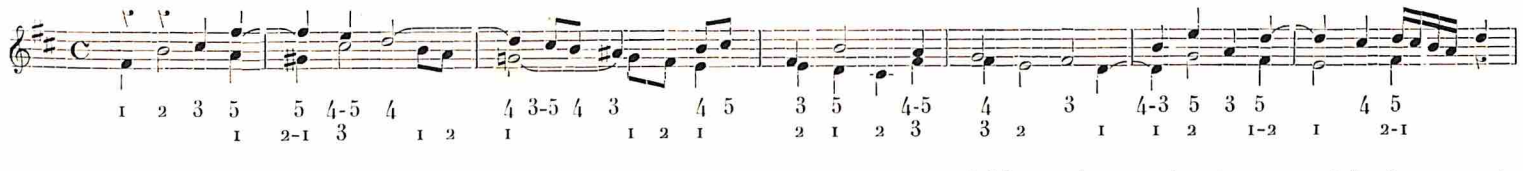

Tandis que la seconde partie est la suivante :

Il importe donc que, sans défaillance aucune, la polyphonie de ces deux phrases musicales s'entende intégralement. Presque toujours un débutant fera ceci :

et il sera convaincu qu'il joue sans faute ce prélude !

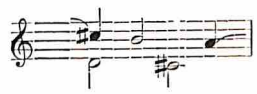
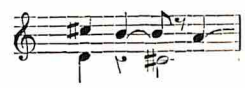
On devra donc travailler ce passage en utilisant tous les moyens du doigté de substitution afin que la totalité des notes, sans exception, soit liée et que les deux chants s'entendent d'un bout à l'autre sans respiration.

Aucun doigté n'est imposé. On prendra celui qui semblera le plus commode. Néanmoins voici l'exemple que l'on pourra suivre :




En travaillant ce prélude en son entier, d'après le même procédé, puis, en juxtaposant la basse où les doigts se trouvent placés naturellement, on parviendra, en peu de temps, à le jouer correctement ; ce n'est qu'une affaire d'attention et nullement d'exercice. Un quart d'heure d'analyse soigneuse sera plus profitable que plusieurs heures à laisser faire aux doigts les mêmes fautes instinctives.

Nous signalerons seulement les mesures 8, 10, 12, 14, 22, 23, où, comme toujours, la faute à éviter est de lever le doigt au moment de la syncope.

Faire ceci  et non cela 

De même faire ceci et non cela

En un mot, partout où il y a une dissonance résultant d'un retard, il est urgent de tenir cette note retardée pour bien faire entendre la dissonance par seconde, septième ou neuvième qui se produit à cet instant, et, sans exception, lier cette dissonance avec sa note résolutive.

Evidemment, la connaissance de l'harmonie est pour cela d'un précieux secours, et l'on ne saurait trop engager celui qui veut étudier l'orgue ou l'harmonium à posséder cette connaissance, si succincte soit-elle.

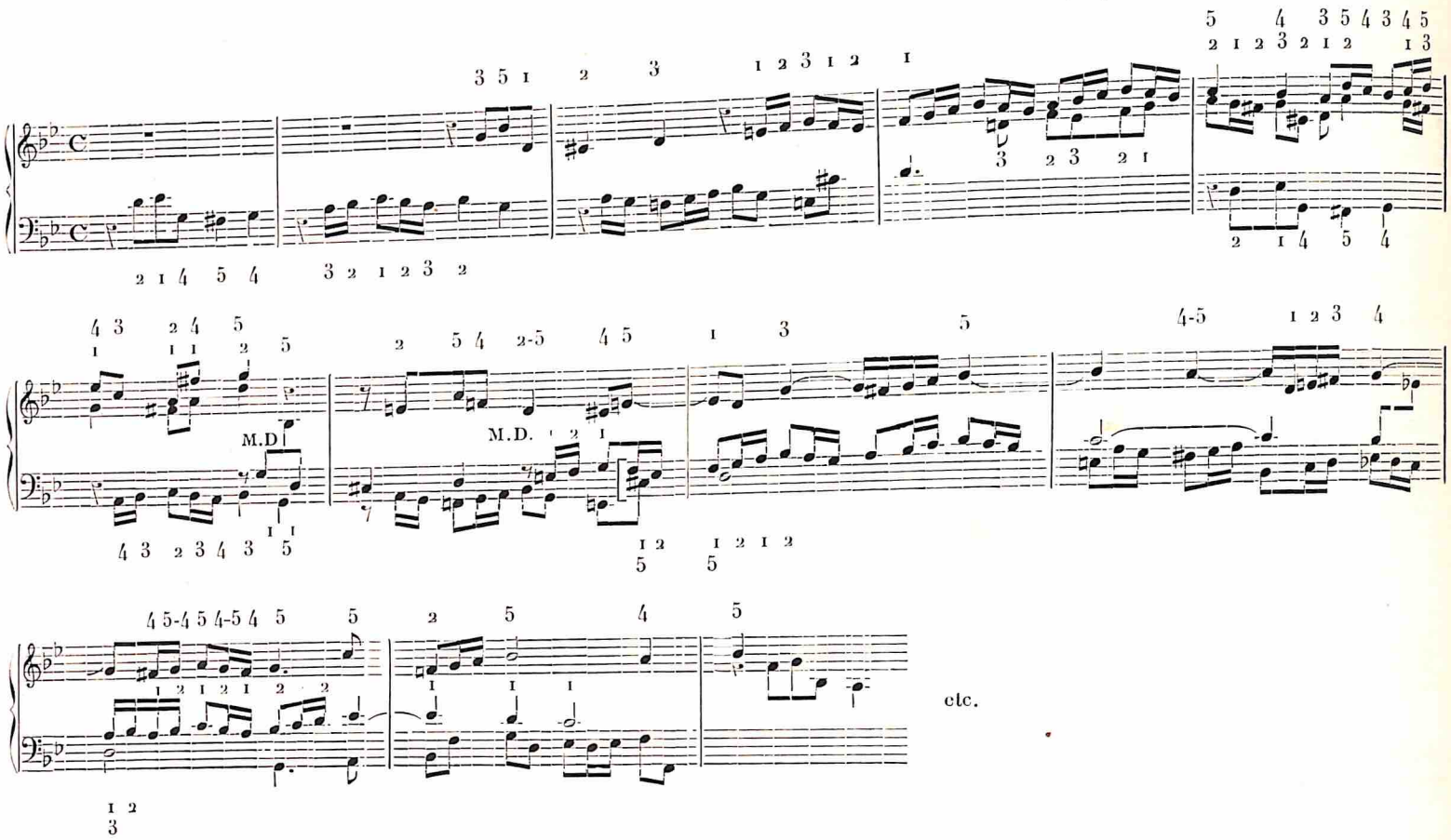
Aussi nous doutons-nous bien, à l'avance, que toutes les considérations qui précèdent seront jugées puériles par beaucoup. Tout le monde sait cela, diront-ils. C'est vrai, pour eux, mais pas pour tous. Et s'ils sont beaucoup, il en existe encore plus pour lesquels c'est parole nouvelle. C'est pourquoi nous n'avons pas hésité à nous appesantir sur cette question.

Après avoir convenablement étudié ce prélude, on pourra travailler avec fruit la fugue XVI à

quatre voix, et la fugue XXII à cinq. Nous en donnons plus loin l'exposition avec le doigté ; on essaiera dans la suite de le trouver soi-même. Il sera loisible alors de revenir à la fugue IV précitée. Alors, mais alors seulement, on prendra de la musique plus spécialement écrite pour l'harmonium et ne demandant pas une pareille précaution d'analyse, tandis que si l'on commence par céder à la tentation, assez naturelle en somme, de jouer des « petits morceaux » comme il en pullule, on n'apprendra jamais rien et l'on risquera de les jouer encore plus mal que, souvent, ils le méritent !

On remarquera dans la fugue XVI que les voix ont parfois un silence d'un soupir ou d'un demi-soupir qu'il faut respecter avec la même rigueur que les notes. Ailleurs, la difficulté est de ne pas laisser lever les doigts ; ici, elle consiste à ne pas les faire traîner là où ils n'ont que faire ! Ne pas s'inquiéter de la registration ; le 1 et le 4 sont plus que suffisants puisqu'il ne s'agit ici que d'exercer les doigts, plus encore l'oreille, et avant tout l'attention.

Bach (Fugue XVI, Clavecin tempéré).

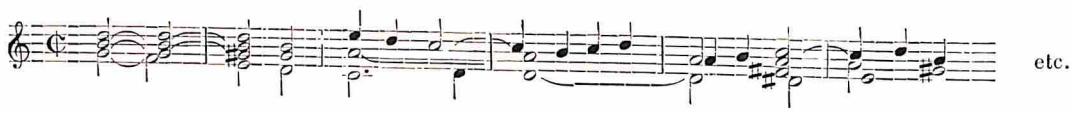



Le doigté de substitution permet, nous l'avons dit, d'augmenter en quelque sorte le nombre des doigts disponibles en mettant, par exemple, à la place du cinquième doigt, le quatrième, le troisième, le pouce même, ce qui allonge la main de quatre doigts pour lier convenablement le reste de la phrase.

C'est toujours possible du côté du cinquième doigt, mais, de celui du pouce, il est des cas où, le deuxième doigt étant occupé, il est impossible d'opérer une substitution.

C'est alors qu'on a recours à un procédé de prestidigitation pour lier quand même les notes avec un seul doigt.

Supposons le passage suivant à la main droite :

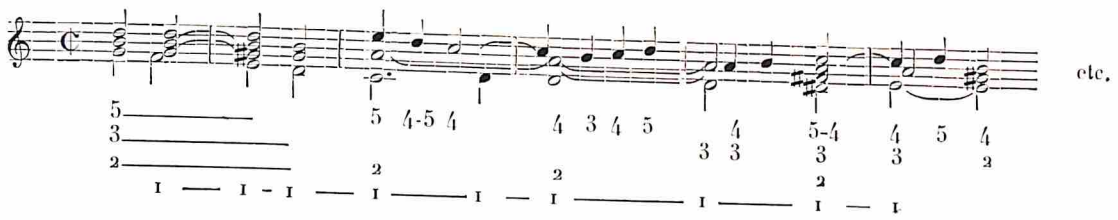



Les notes formant la basse, *sol-fa-mi-ré*, doivent être liées autant, sinon plus que toutes les autres. Or, dans cet exemple, il est impossible de substituer, ou bien ce serait une véritable danse des doigts. On fait alors la substitution du pouce, par lui-même, en appuyant la note successivement par le bout de ce doigt ou le gros de sa base. Qu'importe le mouvement disgracieux qui peut en résulter, on n'est pas là pour faire de l'esthétique.

Lors donc que l'on verra marqué le doigté suivant 1-1-1-1, cela veut dire que successivement le

pouce agira soit par le bout soit par la base, en glissant sur la touche de telle sorte que jamais il n'y ait un temps d'arrêt entre une note et celle qui la suit.

Le doigté de notre exemple sera donc le suivant :



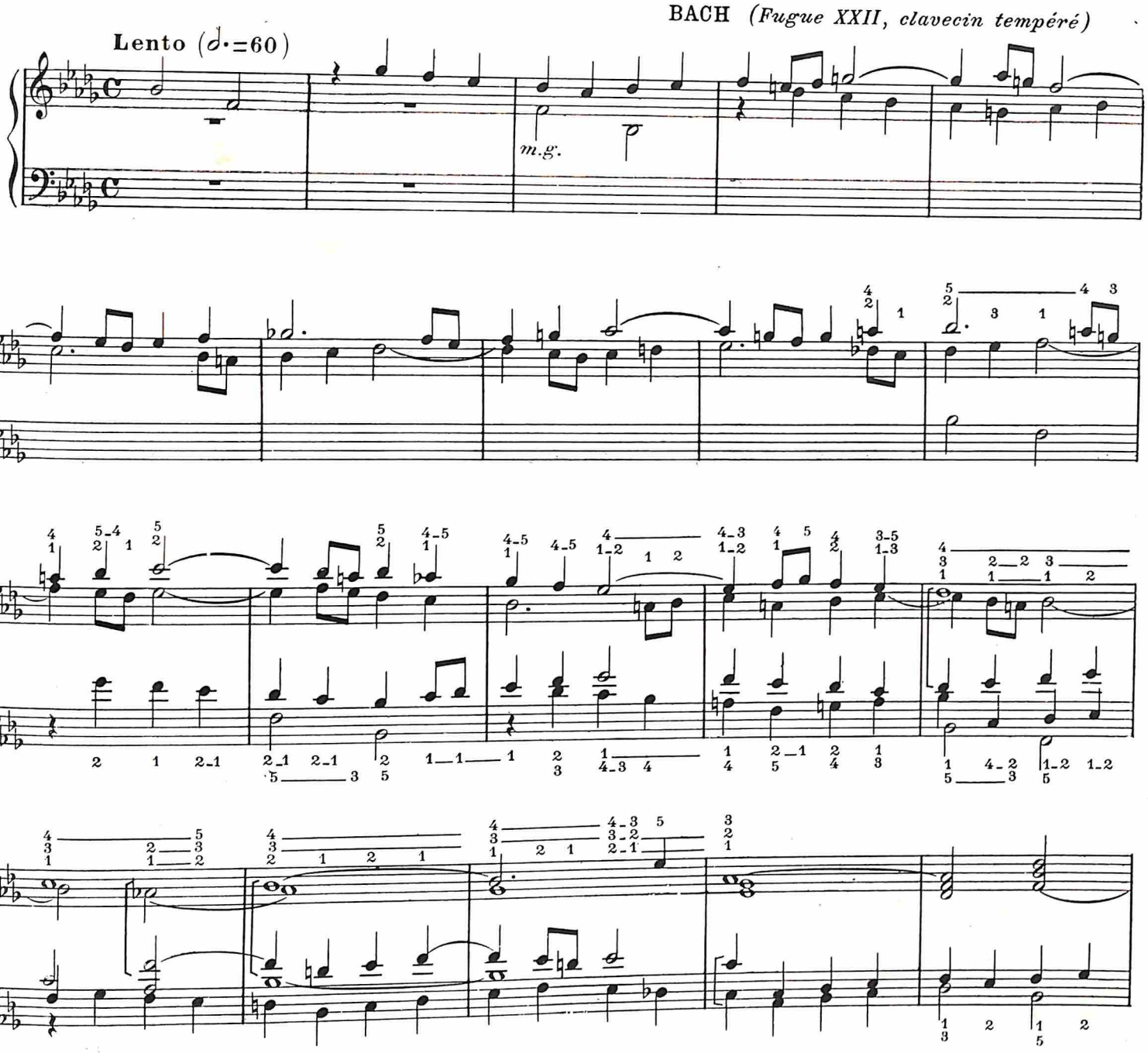

Dans le sens descendant, comme aux deux premières mesures de cet exemple, c'est facile. Mais pour monter, par ton ou demi-ton, c'est un peu plus délicat.

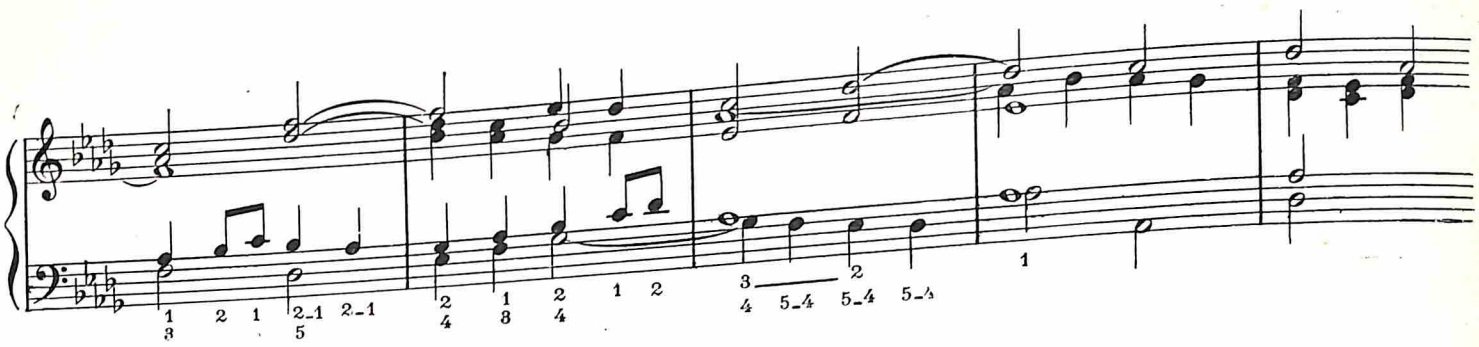
Nous ne cessons de le dire, c'est moins par le doigt lui-même qu'il faut chercher à obtenir ce mouvement que par la compréhension du texte musical.

Il faut, ayant vu où se trouve la partie qui doit être liée, éprouver le besoin impérieux de la soutenir sans arrêt et l'on y arrive toujours.

L'exemple de Bach donné ci-dessous contient de fréquents passages où ce doigté du pouce demande à être utilisé.

**BACH** *(Fugue XXII, clavecin tempéré)*





La lenteur du mouvement en facilite l'obtention. Il importe de bien se rendre compte, d'abord, du sujet de la fugue, et partout où il revient, total ou fragmenté, on doit chercher à le soutenir par la liaison du jeu sans aucune respiration autre que celles qu'il contient. Lorsque les cinq parties sont en mouvement, il devient difficile de ne pas commettre d'erreur, et c'est à ce moment qu'intervient, au secours des doigts et de l'oreille, le travail d'analyse qui est le véritable secret de toute exécution depuis la plus simple sonatine jusqu'à la virtuosité la plus transcendante.

Après avoir consciencieusement étudié ces divers exemples pour se familiariser avec le jeu lié, il sera bon de prendre des exemples, sinon de virtuosité, du moins de rapidité relative. Dans l'œuvre d'orgue de Bach, quelques morceaux sont bien appropriés à l'harmonium, à cause de leur absence de pédale, ou, du moins, à cause de l'extrême facilité de la remplacer par la main gauche.

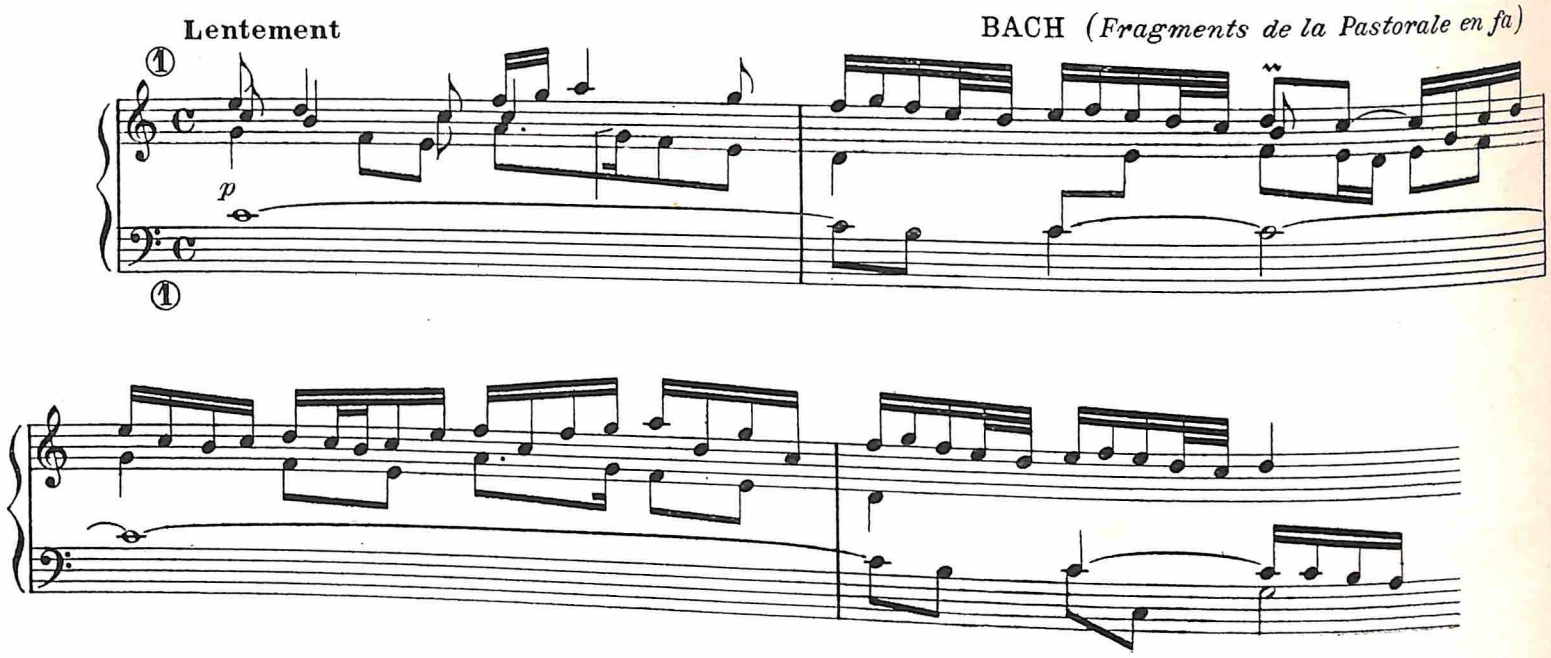
Ce sont d'abord les trois morceaux, dont une petite fugue, qui font suite à la *Pastorale* en *fa* et dont nous donnons plus loin les thèmes pour les retrouver facilement dans les cahiers d'orgue de Bach ; puis c'est une fugue plus développée qui fait suite aux grandes fugues, et précède la célèbre *Canzona*.

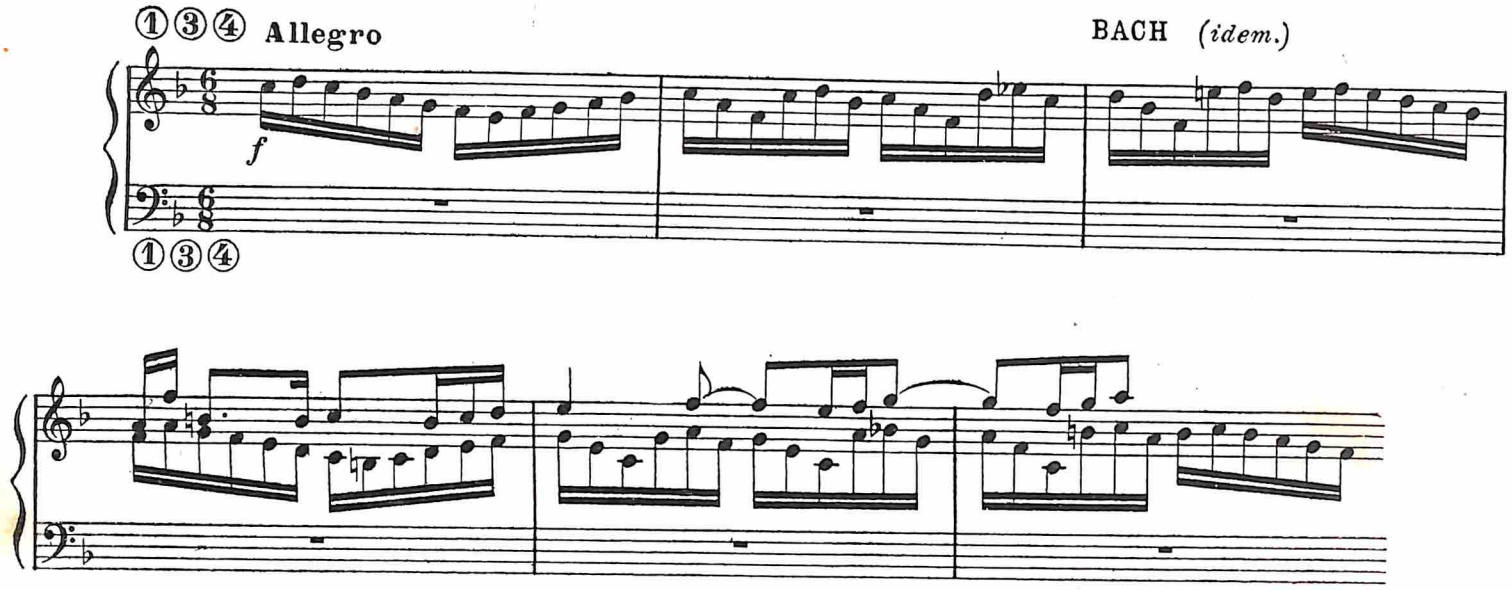
La registration devra toujours se faire sur un jeu entier, soit : 1-1, ou 4, 1-1, 4, ou 4, 3, 1-1, 3, 4, ou le grand jeu, afin d'éviter la coupure au milieu du clavier. C'est de la musique d'orgue sans pédale et non encore de la musique d'harmonium proprement dite. Elle viendra à son heure, mais on ne saurait trop commencer par la pratique de cette musique d'orgue après laquelle la vraie musique d'harmonium, toujours moins ardue et souvent plus pianistique, deviendra facilement accessible.

Peut-être nous reprochera-t-on d'avoir, jusqu'ici, tant parlé d'orgue ou de clavecin, alors que, dans la préface et ailleurs, nous avons tant spécifié que l'harmonium ne remplace pas l'orgue. Nous maintenons cette affirmation, mais en ajoutant que pour l'étude pratique de l'un il faut avoir recours aux procédés de l'autre. Qui peut le plus peut le moins. C'est plus tard que l'on discernera, à l'usage, la différence qui les sépare.

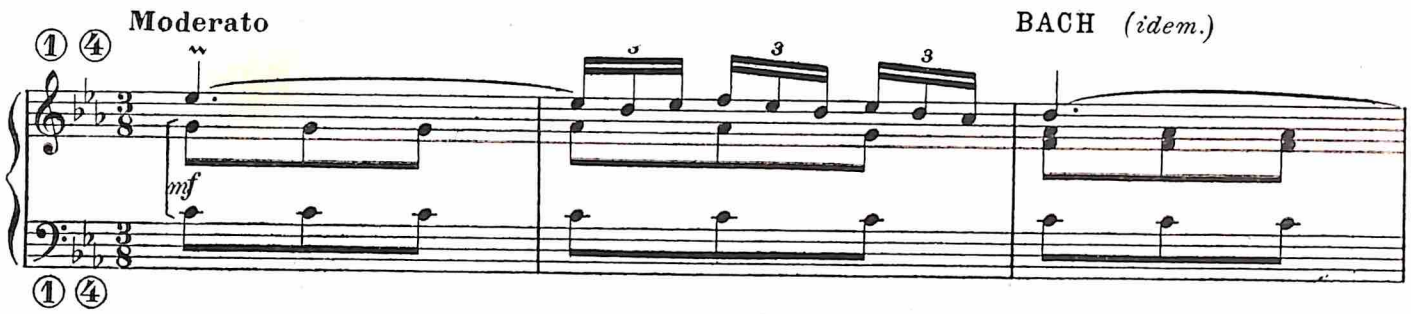
Et ces premiers principes, bien acquis, permettront à volonté de se développer sur l'harmonium autant que sur l'orgue à pédale qui conservera toujours sa royauté.

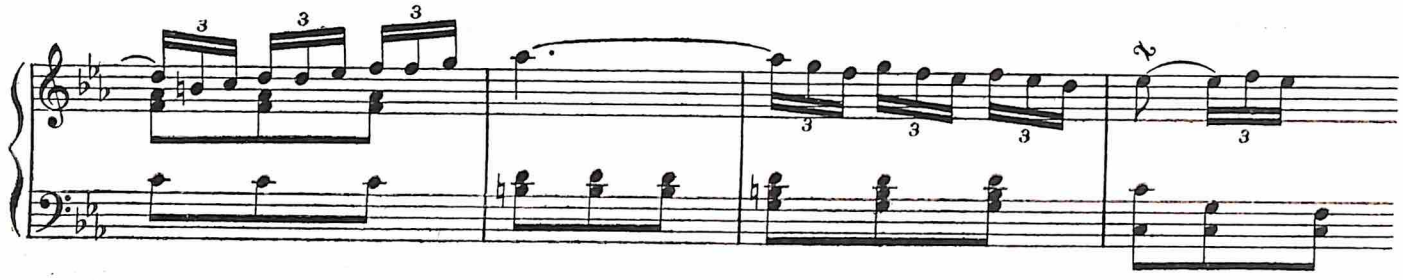
Voici donc les premières mesures de ces morceaux de Bach dont nous ne saurions trop conseiller l'étude.





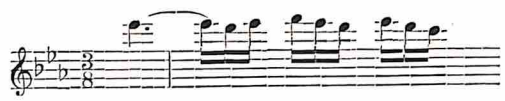


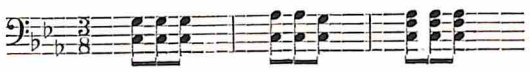




Au sujet du deuxième des exemples qui précèdent, signalons un cas où l'on peut se rendre compte des ressources de registration de l'harmonium.

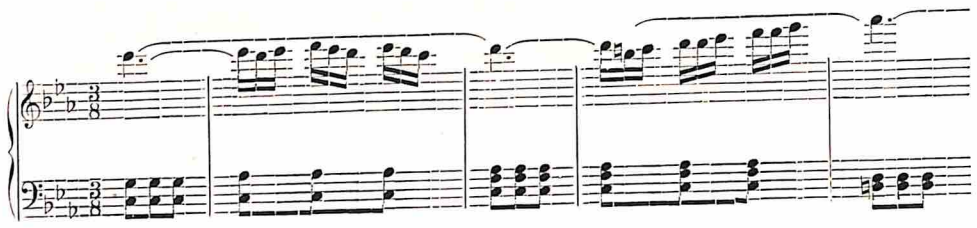
Ce morceau, comme on peut s'en convaincre, se compose d'un chant pour la main droite, et d'un accompagnement à parties multiples et variables pour la main gauche. Si l'on utilise le même jeu de la basse aux dessus, par exemple le numéro 1 entier, ce sera lourd et parfois confus. Tandis qu'en prenant le seize pieds, numéro 2, pour la partie haute et jouant un octave au-dessus



et prenant le quatre pieds aux basses, numéro 3, en jouant une octave au-dessous,



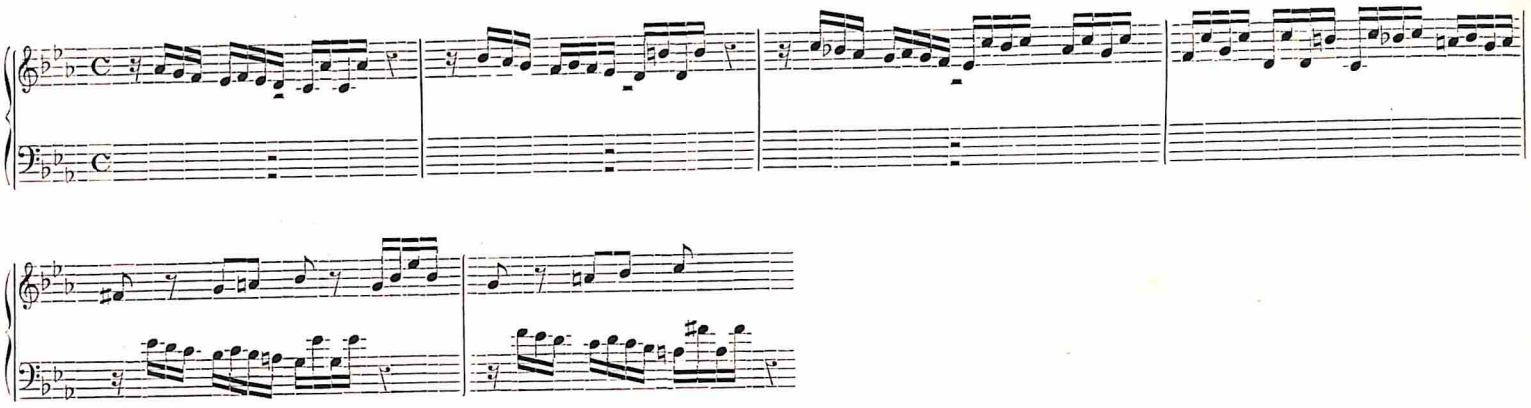
on obtiendra *le même effet* que dans l'exemple de Bach avec une sonorité générale incomparablement meilleure. Pour plus de clarté, nous répétons le début de la transcription pour les deux mains :



etc.

Et, enfin, voici le début de la fugue plus développée, annoncée plus haut :

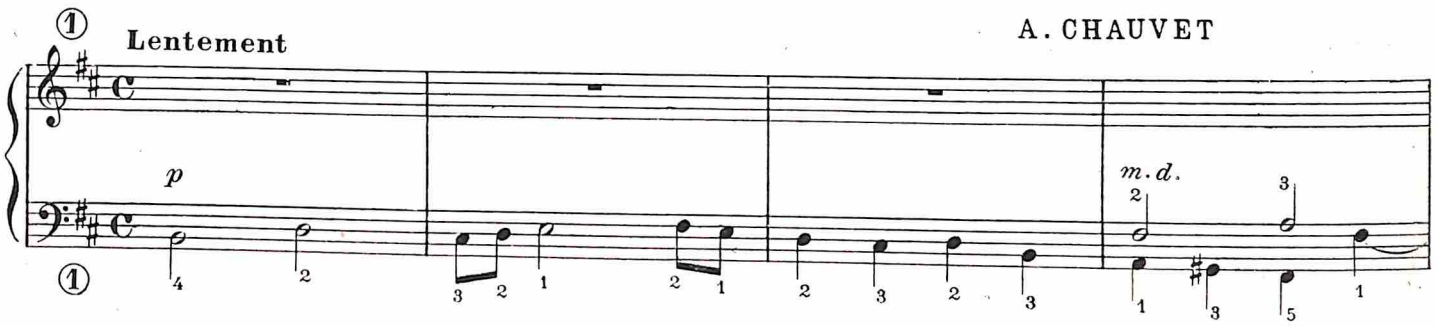
Bach (Fugue nº IX), 4e cahier Peters.

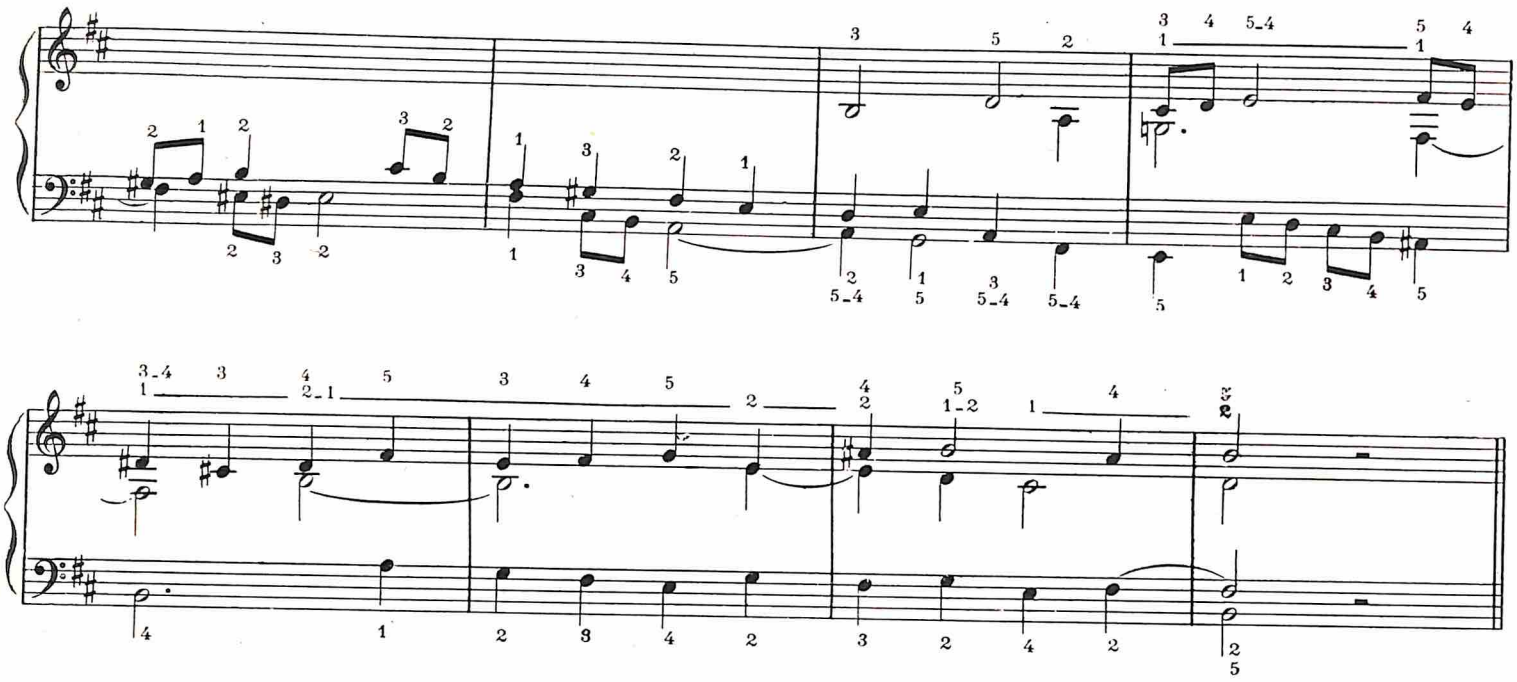


A la fin de cet exemple, quelques notes de pédale devront être tenues par la main gauche. Cela ne présente aucune difficulté, la main droite suffisant bien pour faire les traits en sixtes du dessus. On pourra, dix-huit mesures avant la fin, profiter d'un temps d'arrêt de la main gauche pour mettre le grand jeu.

Arrivés à ce point de cette méthode, nous nous demandons si nous n'avons pas trop présumé du savoir antérieur des élèves, et si parmi eux il n'en est pas pour lesquels les premiers exemples cités présentent déjà un obstacle infranchissable. Ils sont si nombreux ceux dont l'éducation musicale fut, sinon absente, du moins dirigée avec ignorance, ce qui est pire. Ceux-là n'ayant connu dans l'adolescence que les compliments bénévoles de la famille ou du voisinage n'arrivent pas à percevoir ce qui leur manque en musique. Aussi, invalides du piano, ils s'adressent à l'harmonium. Ils font bien, car un peu d'étude de jeu lié leur apprendra davantage que les petites compositions soi-disant brillantes, et plus riches en arpèges qu'en originalité, qui forment la base de leur répertoire !

Nous allons donc, à l'intention de ceux-là, dont la bonne volonté, à défaut de talent, est fréquente offrir quelques exemples extrêmement faciles dus à des plumes choisies parmi les plus expertes.

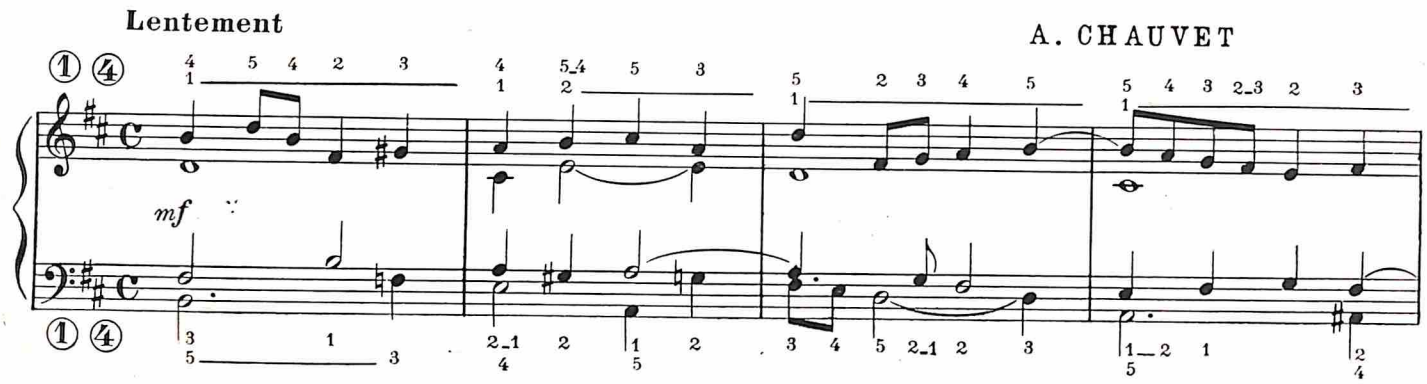


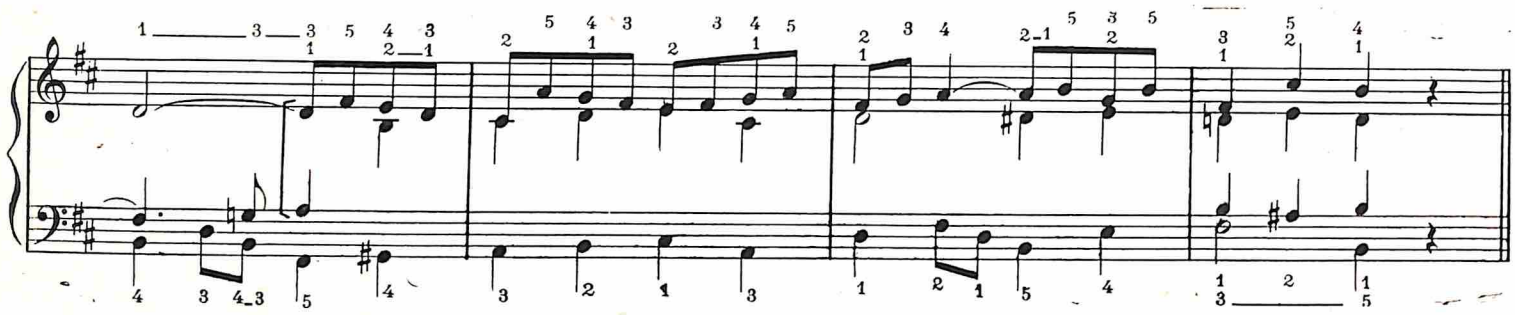




Lentement

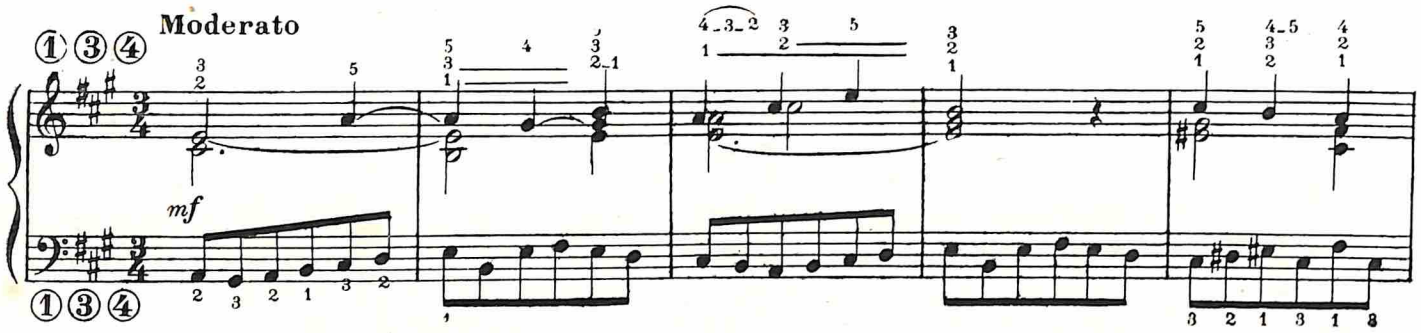
A. CHAUVET



A. CHAUVET

Moderato



EUGÈNE GIGOUT

①④ **Moderato**

①④

rall.

**Andante**

EUGÈNE GIGOUT

*dolce*

①

molto rall.

CH. GOUNOD

①② Largement

*p*

*più f*

④

①②

③

*f*

③

⓪

*ff*

⓪

rit. - - -

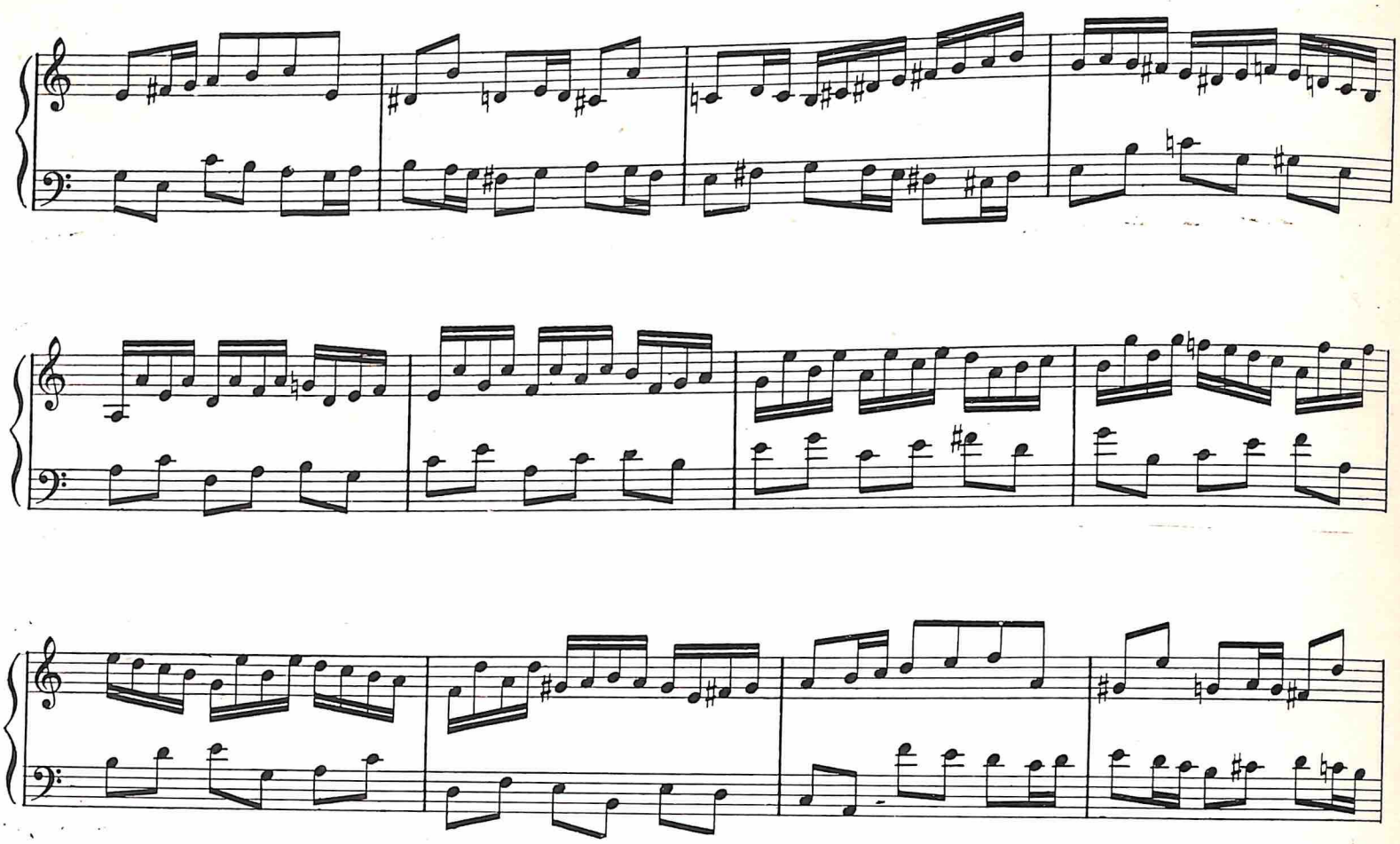
①

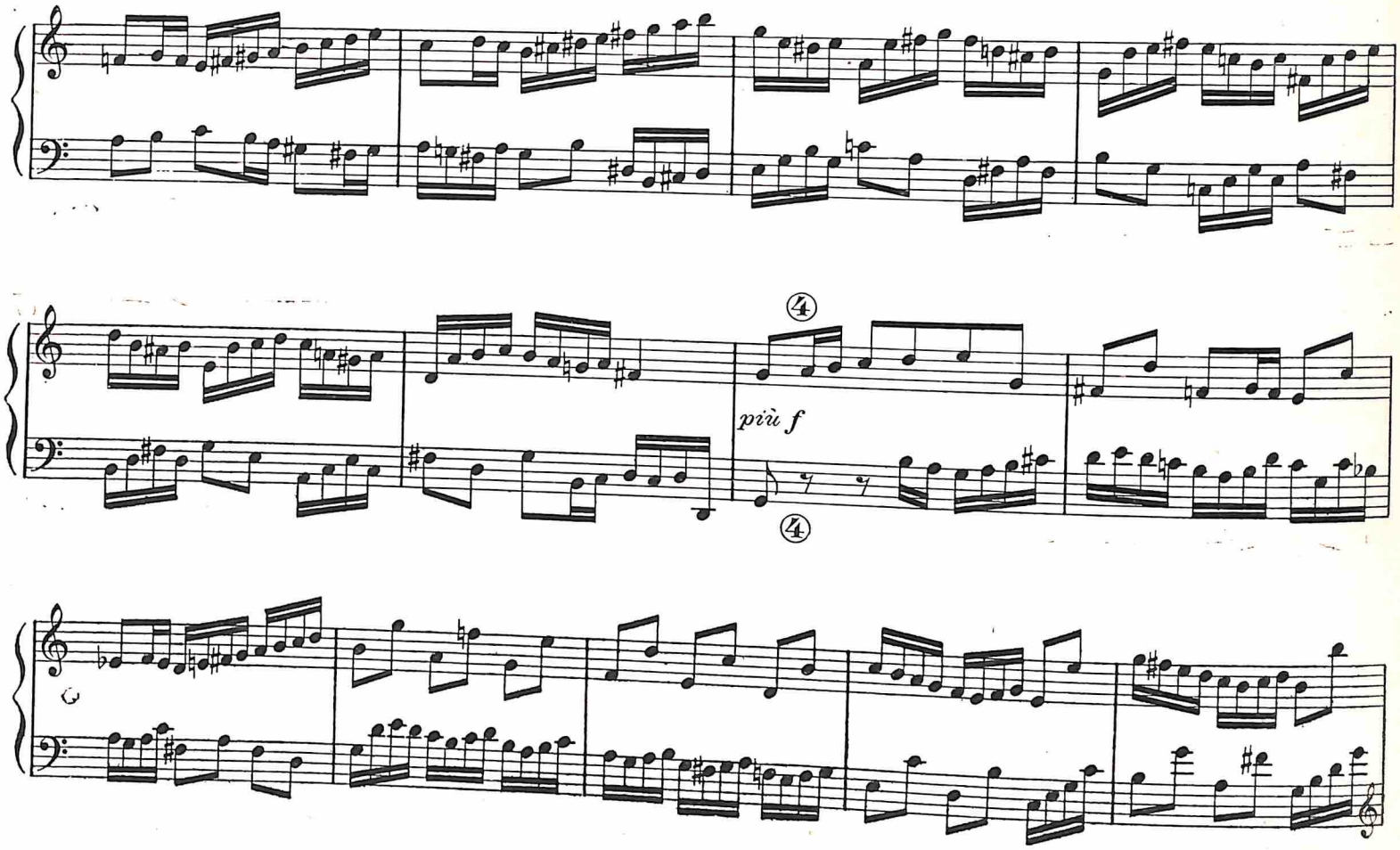
Moderato maestoso

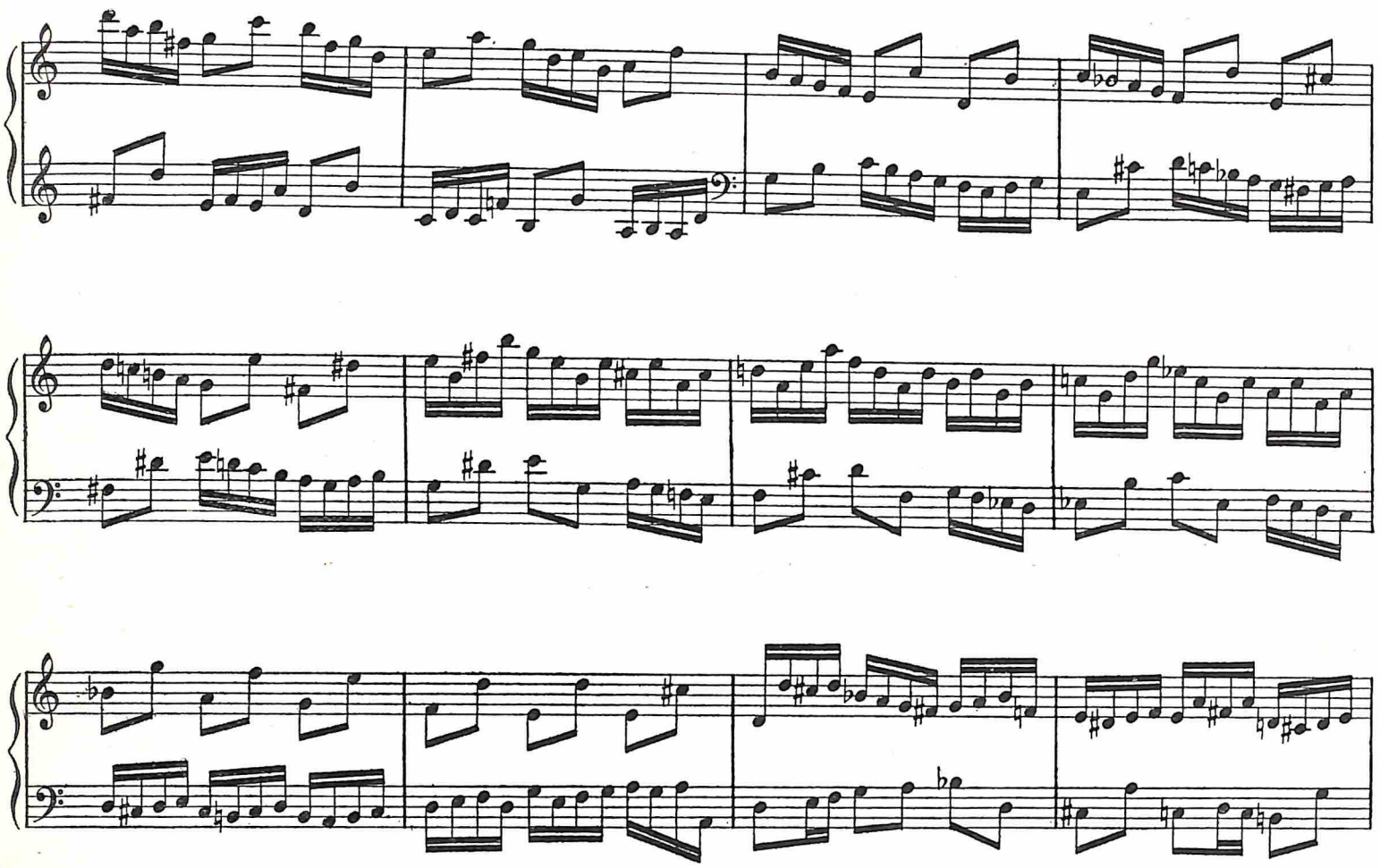
CH. GOUNOD

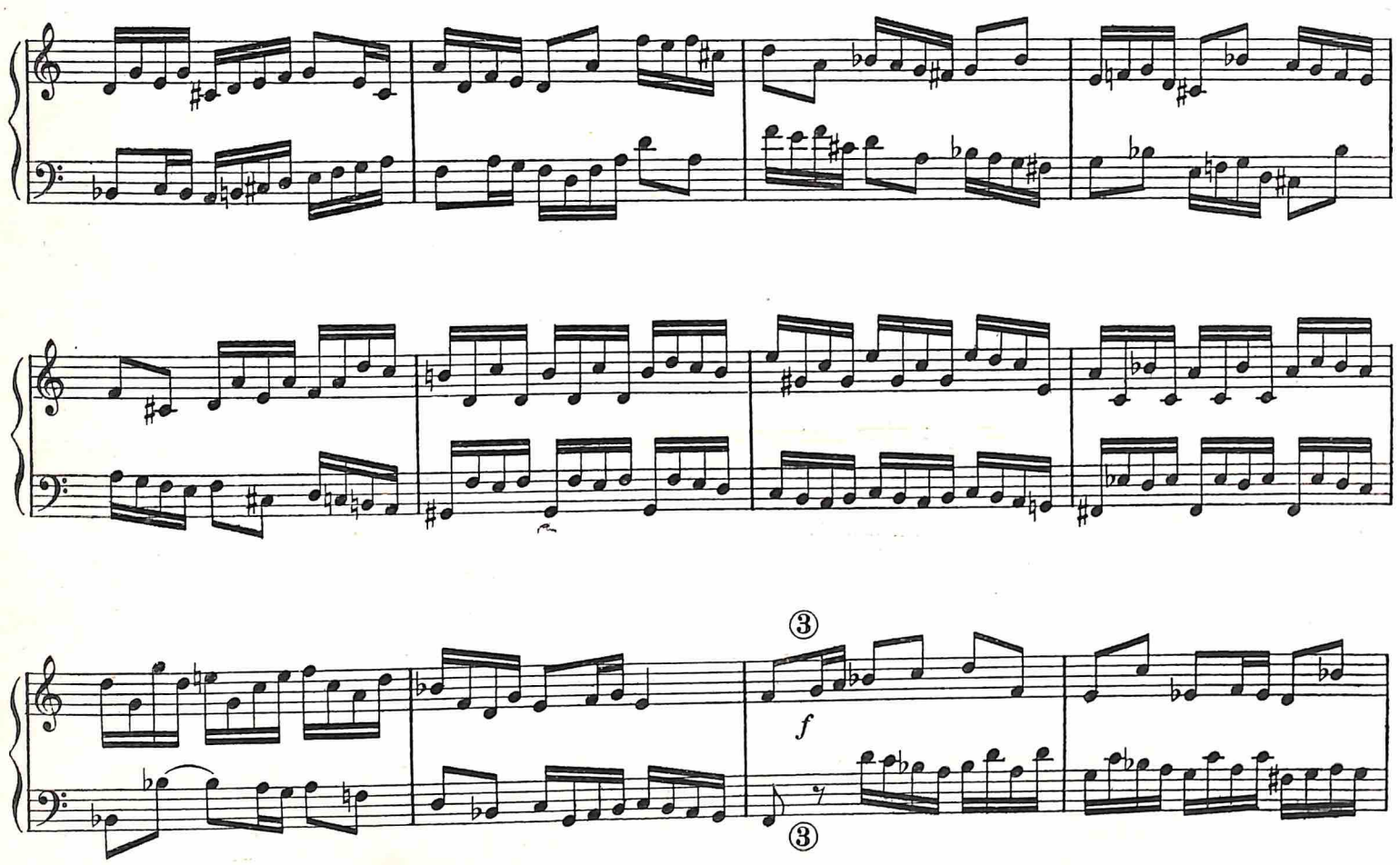
*mf*

①




4
più f
4




③
f
③

Ⓖ *ff*

Ⓖ *p*

*p*

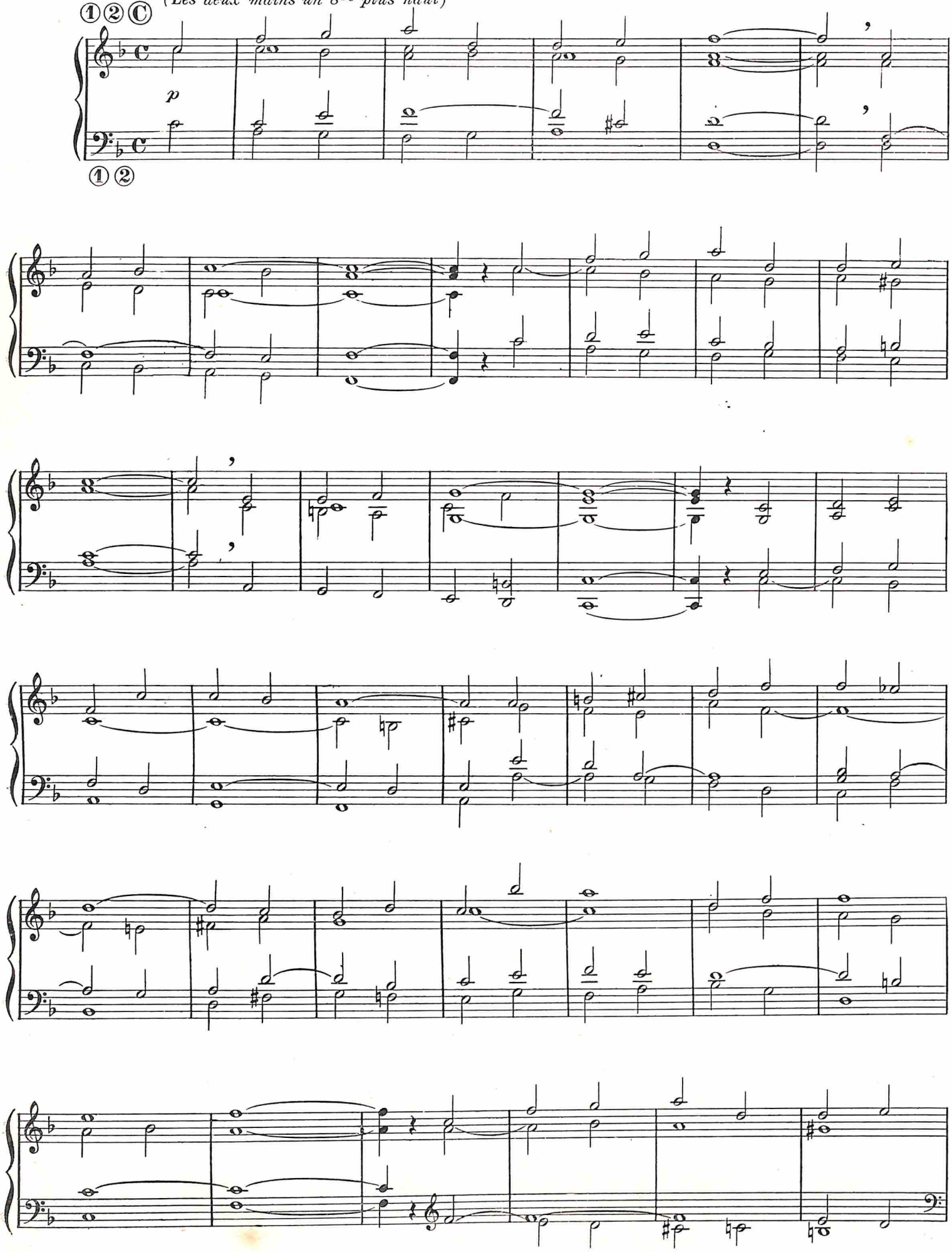
**rit.**

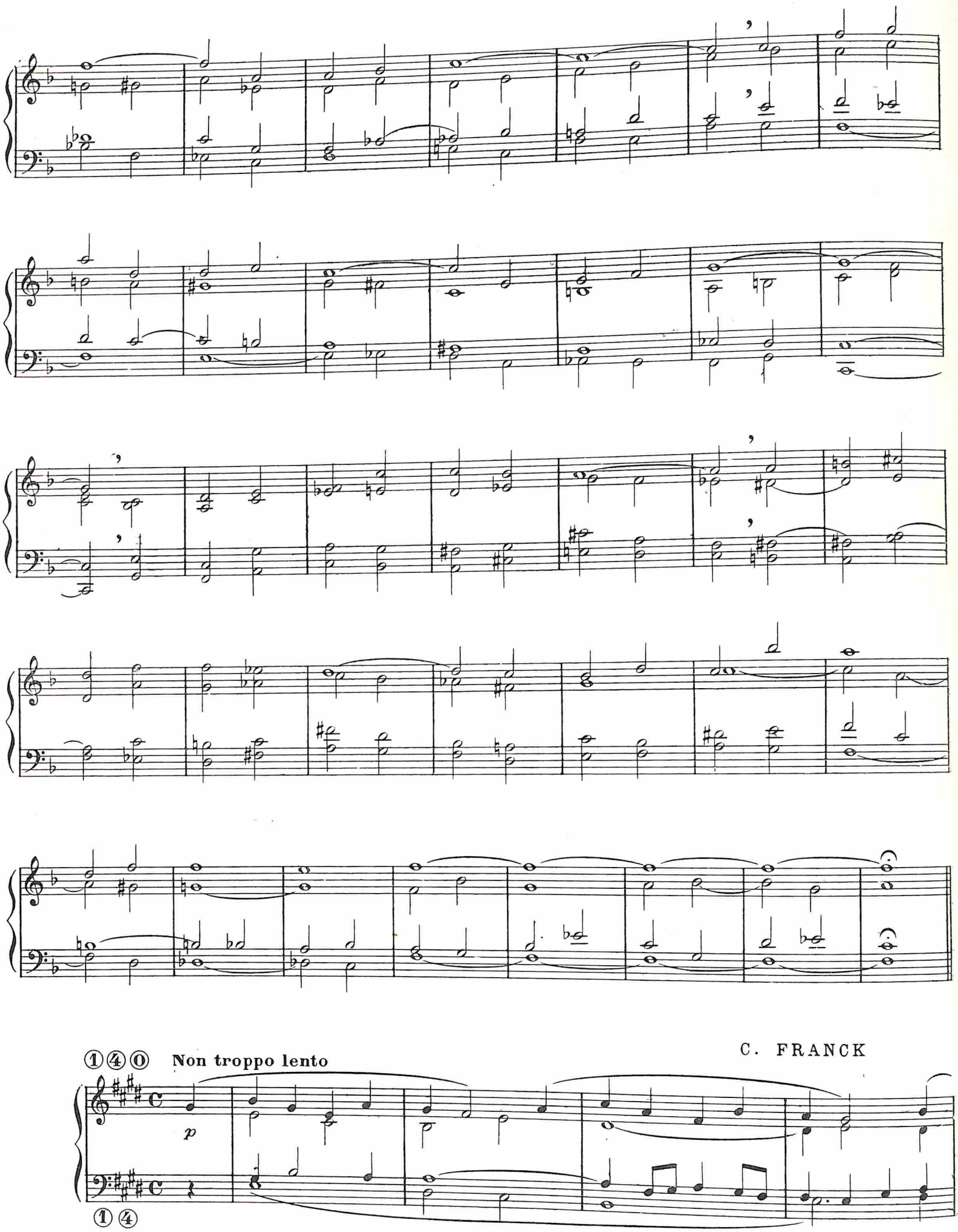
*mf* *p*

**Lento**

*(Les deux mains un 8ve plus haut)*

L. BOËLLMANN




Non troppo lento
C. FRANCK
p

cresc.

dim.

pp

cresc.

dim

poco rall.

En travaillant ces quelques préludes présentant, très réduites, les difficultés des exemples antérieurs, ils arriveront progressivement à comprendre le maniement du clavier d'orgue dont, souvent, ils soupçonnent peu l'usage.

Lorsqu'ils seront en mesure de les exécuter sans une seule erreur de doigté, quelque lentement que ce soit, ils auront déjà réalisé un très réel progrès.

Et d'abord ils jugeront qu'ils avaient beaucoup à apprendre, ce qui est le commencement du savoir !

Après avoir travaillé comme il convient ces divers morceaux, en complétant, au besoin, l'exercice des doigts au moyen des chorals de Bach, on pourra revenir aux exemples cités plus haut, tirés du clavecin tempéré. Tout n'y est évidemment pas propre à l'exécution sur l'harmonium, personne n'ayant, plus que Bach, approprié la composition à l'instrument destiné à la rendre. Mais parmi les quarante-huit préludes et fugues qui forment cet impérissable monument de la musique, nous pourrons citer les numéros suivants qui se prêtent le plus à notre objet.

*Préludes :* les n^os^ 1, 4, 7, 17, 18, 22, 24 (1^er^ livre) et les n^os^ 11, 12, 15, 22 (2^e^ livre).

*Fugues :* les n^os^ 1, 4, 8, 10, 11, 16, 22 (1^er^ livre) et les n^os^ 1, 7, 9, 11, 12, 22 (2^e^ livre).

On remarquera que, jusqu'ici, nous n'avons indiqué que la registration la plus normale, sur toute l'étendue du clavier.

Il est, en effet, aussi impossible de formuler des règles concernant la registration que d'enseigner la science de l'orchestre à qui n'en a pas le don, à part le bien léger bagage nécessaire pour connaître la tessiture des instruments qui le composent. Nous avons, pour l'harmonium, traité cette question dans la partie concernant les jeux et les registres.

Ce n'est donc qu'en lisant de la musique, en étudiant comment les compositeurs ont indiqué les jeux nécessaires, en cherchant même à perfectionner ce choix, qu'on atteindra la complète notion de la palette sonore dont on dispose.

A cet égard aucune théorie antérieure, ou préconçue, ne vaut la pratique.

L'usage se répand, du reste, de plus en plus, de ne pas indiquer de registration, sauf pour quelques effets spéciaux et prévus, laissant, par là, l'exécutant libre de donner le coloris à sa fantaisie d'après les ressources si variables de son instrument.

Nous terminerons donc cet ouvrage par une série d'exemples avec ou sans registration marquée, tour à tour en style lié, ou staccato, ou libre, morceaux d'église, de concert ou de salon, ne demandant plus l'austère rigueur des exercices du début.

Si cette rigueur, même excessive, doit être poursuivie au cours de la première éducation musicale, ou autre, le charme doit être le but proposé dans l'existence, réelle ou artistique.

Or ce charme, aucune méthode n'est capable de le suggérer. Il est fait d'une multitude de vibrations intimes que la pédagogie, quoiqu'elle en ait, ignore.

La première condition du sourire est d'être spontané ; autrement c'est une grimace, dissimulée parfois, mais toujours reconnaissable.

Ce charme, inné, peut néanmoins se développer par le contact, la culture et l'imitation, qu'il ne faut pas confondre avec la copie. C'est pourquoi nous indiquons, et ceci pour finir, quelques noms d'auteurs parmi les premiers dont l'étude est la plus profitable. Nous citerons toute l'œuvre pour harmonium de Guilmant, tant comme composition liturgique que comme morceaux de salon ; celle, plus spécialement pour l'église, de Théodore Dubois ; quelques trop rares compositions pour harmonium de Saint-Saëns ; les recueils de César Franck, de Boellmann, de Lemmens, de Mailly et quelques duos avec piano, de Widor, charmants autant que faciles, et pouvant constituer une excellente étude pour un débutant. Si l'on voulait établir l'énumération des nombreux auteurs qui réussirent dans ce genre, la liste, pour n'être pas très longue, n'en serait pas moins fournie, mais il faudrait les citer tous, et l'on pourra toujours recourir aux catalogues des éditeurs. Mais nous ne saurions trop mettre en garde ceux qui désirent travailler avec fruit, contre tout ce qui est transcription, arrangements divers, ou autres petites productions plus ou moins pratiques, ne constituant que l'utilisation la plus inférieure d'un instrument qui, en réalité, mérite davantage et mieux.

La facilité, même poussée à ses dernières limites, peut encore être de l'art, et parfois du meilleur, mais c'est affaire au goût de ne pas confondre la simplicité, fût-elle extrême, avec la niaiserie.

Si l'on a du talent, tout est abordable sur l'harmonium. Si l'on en a peu, il existe encore dans sa littérature de quoi s'intéresser et satisfaire les autres. Si l'on n'en a pas, autant renoncer à lutter contre Euterpe rebelle... Et les occasions manquent si peu pour occuper mieux son temps !

Mais il ne faut pas se laisser rebuter par le premier déboire. Un peu d'attention sera vite récom-

pensée par un progrès appréciable. Je le souhaite à ceux qui auront déjà eu la patience de lire jusqu'au bout ces lignes.

Quelques-uns, peut-être, les trouveront parfois persiflantes ; qu'ils sachent bien que notre ironie ne s'adresse ici qu'à la manifestation ignorante et vaniteuse. Par contre, nous proclamons le devoir de l'indulgence et de l'encouragement envers le plus modeste effort vers le mieux, prodrome infaillible du talent à venir.

# DEUXIÈME PARTIE

## *Préludes, Fugues, Chorals et Toccata*

Pour Orgue ou Harmonium

Musique de F. de la TOMBELLE

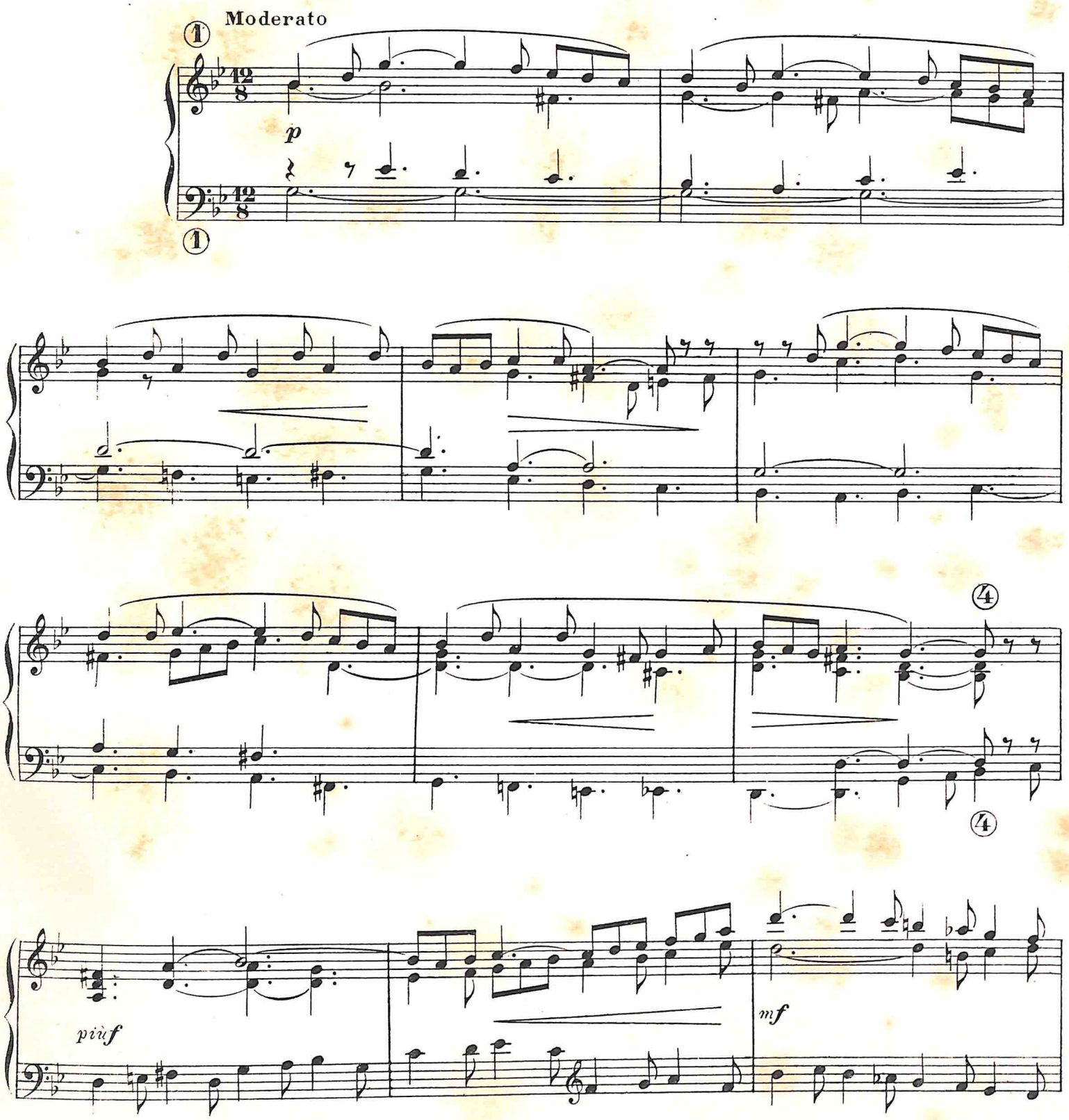
## DIX PIÈCES DIVERSES

Du même auteur

Soigneusement registrées

# PRÉLUDE

F. de La Tombelle




*Copyright 1913 by Librairie de l'Art Catholique.*

A. 37 C.

Tous droits réservés

rit.

a Tempo

*dim.*

*p*

rit.

a Tempo

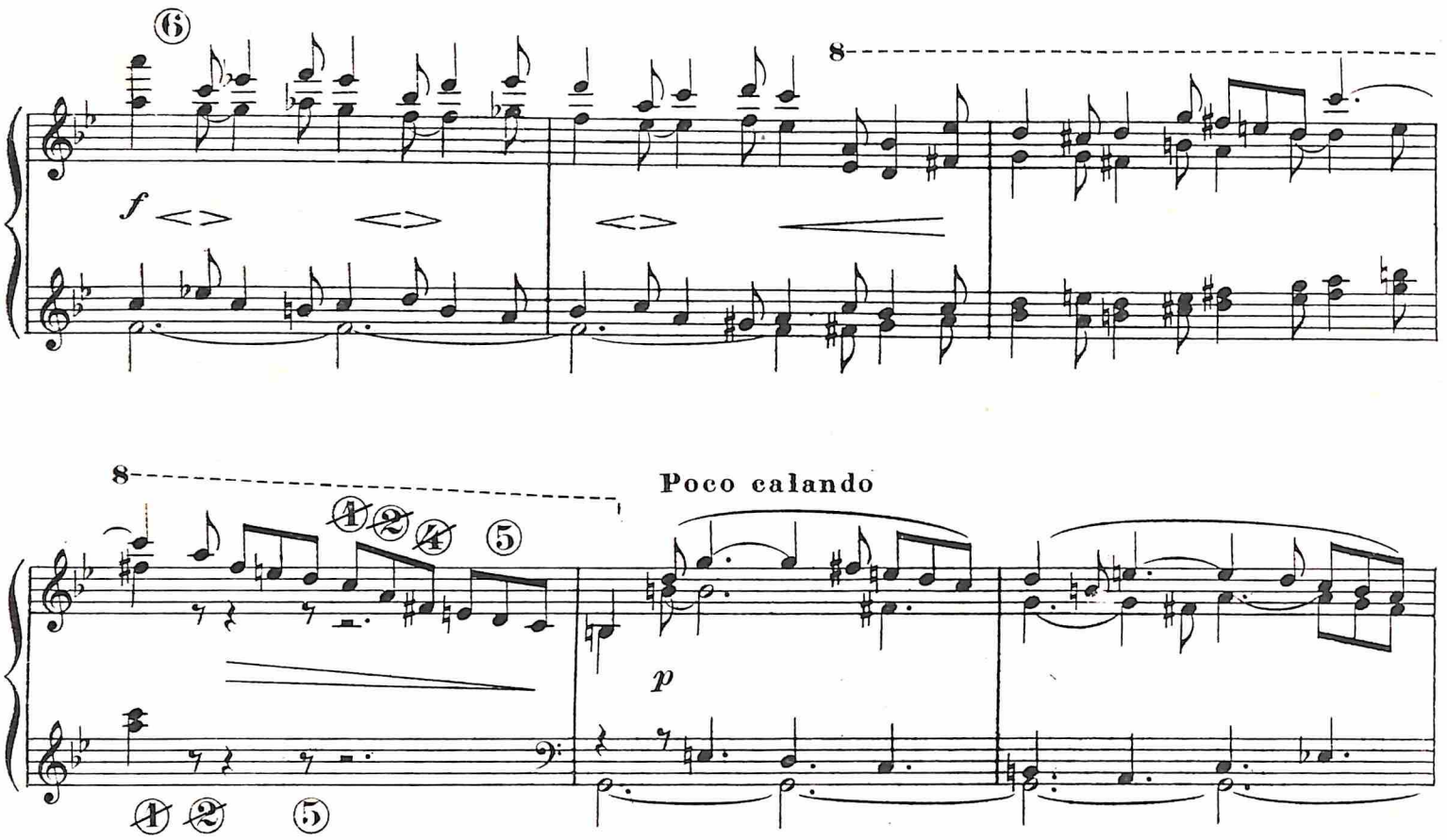
②

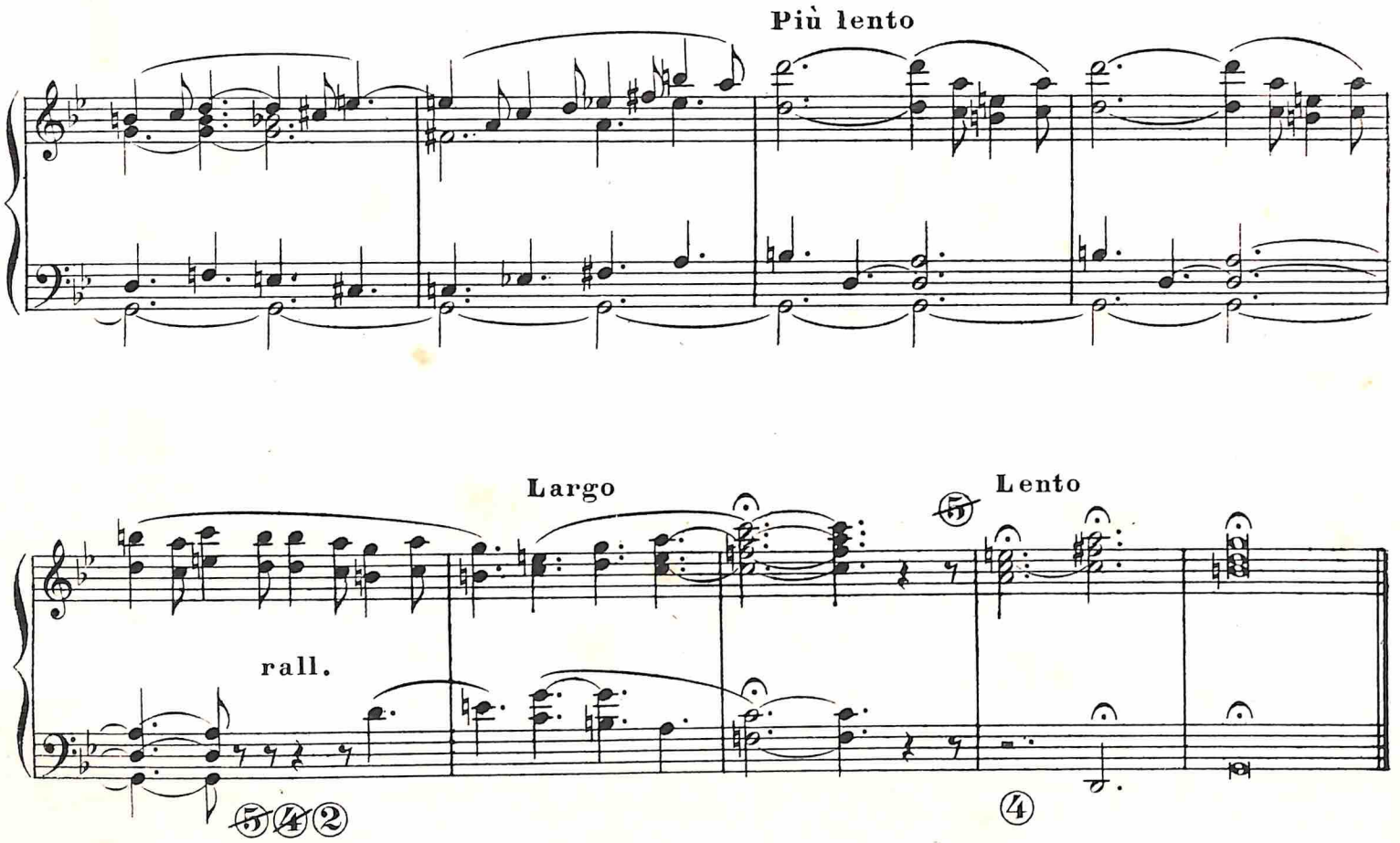
*dim.*

*cresc.*

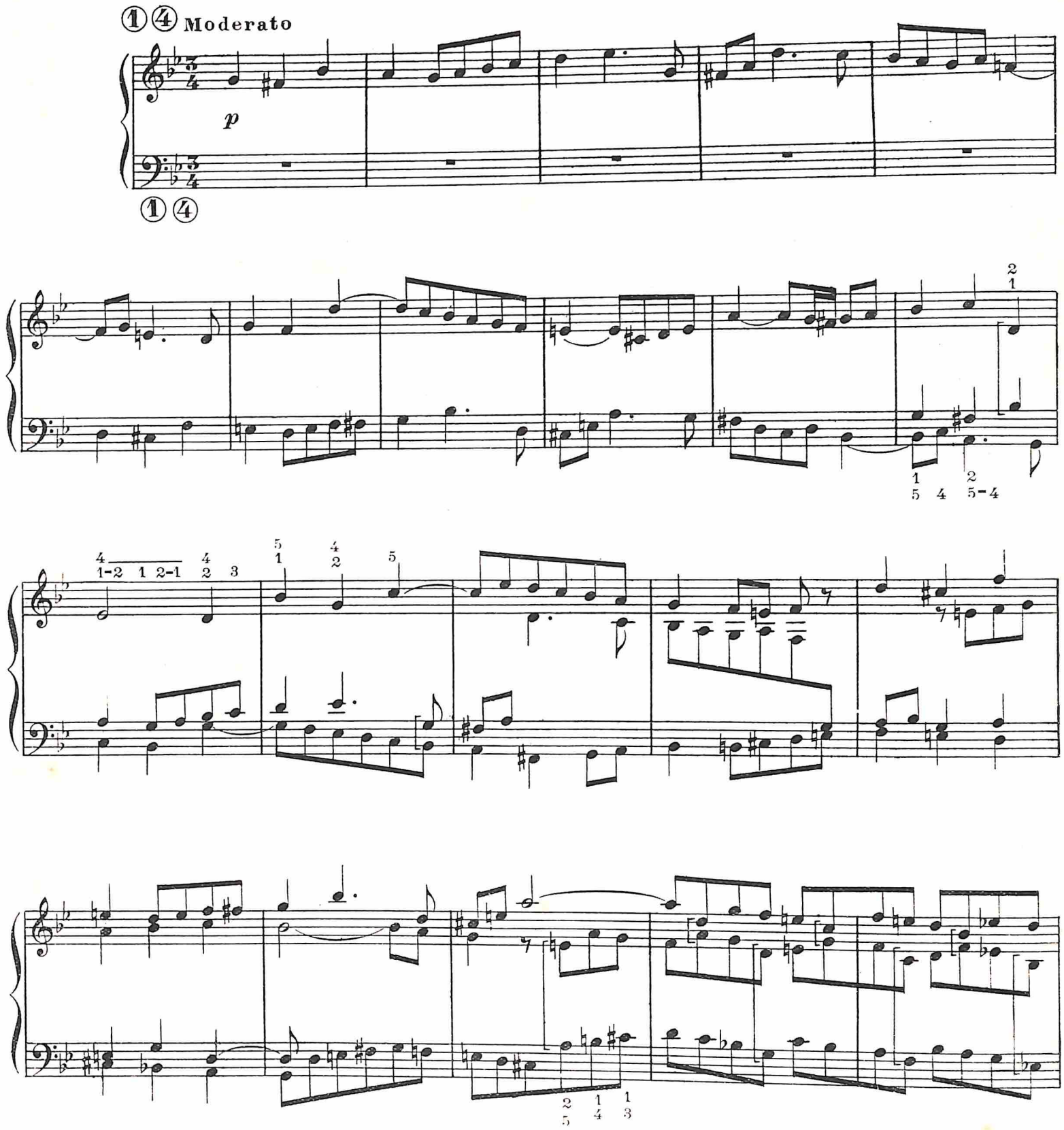
*poco cresc.*

②


f
8
8
Poco calando
p


Più lento
Largo
rall.
Lento

# FUGUETTE



Cédez

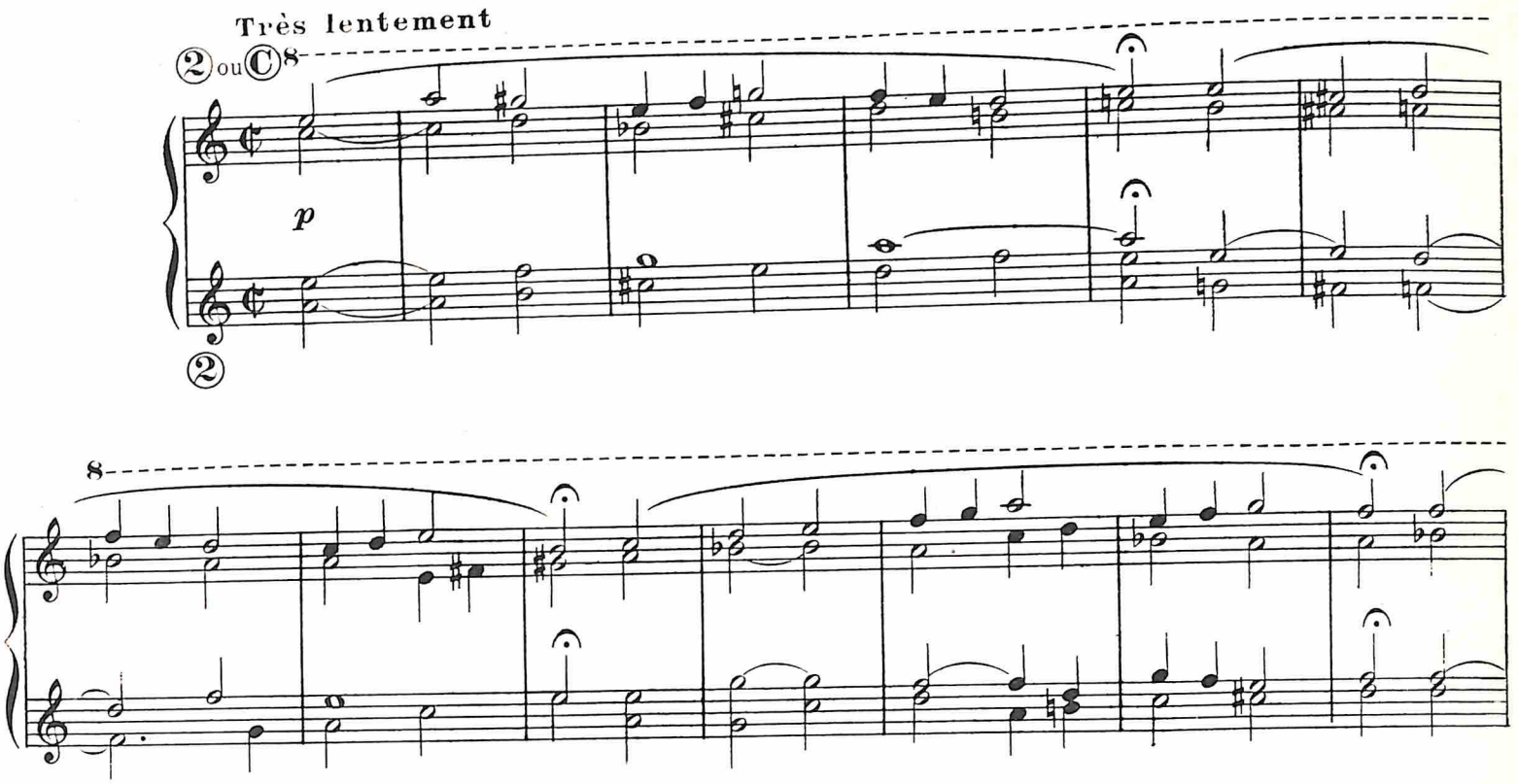
mf

GJ

rall.

Lento

# CHORAL



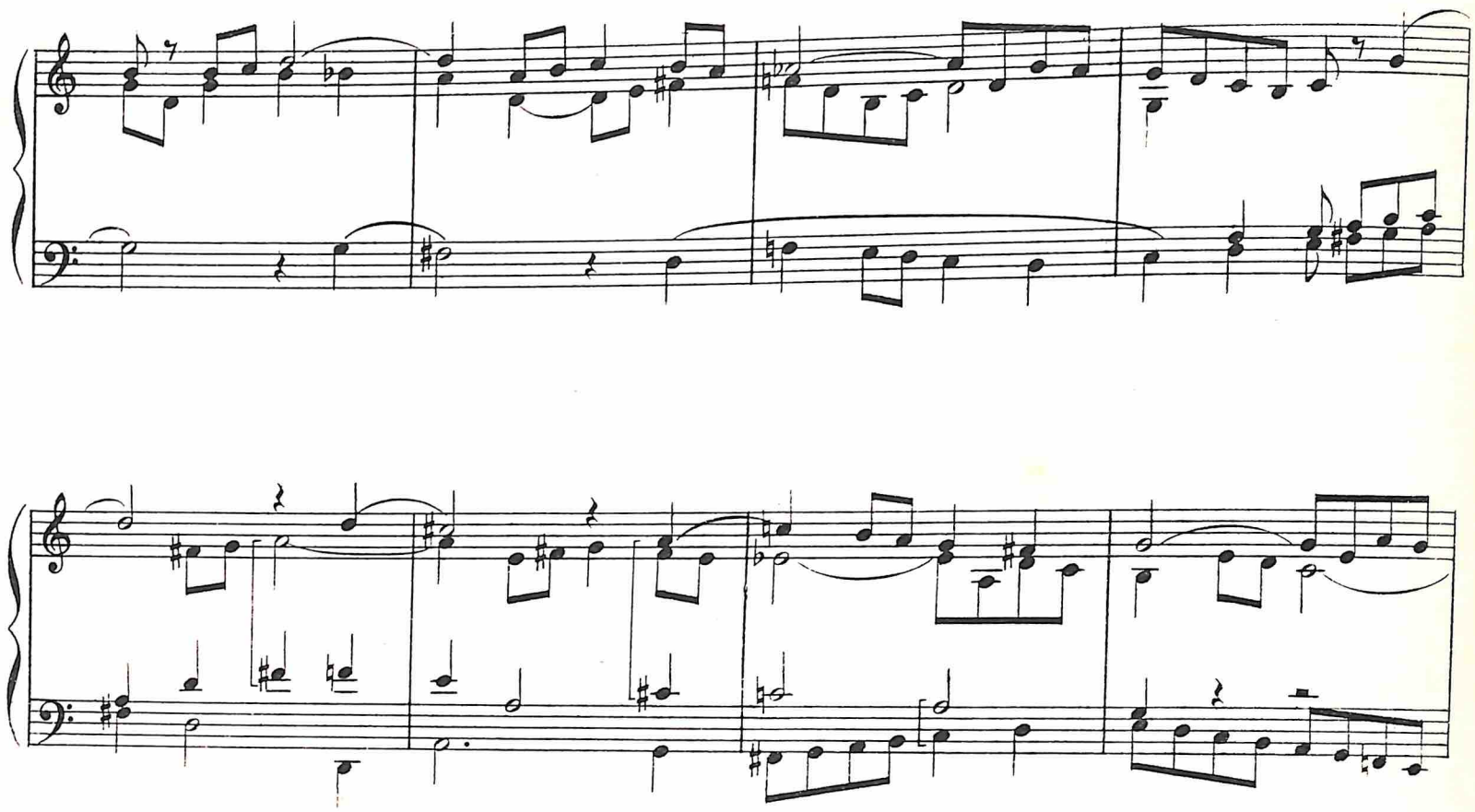
# FUGUE LENTE

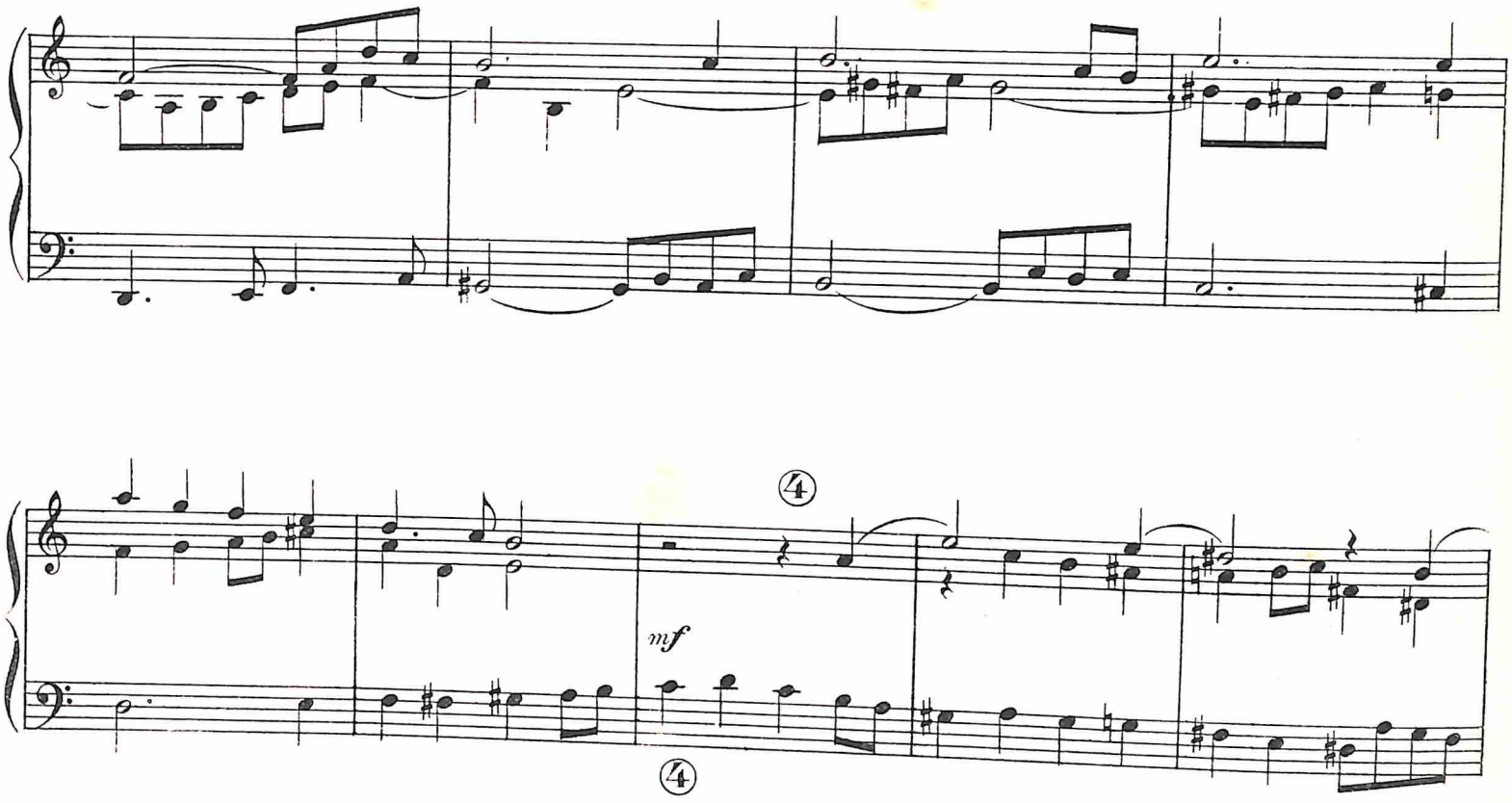
① **Lentement**

M.G.

①

M. D.




4
mf
4

GJ

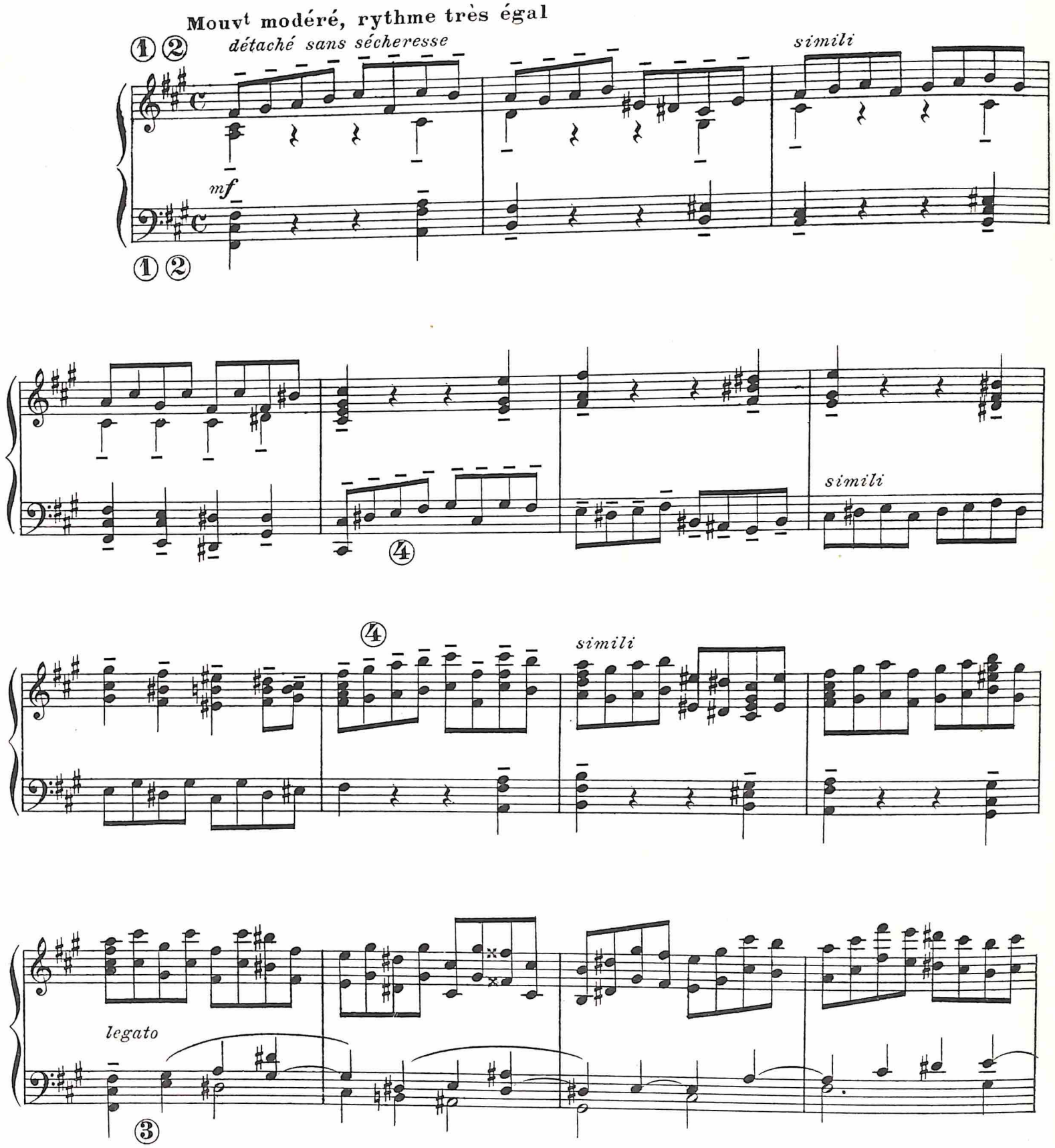
rall.

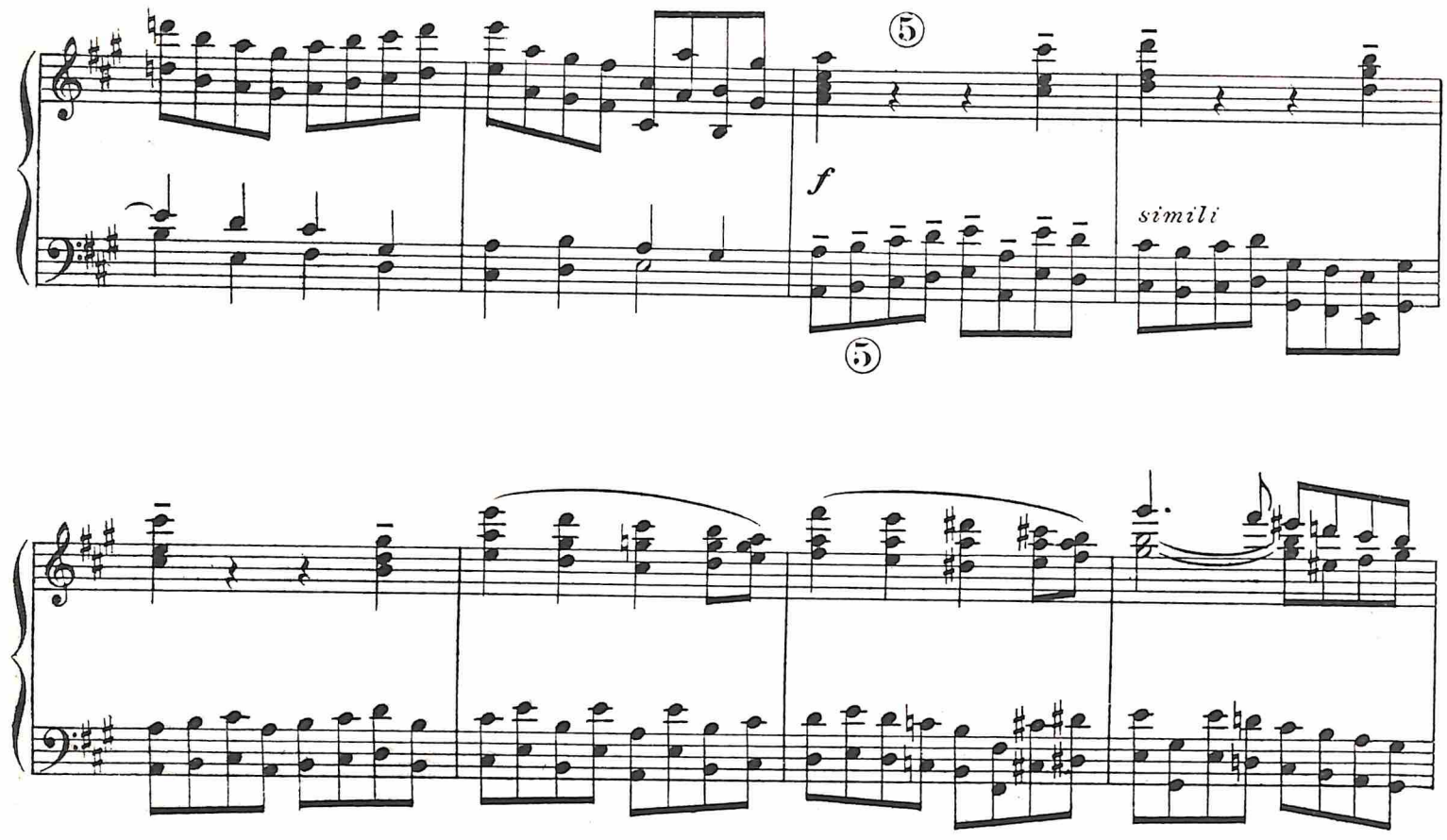
allarg.

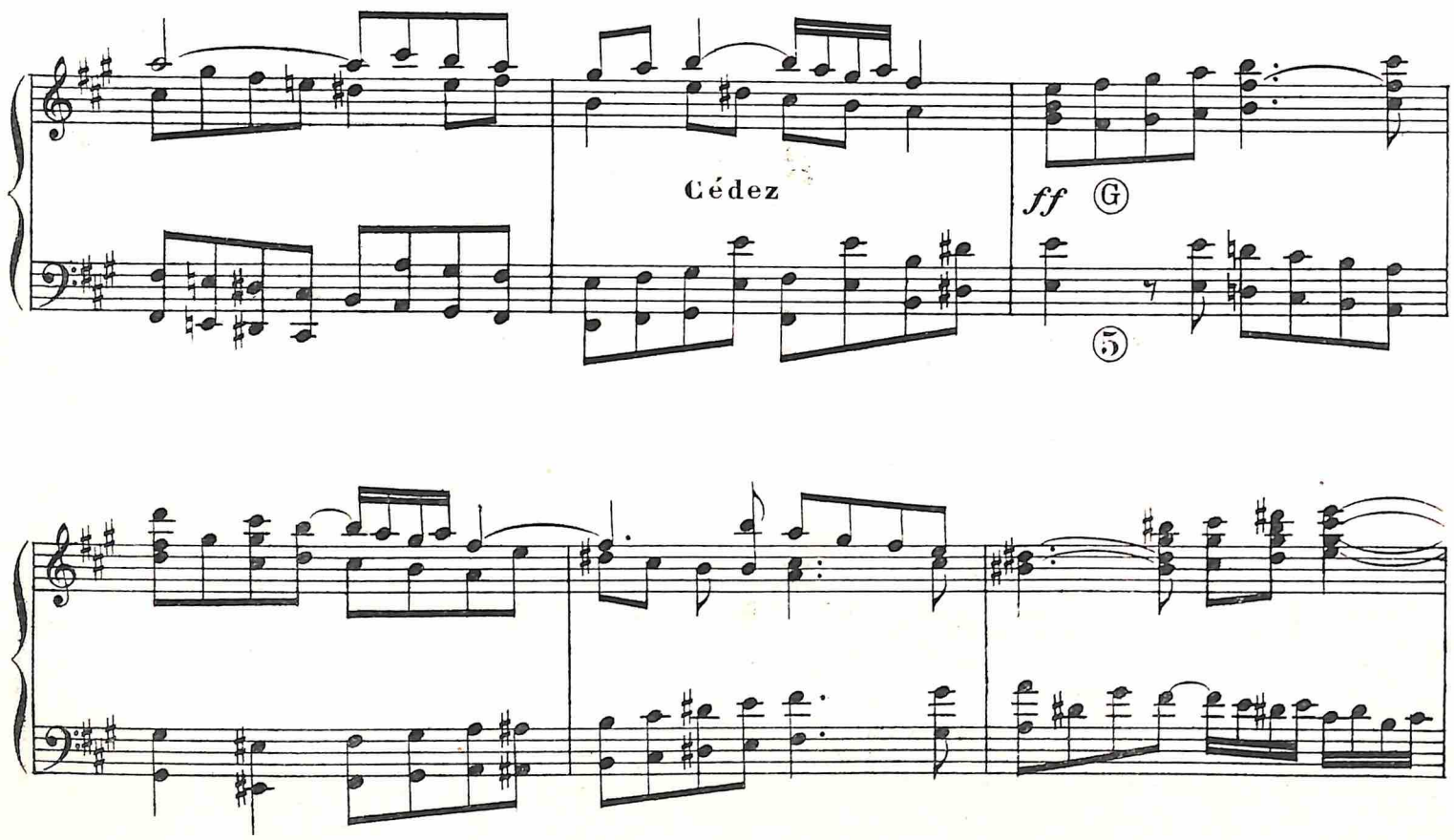
*ff*

# PRÉLUDE

Mouvt modéré, rythme très égal



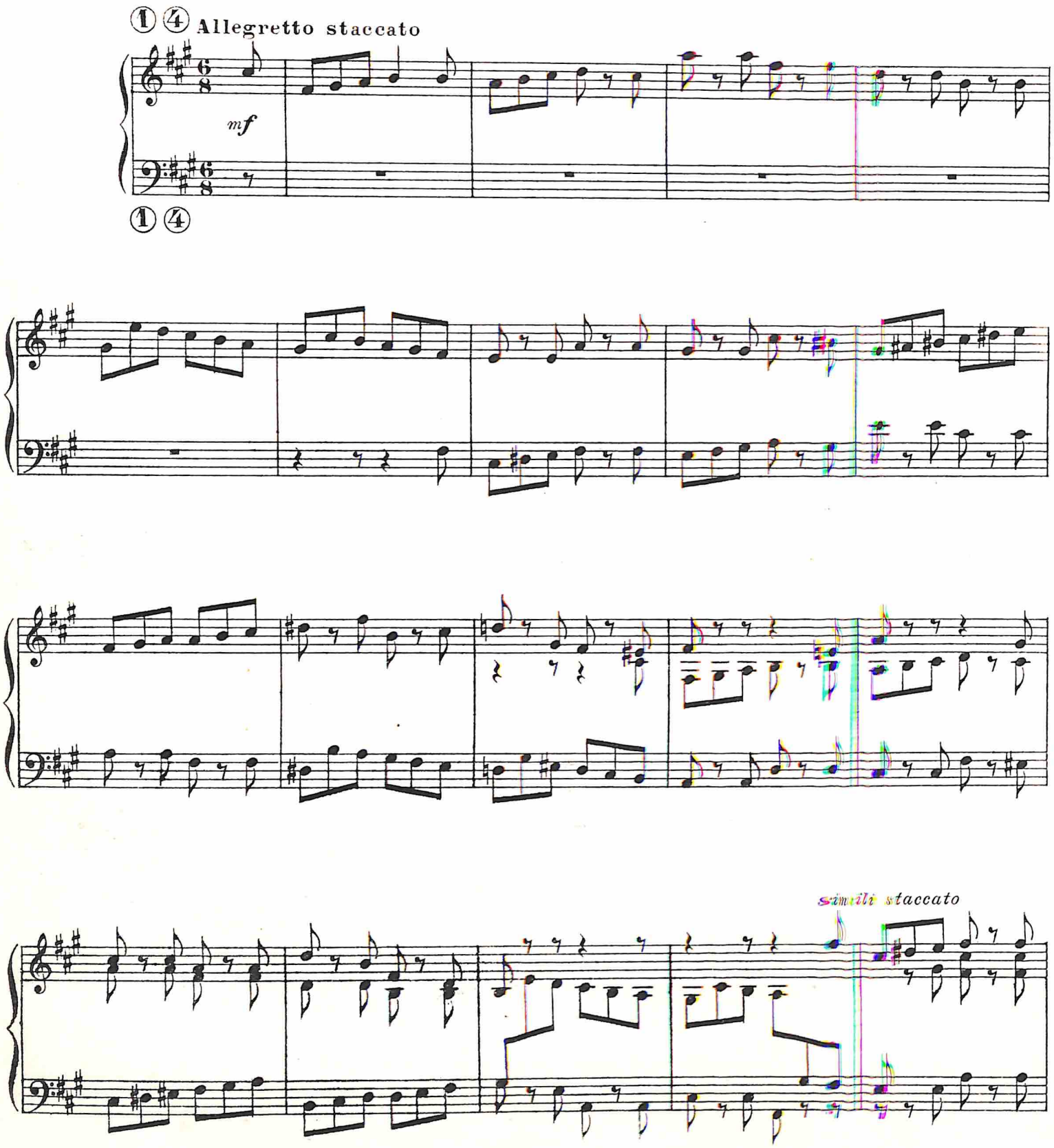

5
f
simili
5

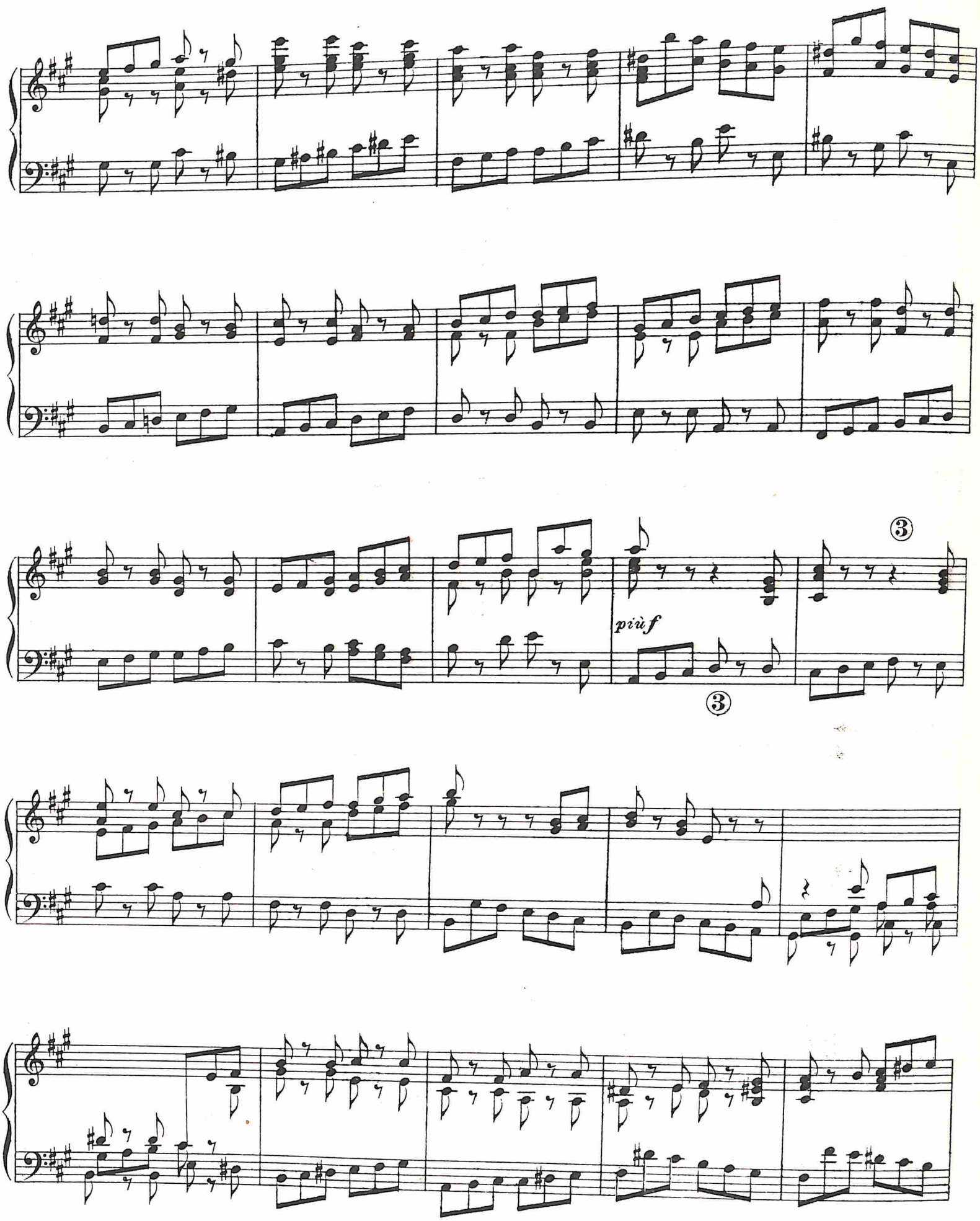

Cédez
ff
G
5

⑥ ⑦

allarg.

# FUGUE




più f
3
3

Ⓖ *f*

riten. Poco più lento

*ff*

# CHORAL

① ② **Largement**

*mf*

① ②

*cresc.*

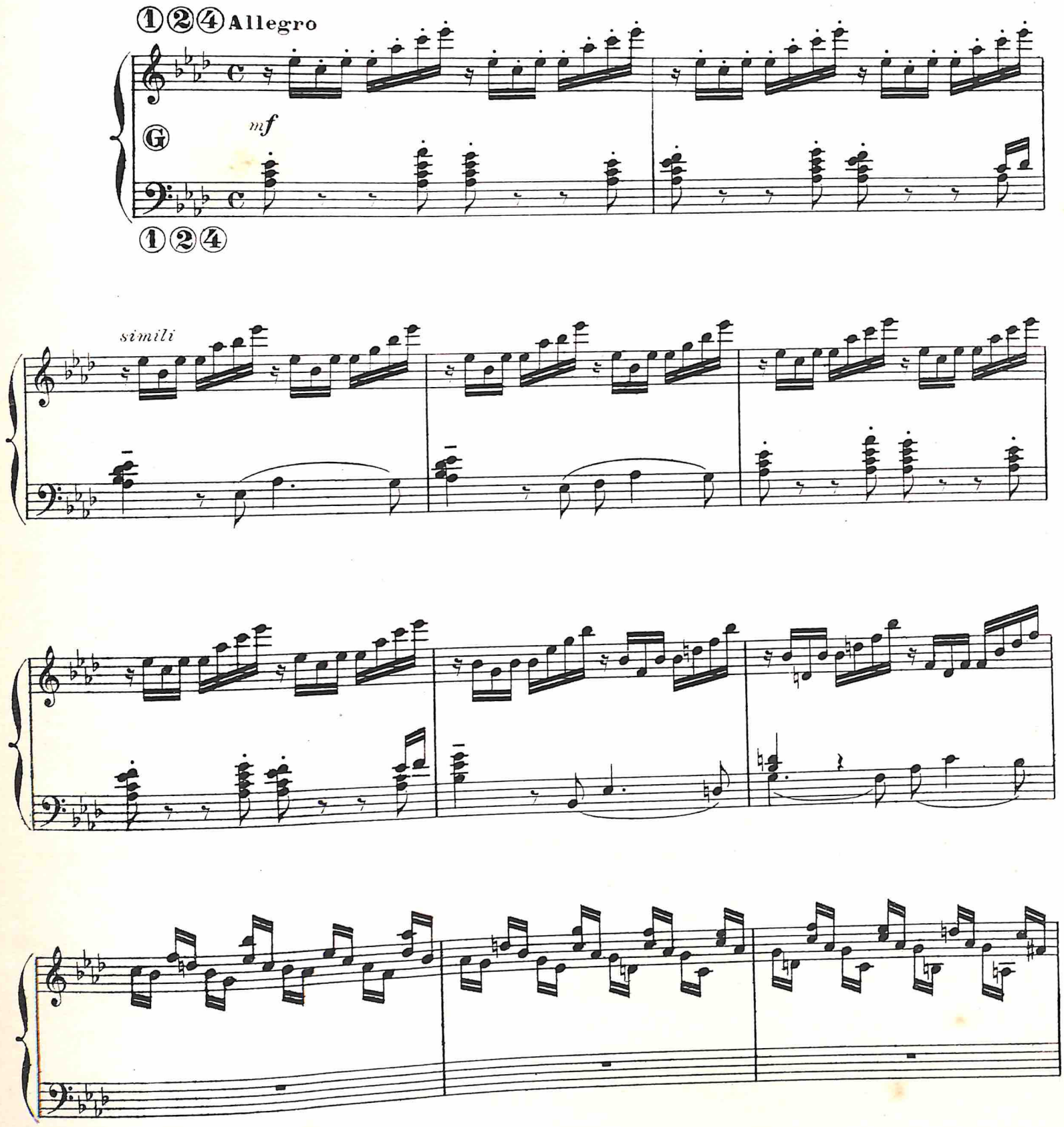
*dim.*

**rall. molto**

*p*

M.D.

# TOCCATA



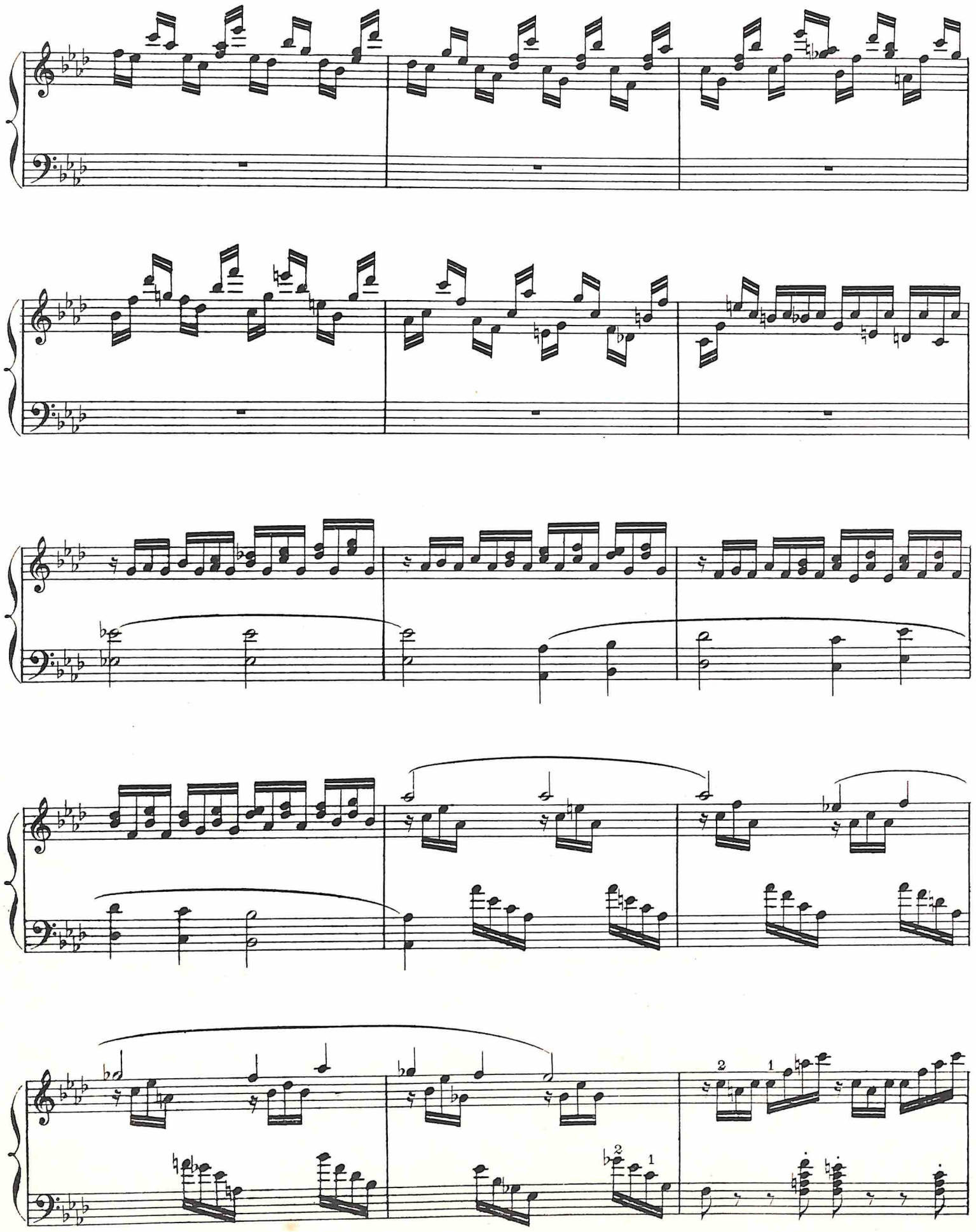
*sempre staccato*

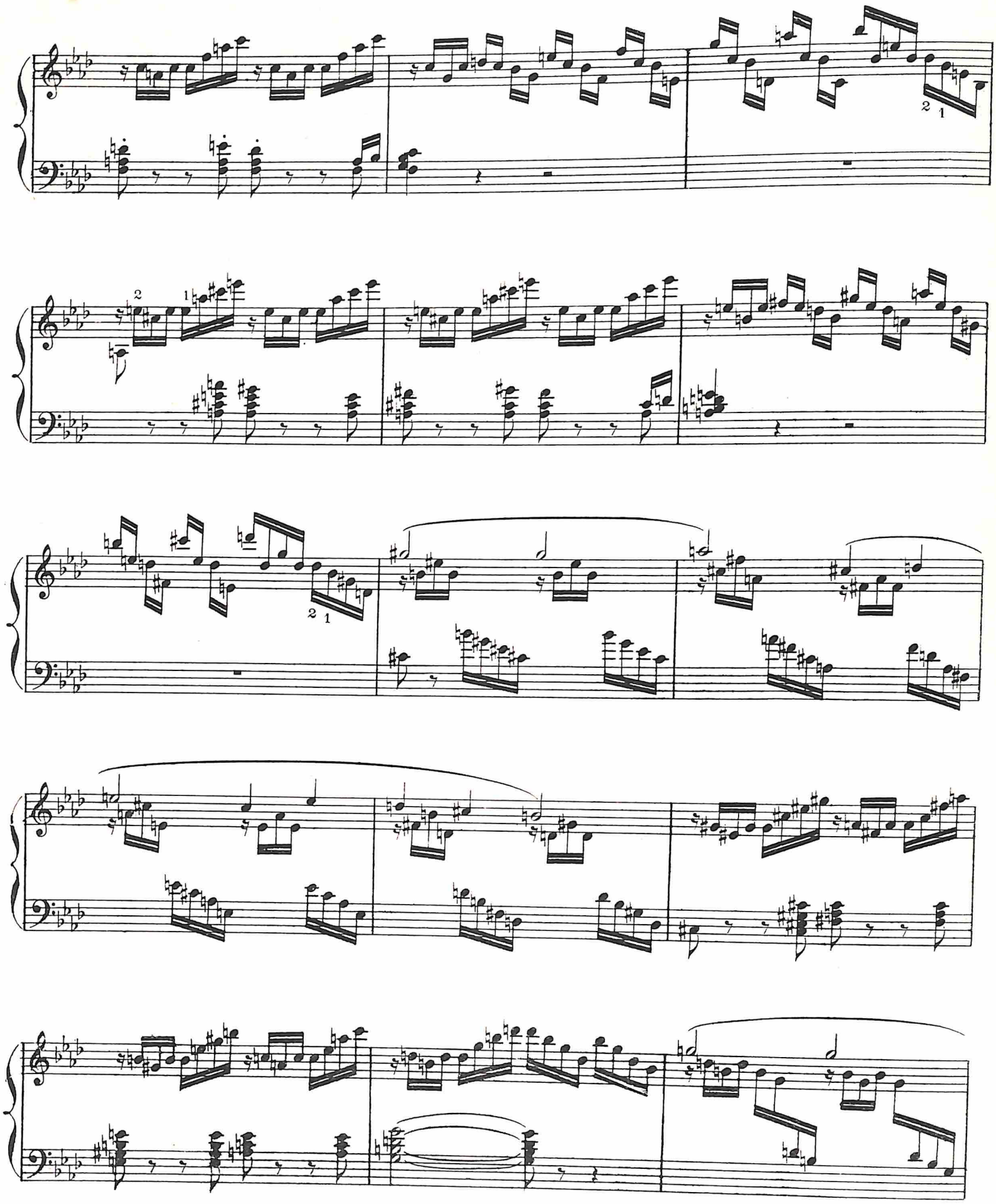
*ff legato*

*Très légèrement cédé*

**a Tempo**

*mf*





Ⓖ *mf*

*cresc.*

*un peu cédé*

I° moto

Ⓖ *p*

*più f*

Variante pour le grand orgue

5

M. G.

*accel*

*légèrement cédé*

*f*

**Largement**

⑥⑦

*ff*

*legato*

*allarg.*

I° Tempo accel

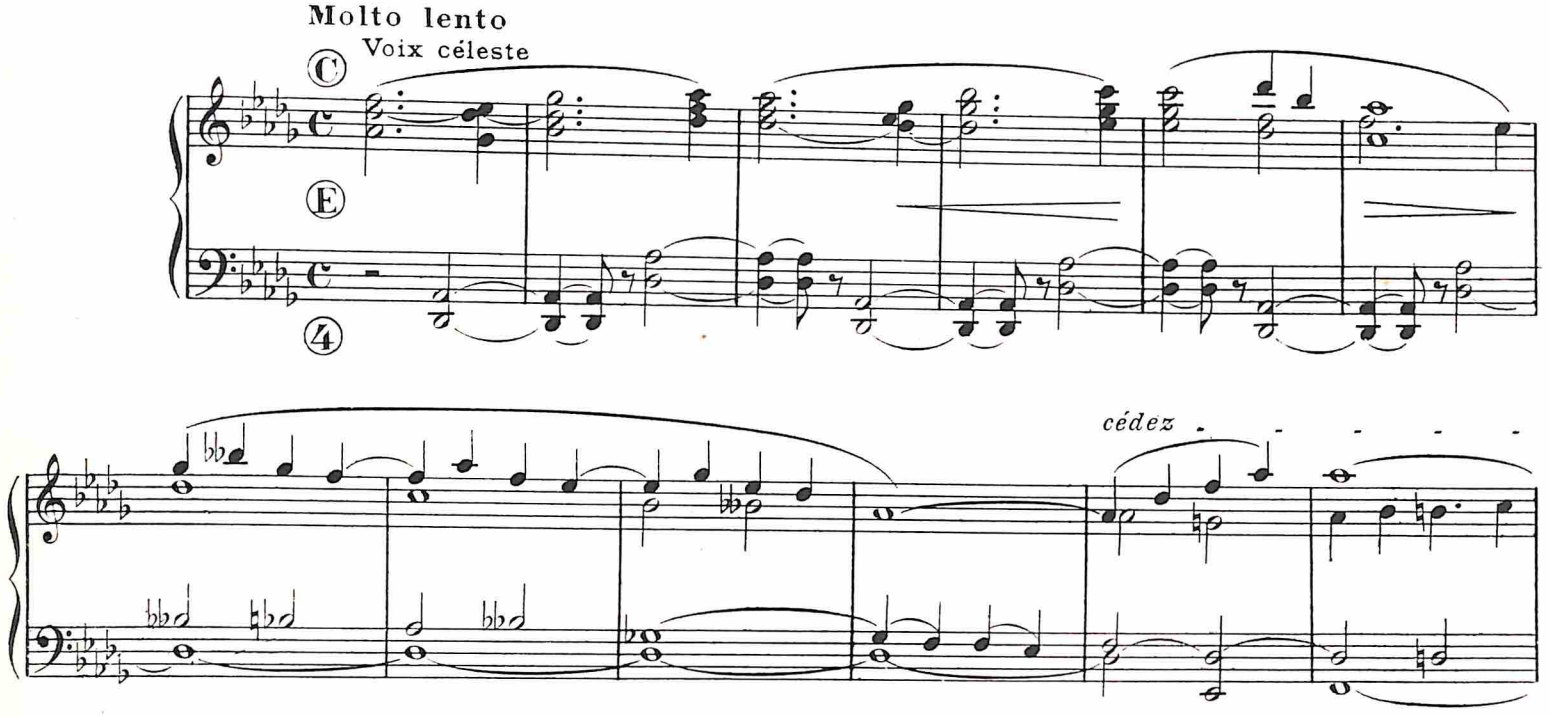
Variante pour grand orgue

rall

*allarg.*

*ff*

# VOX ANGELORUM



Rall. - - -

Rall. - - - -

Rall. - -

Allarg.

Publié avec l'autorisation de Biton, Editeur, à S^t Laurent-sur-Sèvre, Vendée.
A. 37. C.2

# COMMUNION

*Sur un vieux Noël*

Les deux mains une octave plus haut

**Très lent, très expressif**

*pp*

Les deux mains à la place indiquée

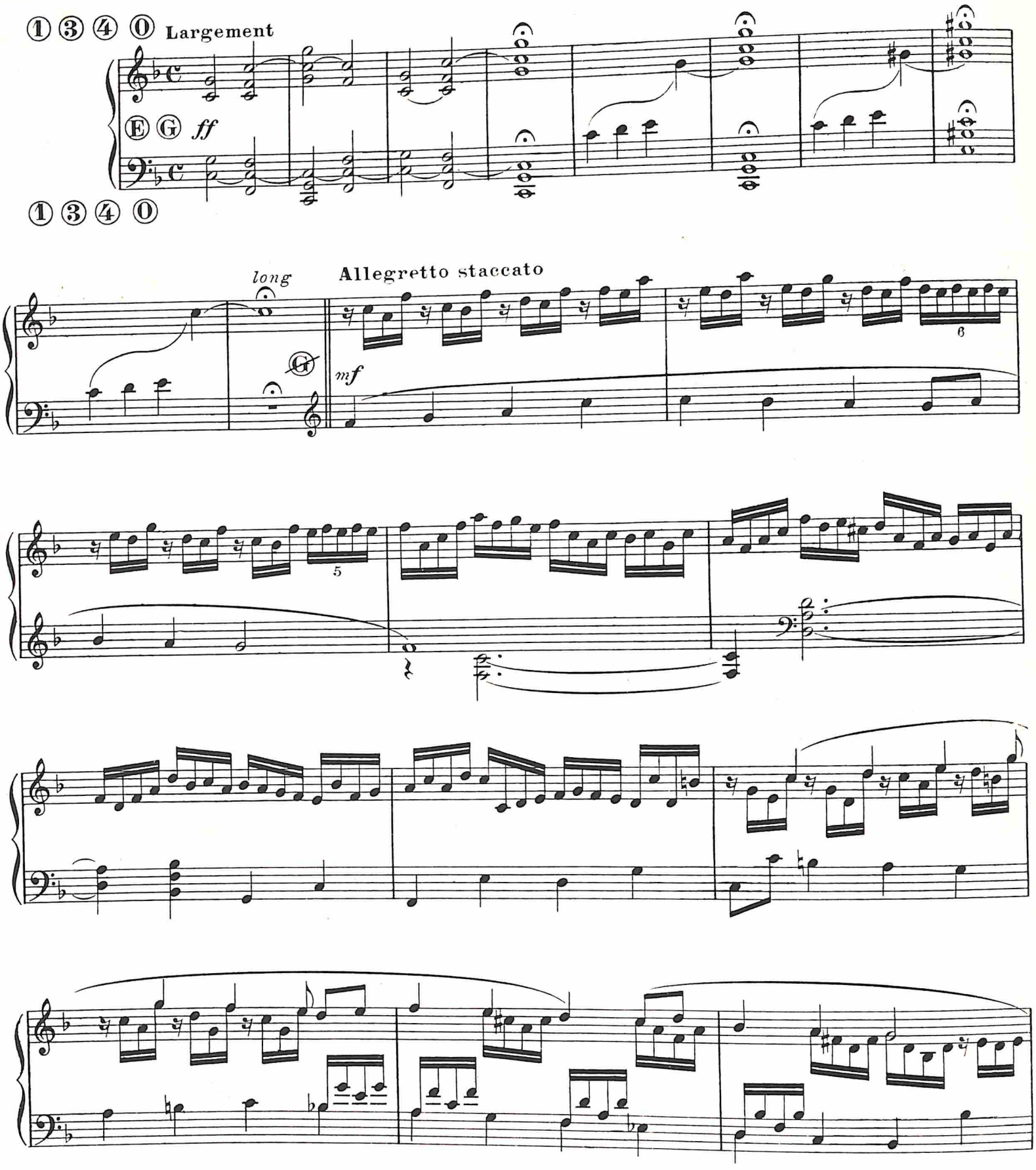
Les deux mains une octave plus haut

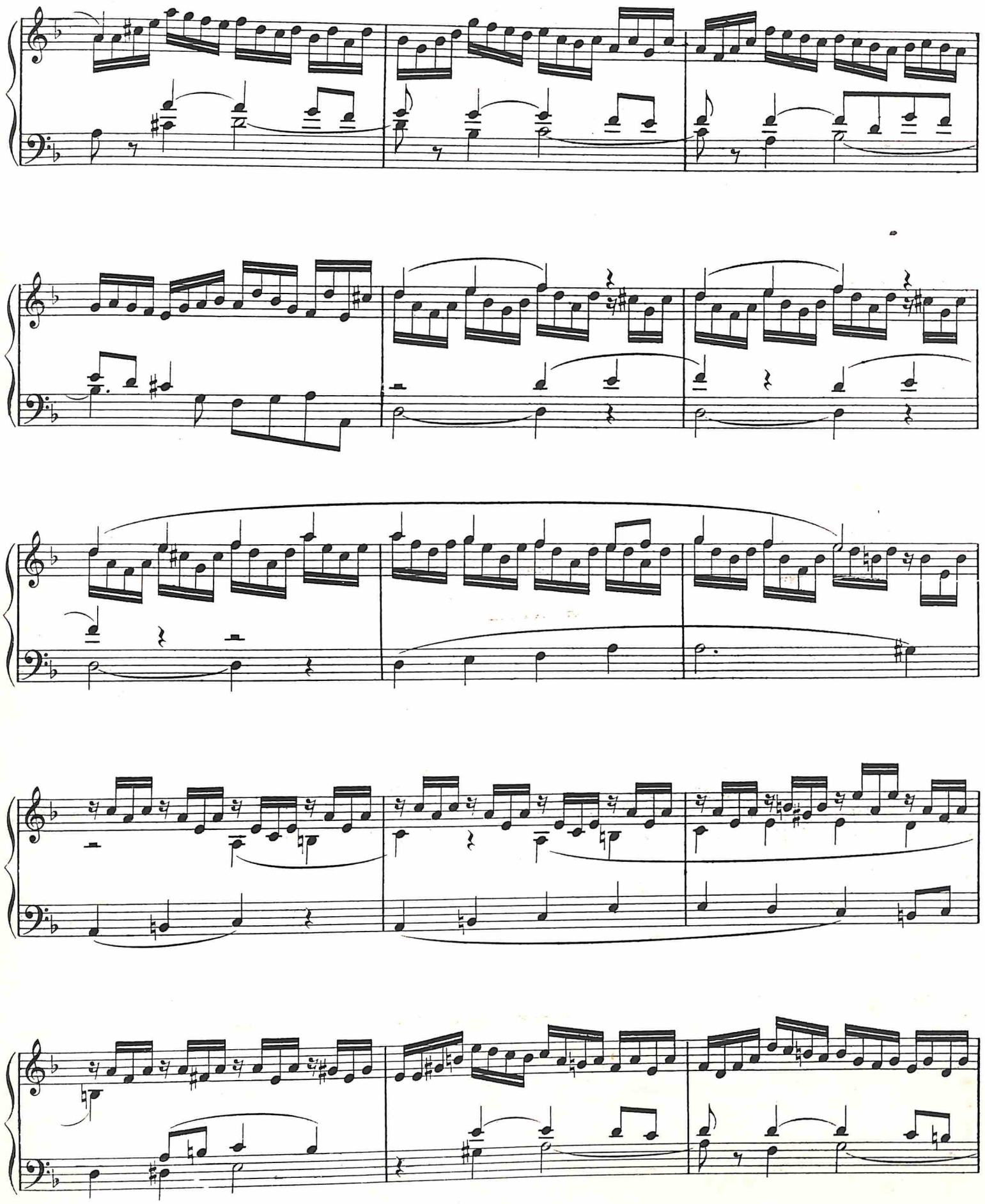
**Plus lent** **Allarg.**

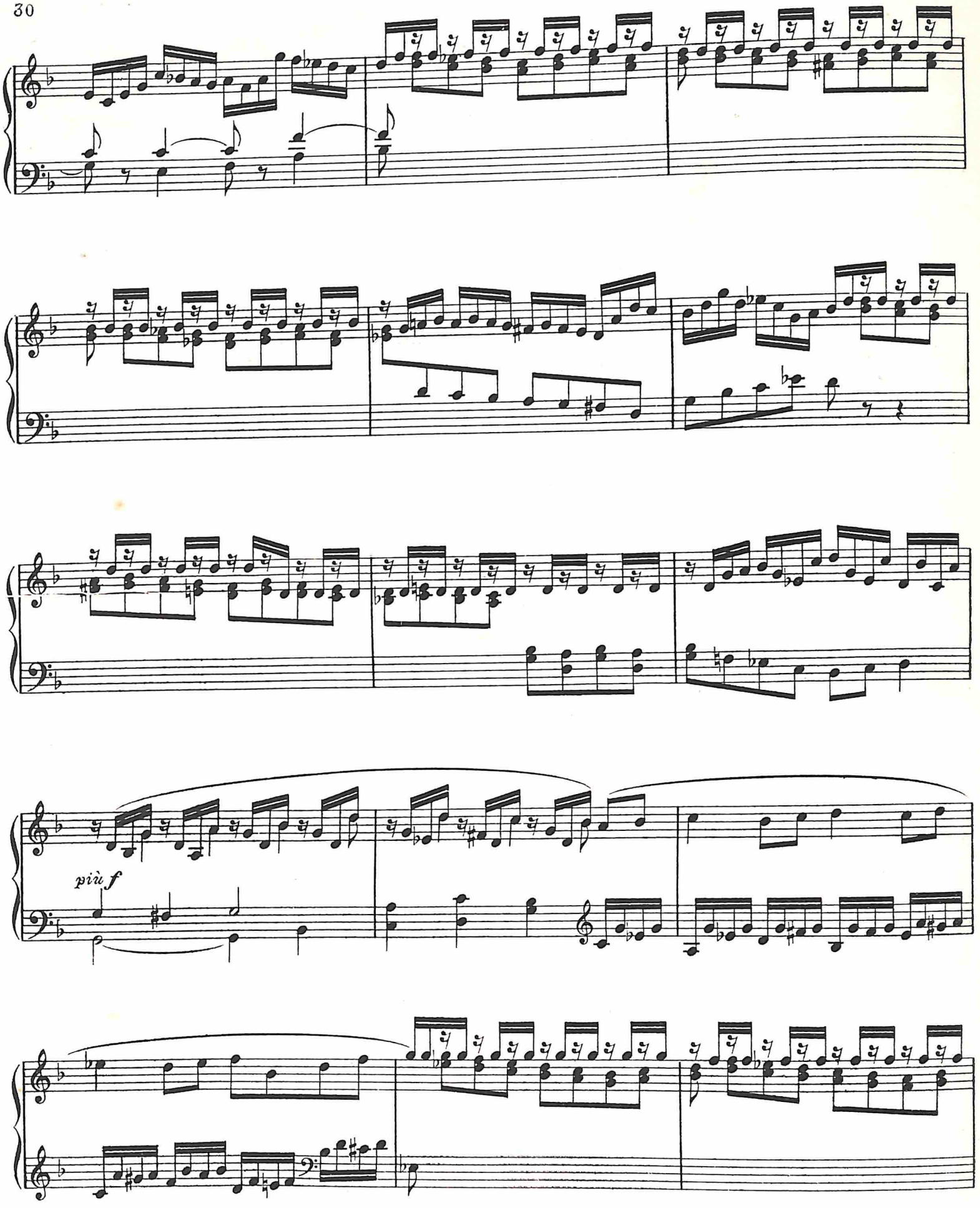
*cresc.*

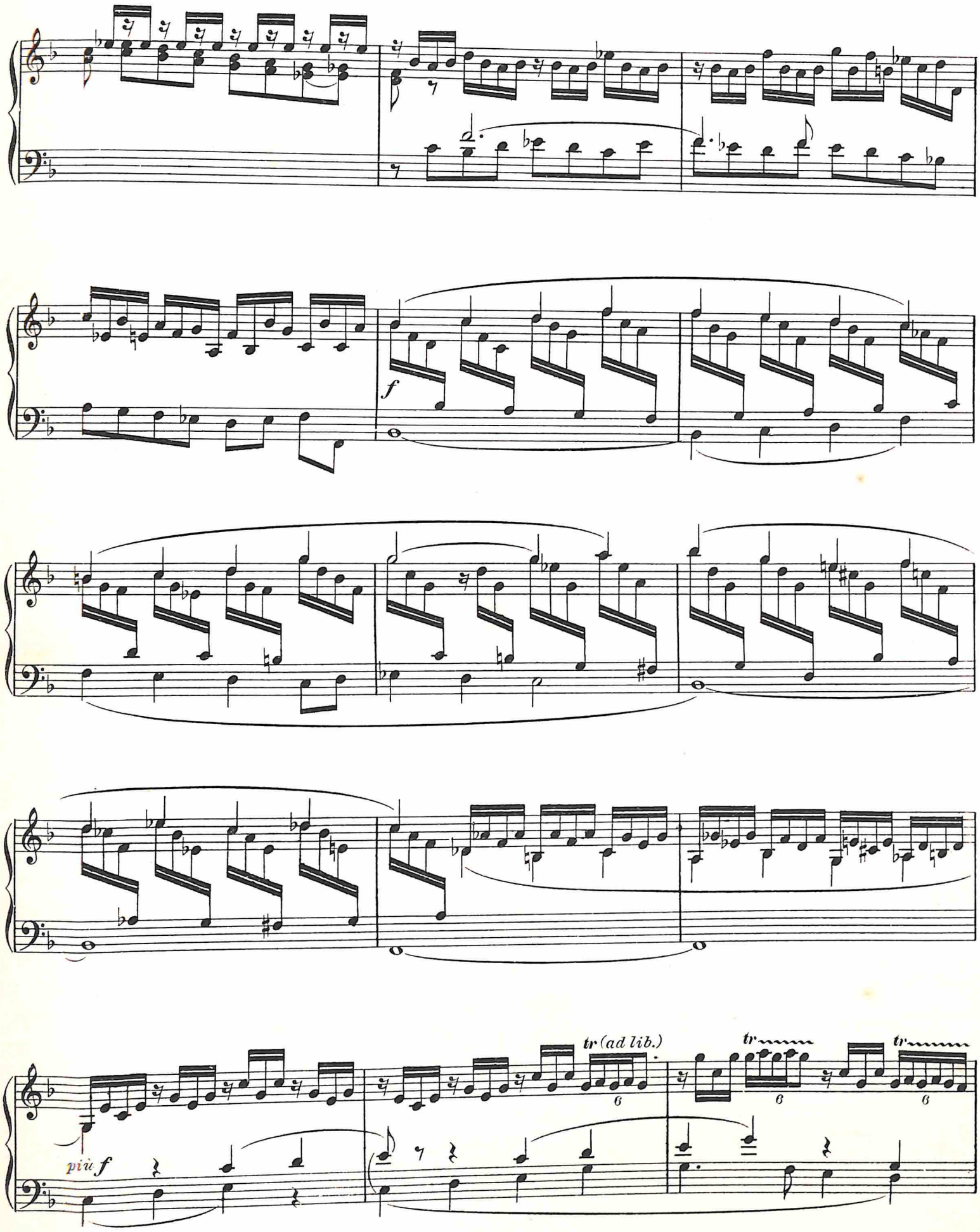
Extrait de la suite d'orgue du *Temps de Noël*, Biton, Editeur.

# TOCCATA SUR JESU REDEMPTOR






più f


f
tr (ad lib.)
tr
tr
più f

Largement

tr tr

cédez

Ⓖ ff

Allarg.

ff

Plus large

5 7

Più allarg.

fff

5

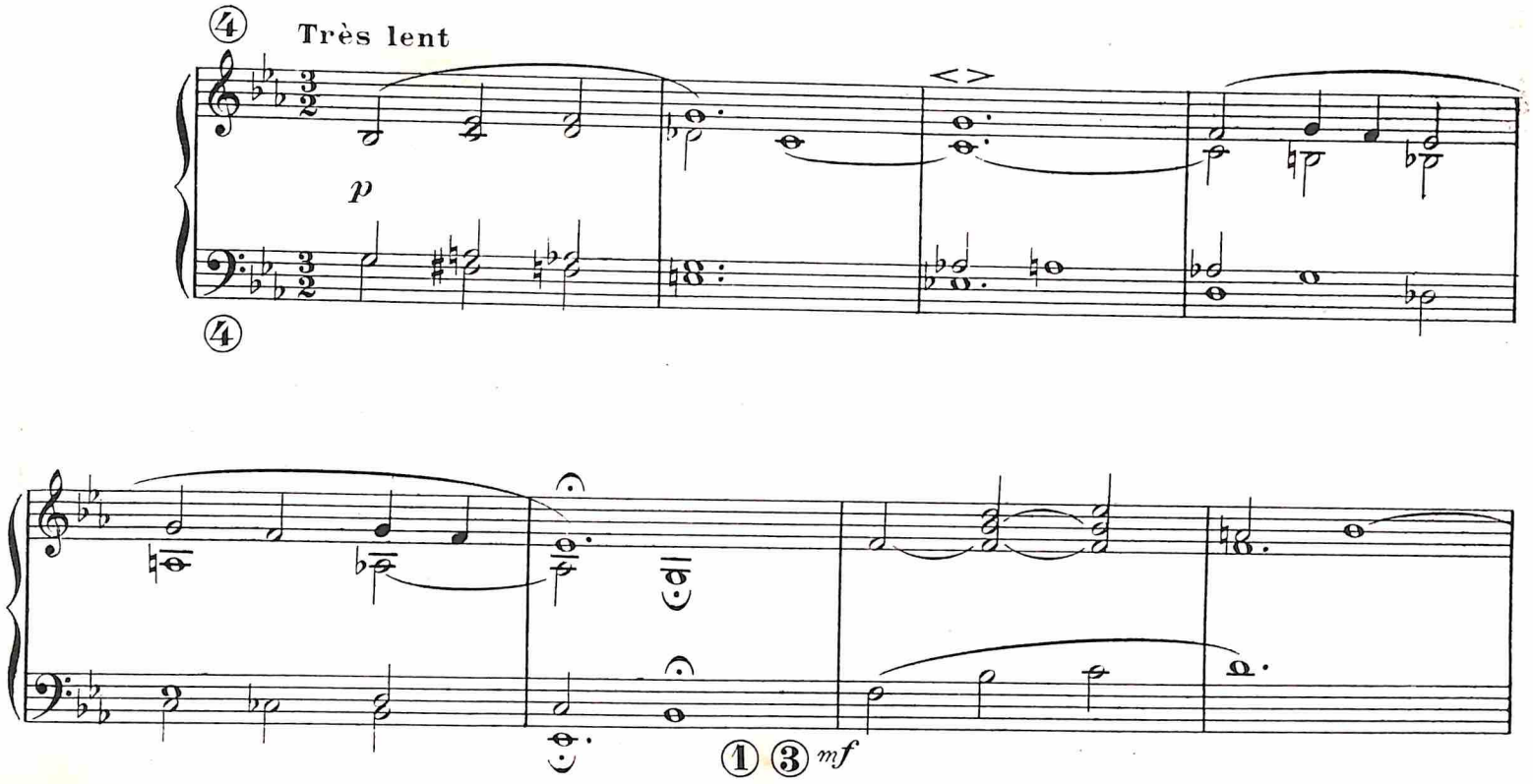
Lento

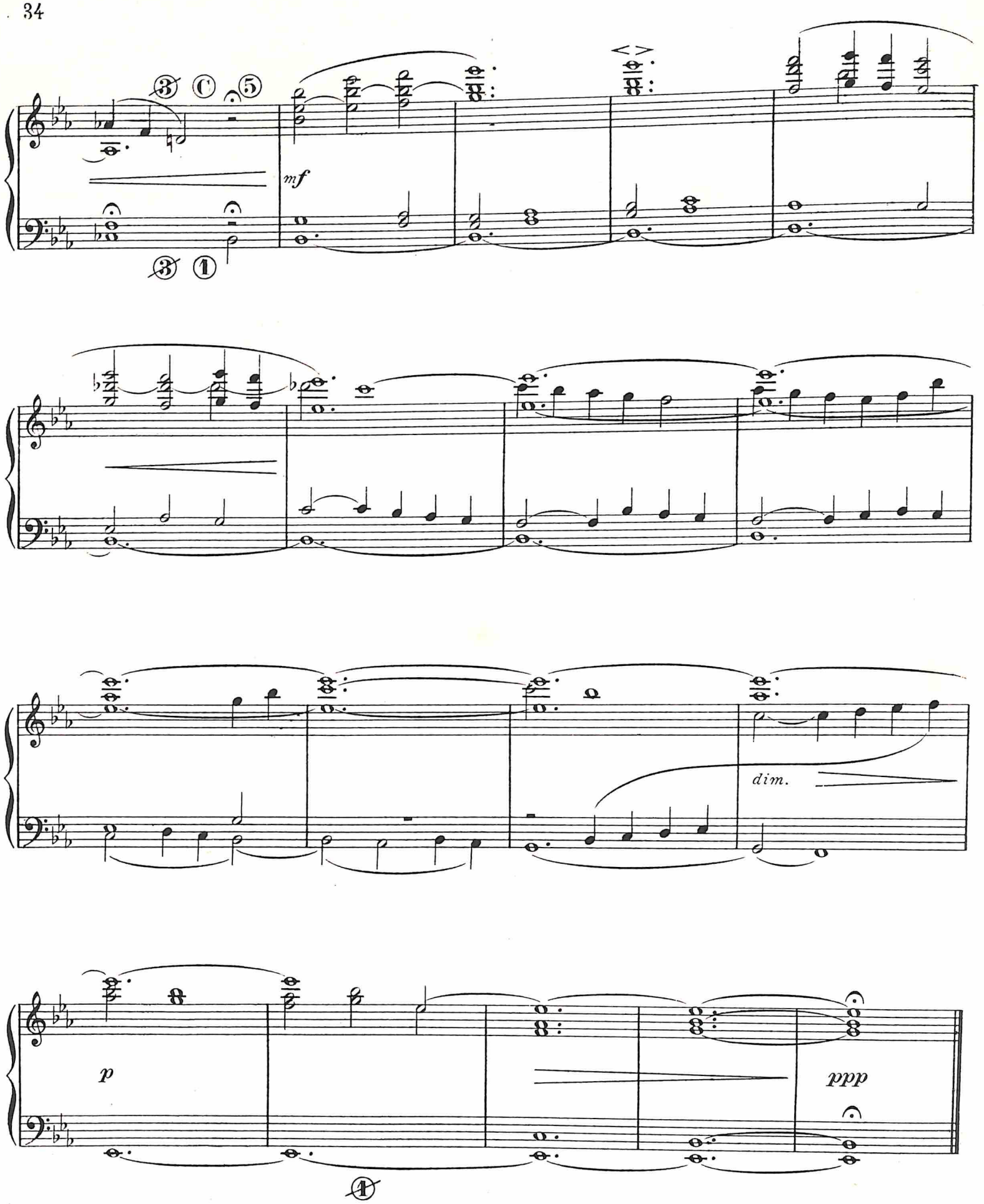
Extrait de la suite d'orgue du *Temps de Noël*, Biton, Editeur.

# COMMUNION

*Sur un vieux* **GUILLONÉOU,** *chant de Pâques*

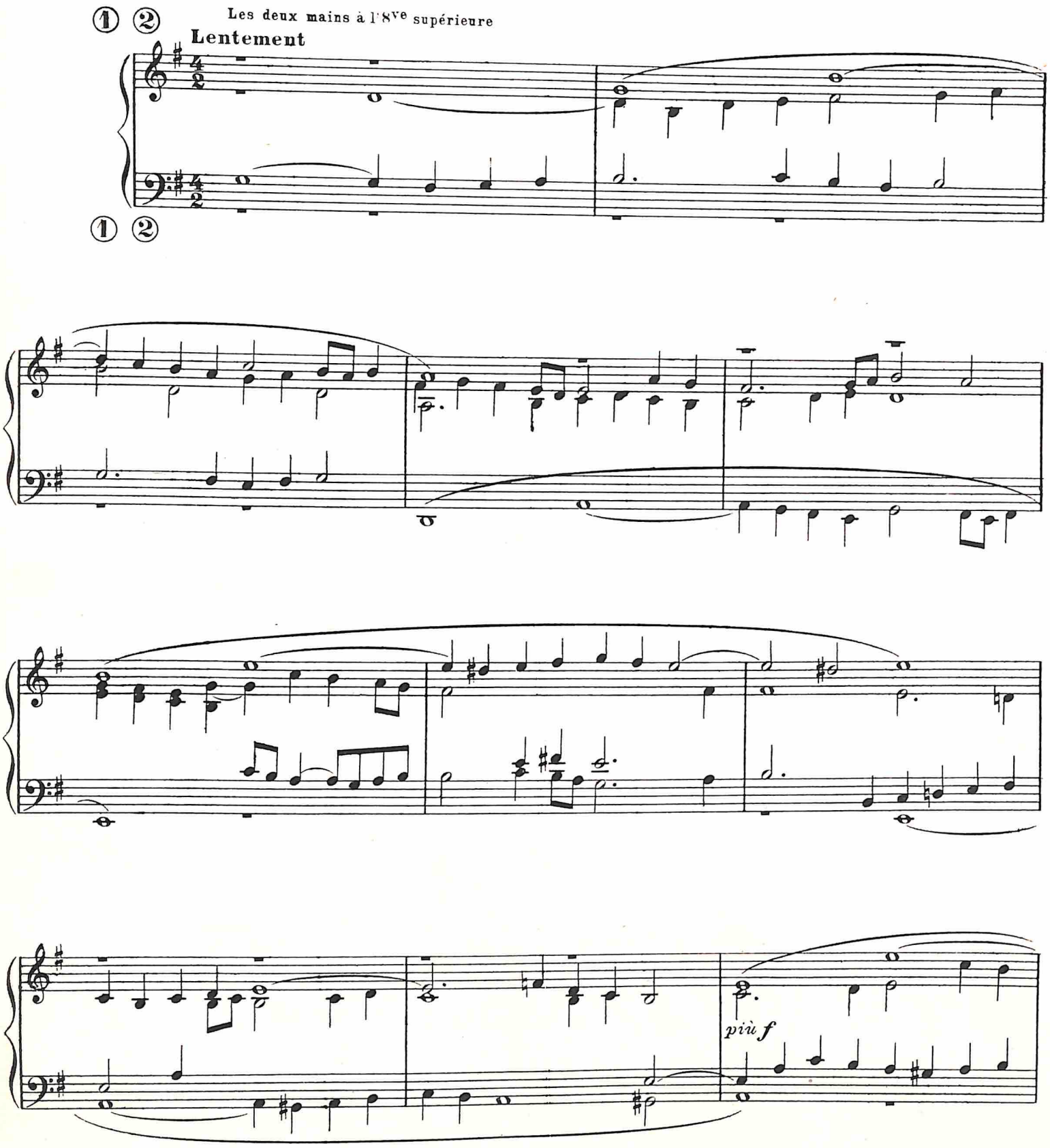
au temps antérieur à 1564 où l'année commençait le 1er Avril






Extrait de la suite d'orgue du *Temps de Pâques*, Biton, Editeur.

# PRÉLUDE
## en forme de Canon



*mf*

*dim.*

**Rall.**

Avec l'autorisation de Janin, Editeur à Lyon. (Extrait des *Dix pièces pour orgue.*)

# OFFERTOIRE

Lentement

*dolce*

*p*

Rit.

*dolce*

*p*

④

poco più *f*

④

Les deux mains à l'8ve supérieure

Rall. ④ ④ ⑥ ⑤ **Plus lent**

*pp*

**a Tempo**

④ ② *p* La main gauche à la place indiquée

Les deux mains à l'8ve supérieure

**Plus lent**

*pp*

**a Tempo**

⑥ ⑤ ① ②

*p* La main gauche à la place indiquée

Les deux mains à l'8ve supérieure

⑥ ④ ②

**Plus lent**

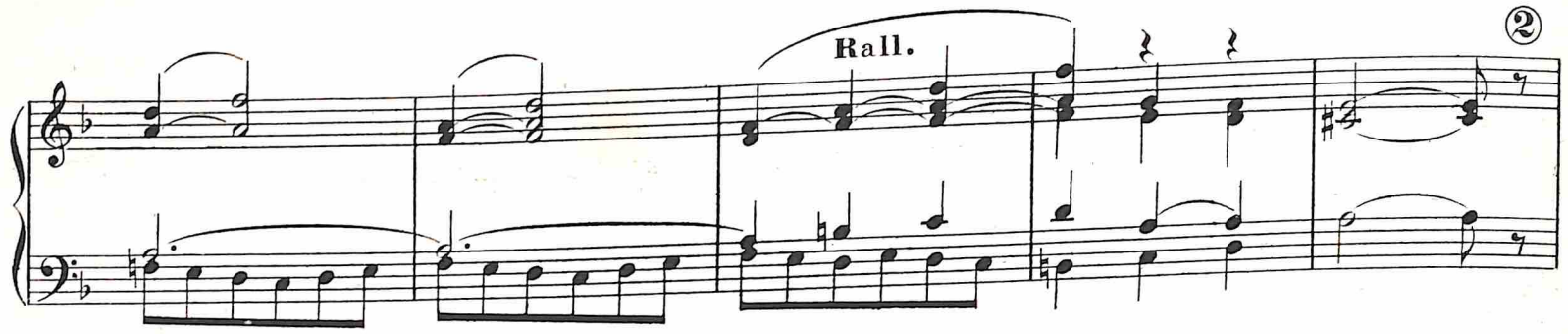
*pp espress.*

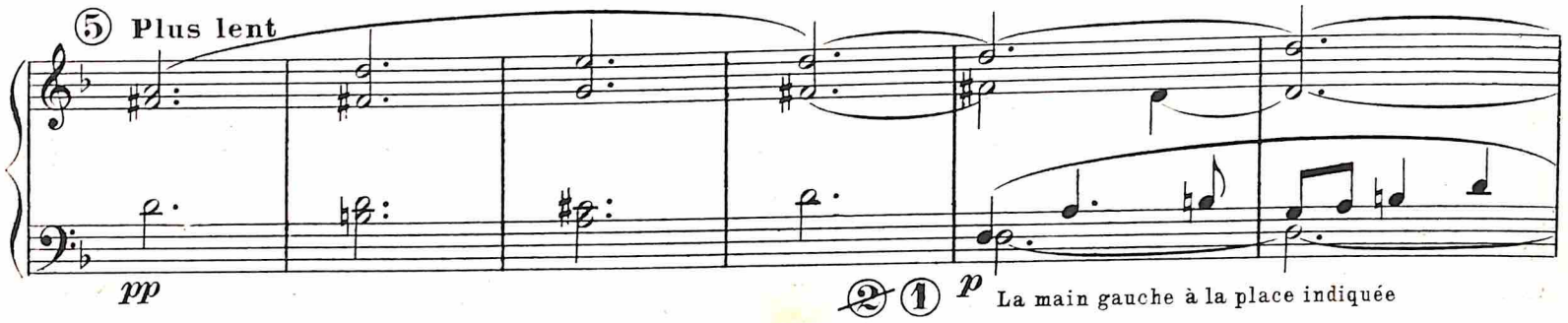
**Rall.** ②

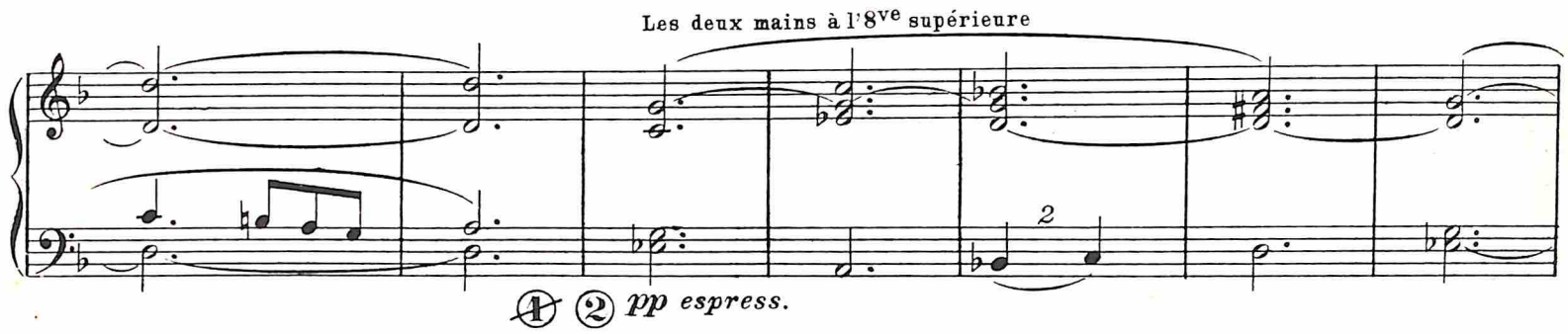
① ②

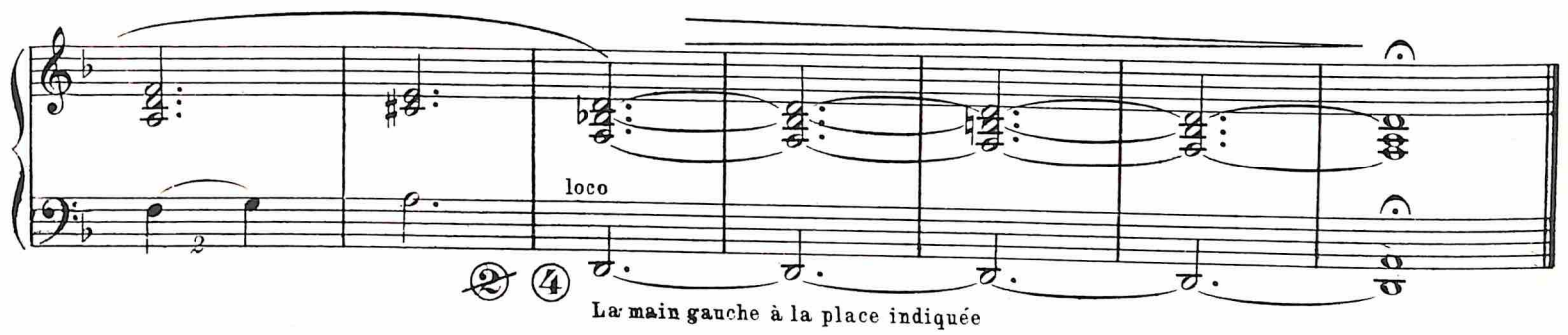
**I° moto**

*mf*






Avec l'autorisation de Janin, Editeur à Lyon. (Extrait des *Dix pièces pour orgue*

# ÉLÉVATION

Très lent

*pp*

*espress.*

*espress.*

*poco più f*

Rall.

a Tempo

pp

espress.

Rit.

pp molto legato

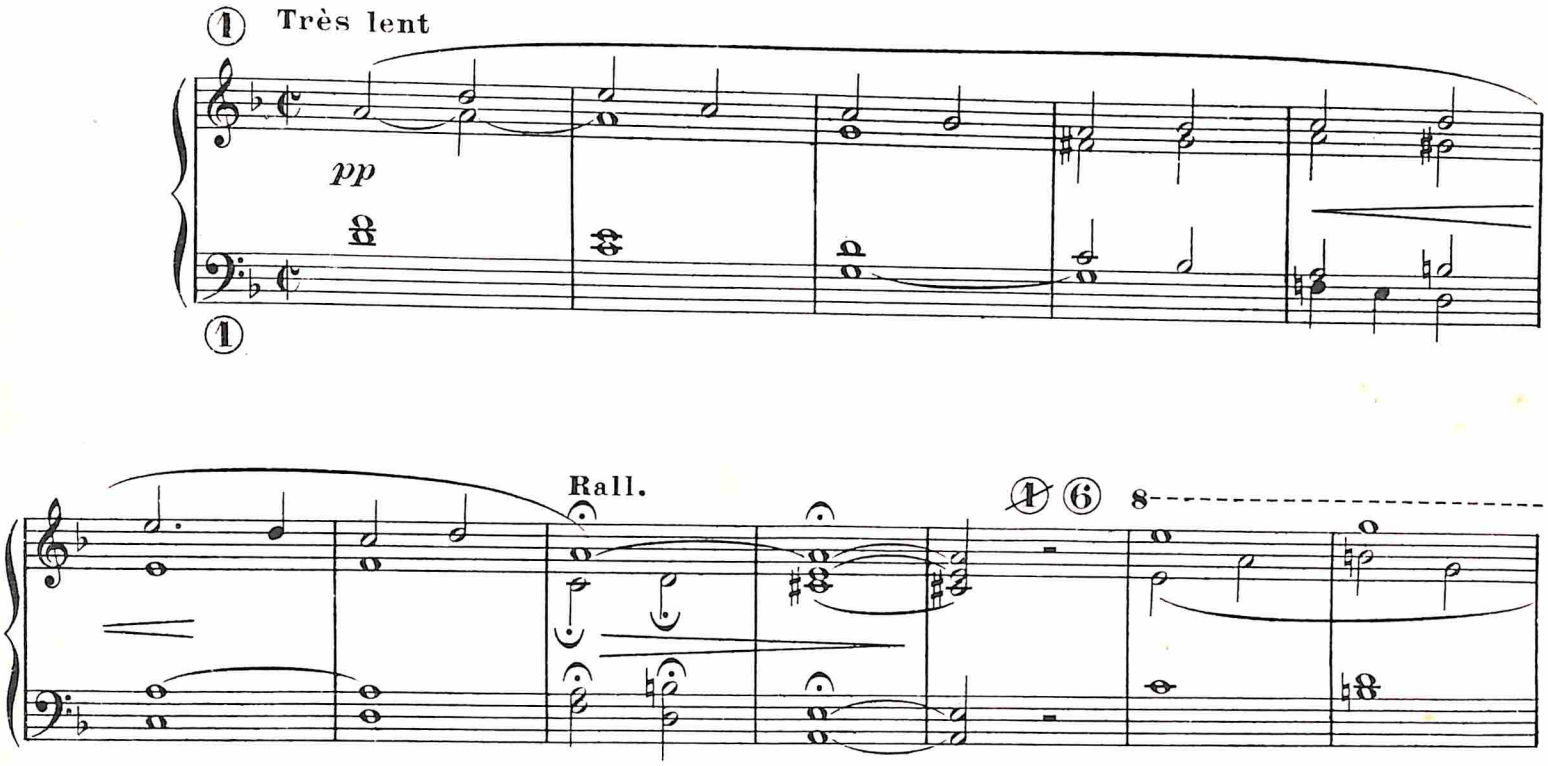
loco

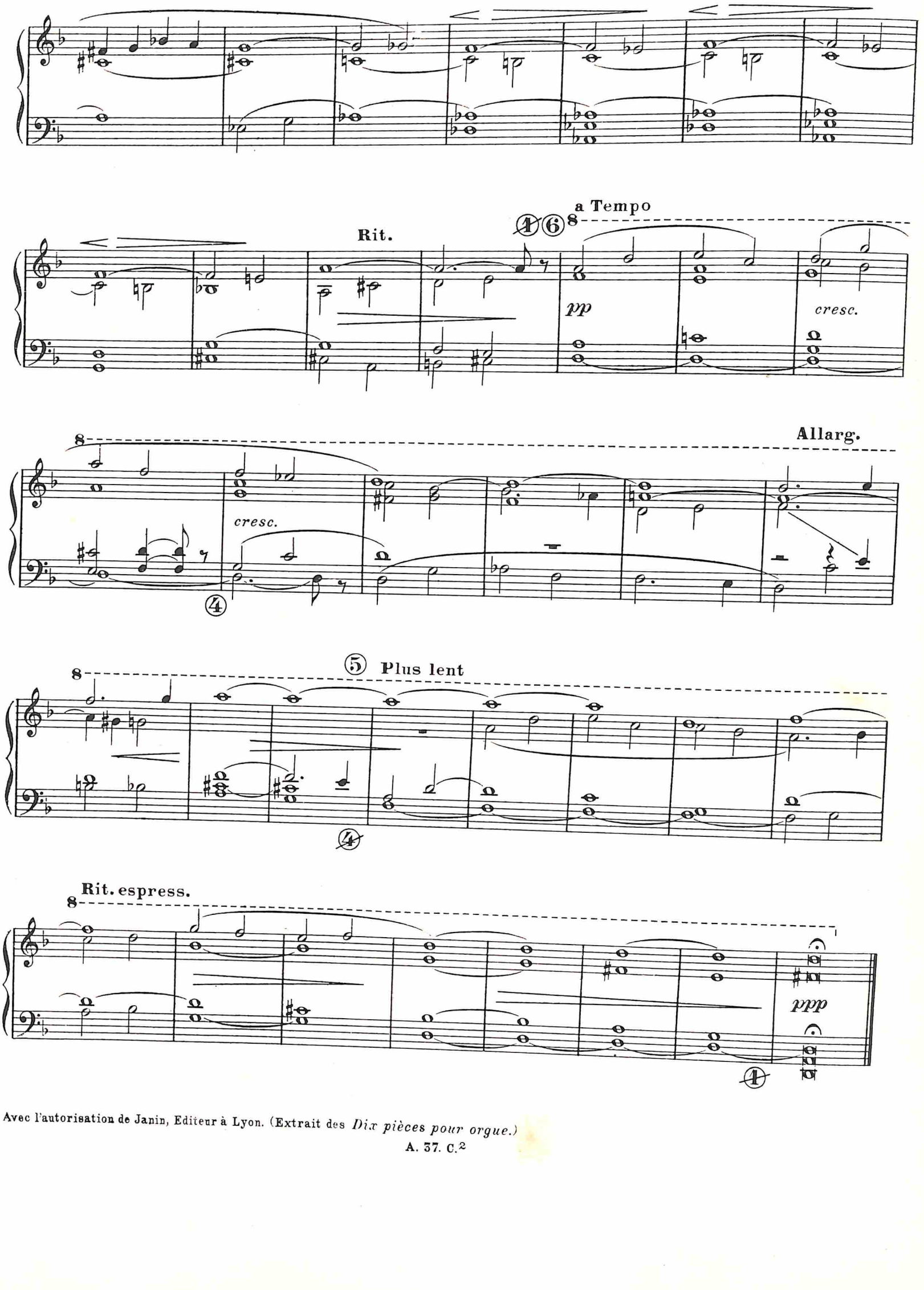
Molto allarg.

Rall.

Avec l'autorisation de Janin, Editeur à Lyon. (Extrait des *Dix pièces pour orgue.*)

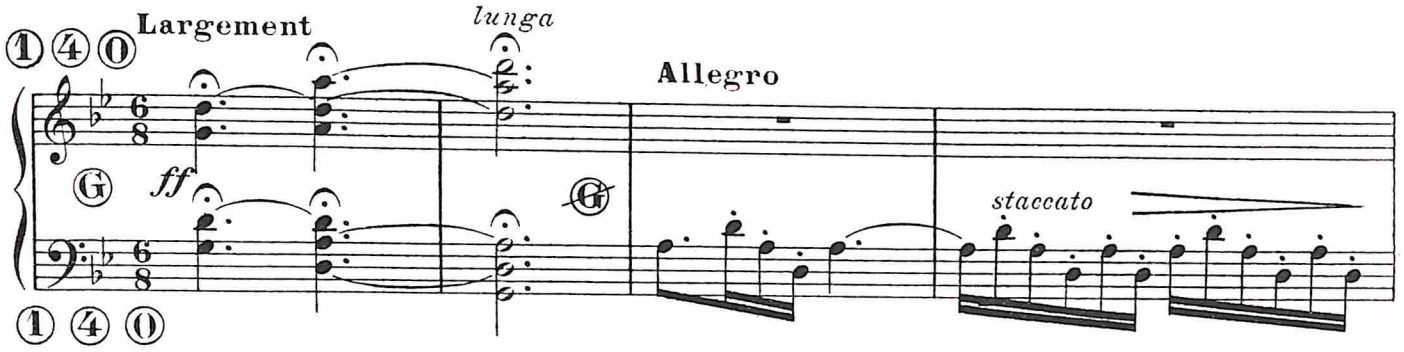
# COMMUNION

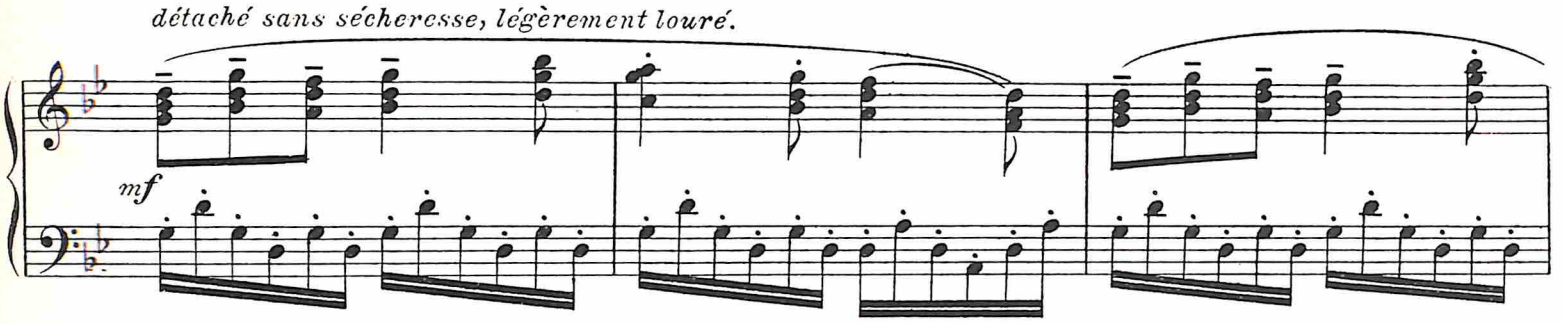


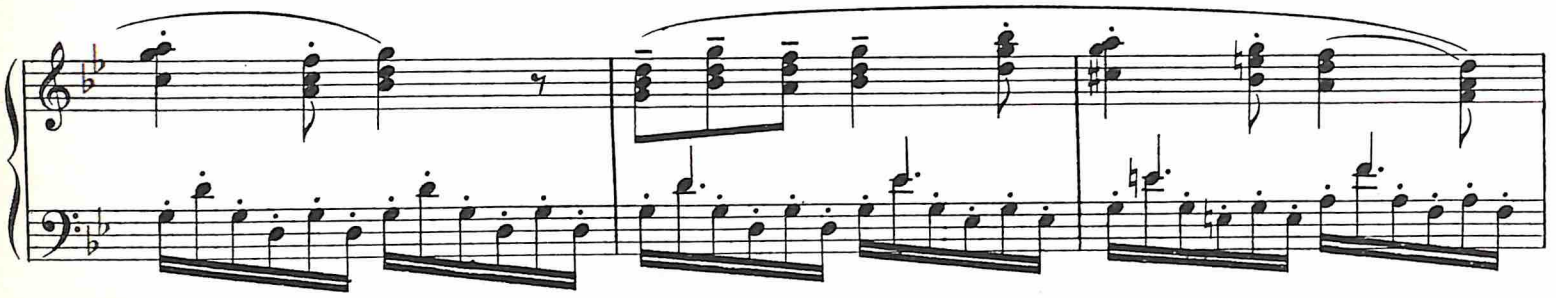


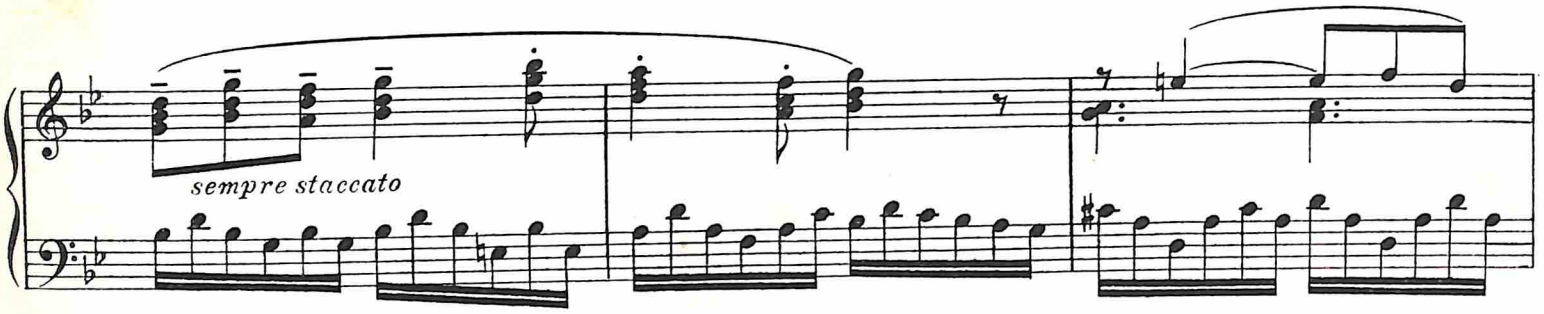

Avec l'autorisation de Janin, Editeur à Lyon. (Extrait des *Dix pièces pour orgue.*)

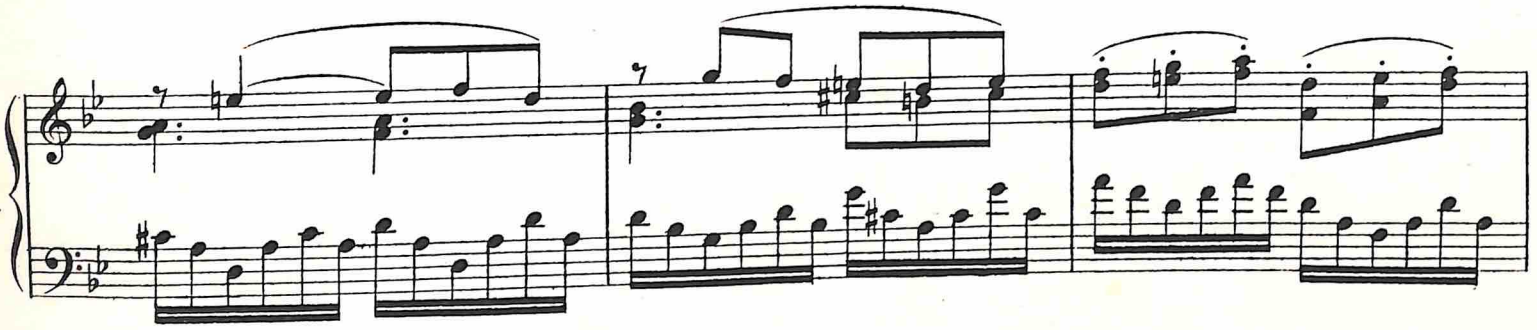
# FANTAISIE - SORTIE

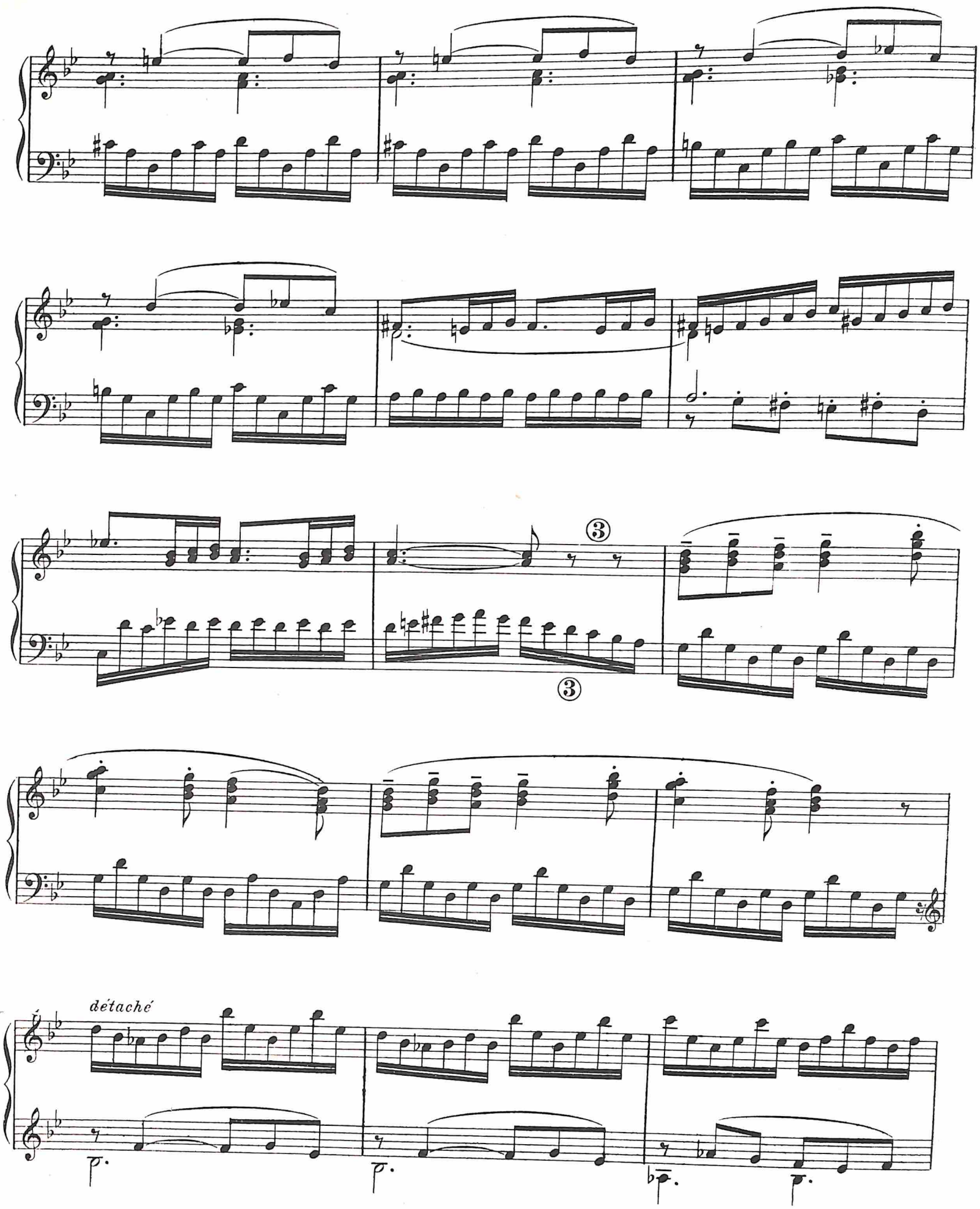


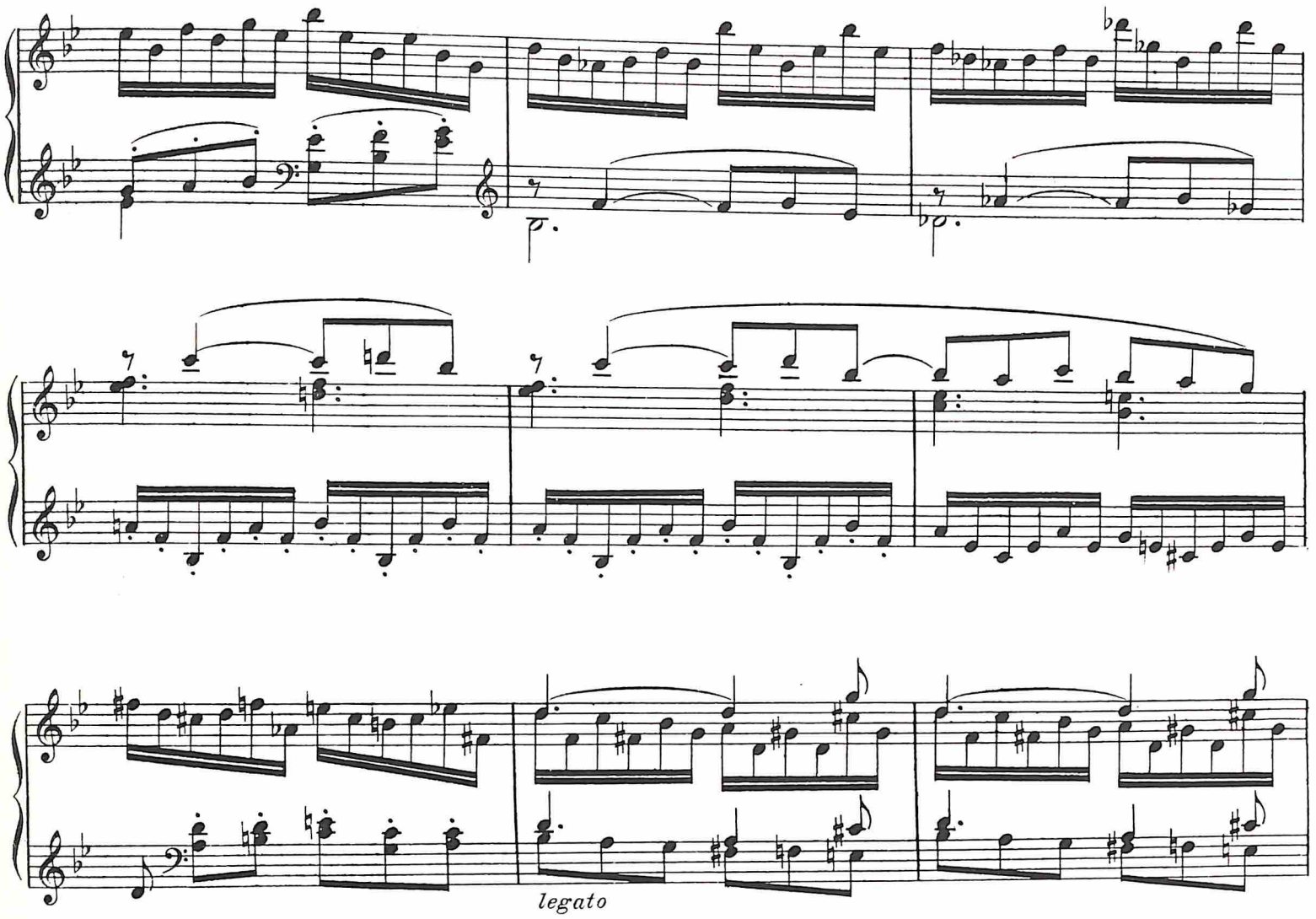



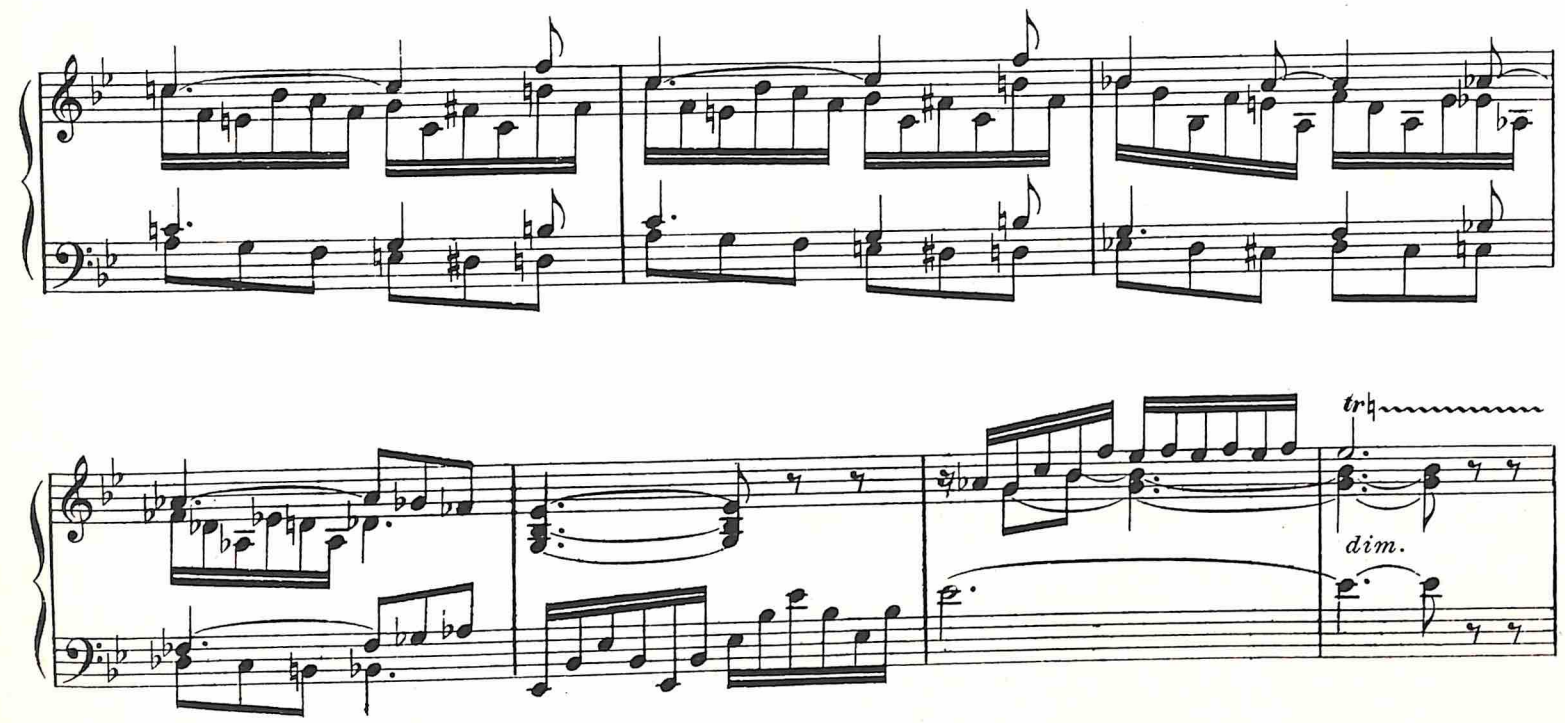






③
③
détaché
p.
p.
p.


p.
p.
legato


tr
dim.

trb
lunga
pp
Molto rall.
I° moto
p
8
pp
Molto rall.

I° moto

8

8

①

⑤ ①

④

*legato*

④

*détaché sans sécheresse*

*più f*

*più f*

cresc.

Allarg.

I° moto

G

*f*

cresc.

⑤ ⑥ ⑦

Largement

*ff*

⑤

⑤ ⑥ ⑦

⑤

I° moto

*mf*

⑤ ⑥ ⑦ Largement

*ff*

⑤

Accel.

Allegro

Allegro

Rit. molto

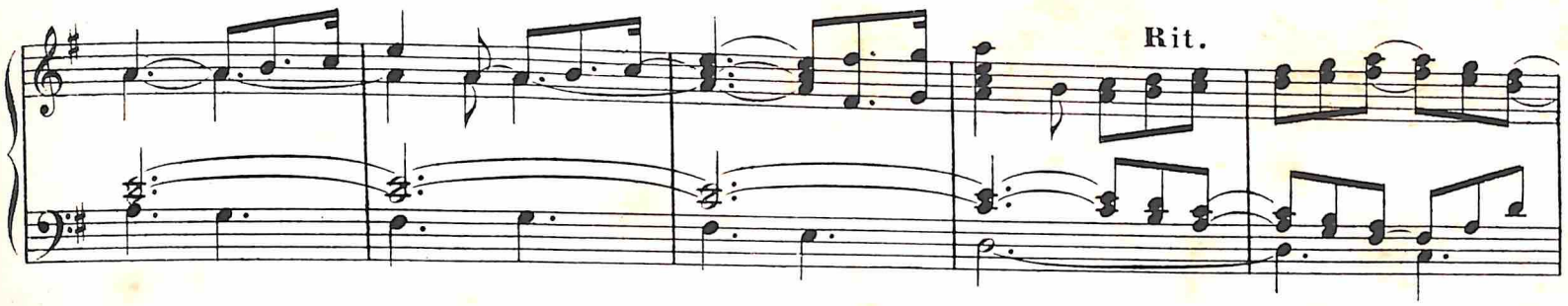
Largement

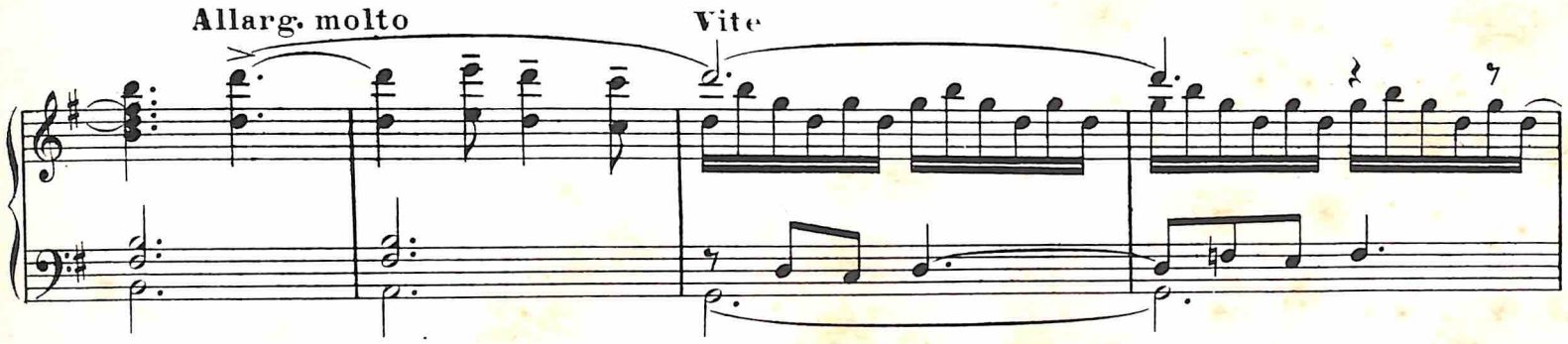
*fff*

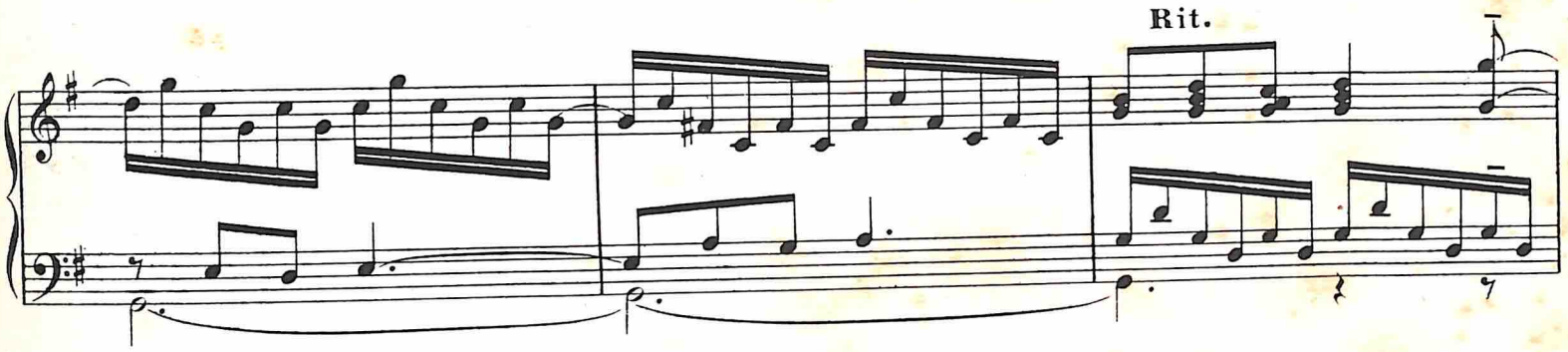
Rall.

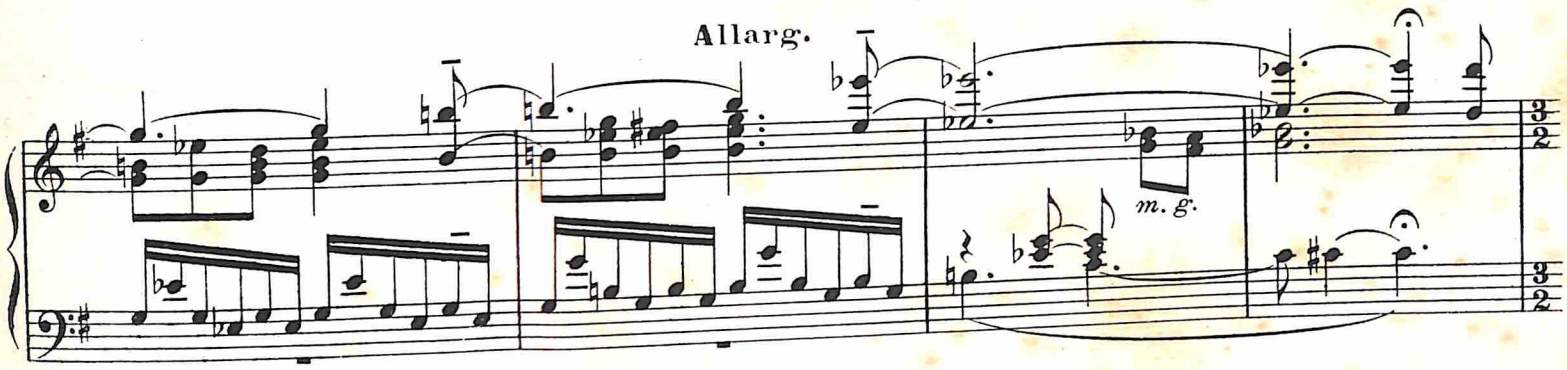
Très large

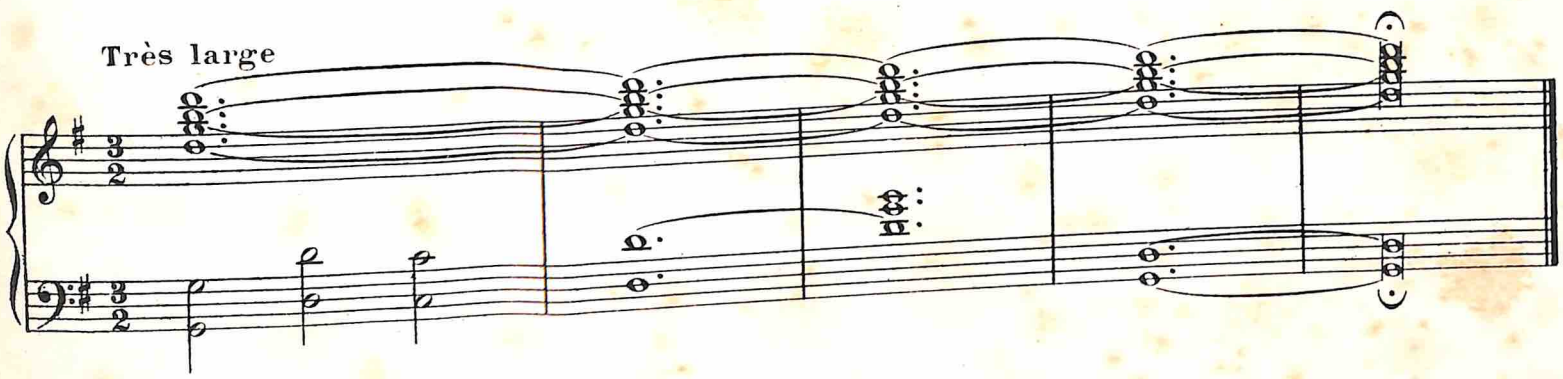
Poco accel.



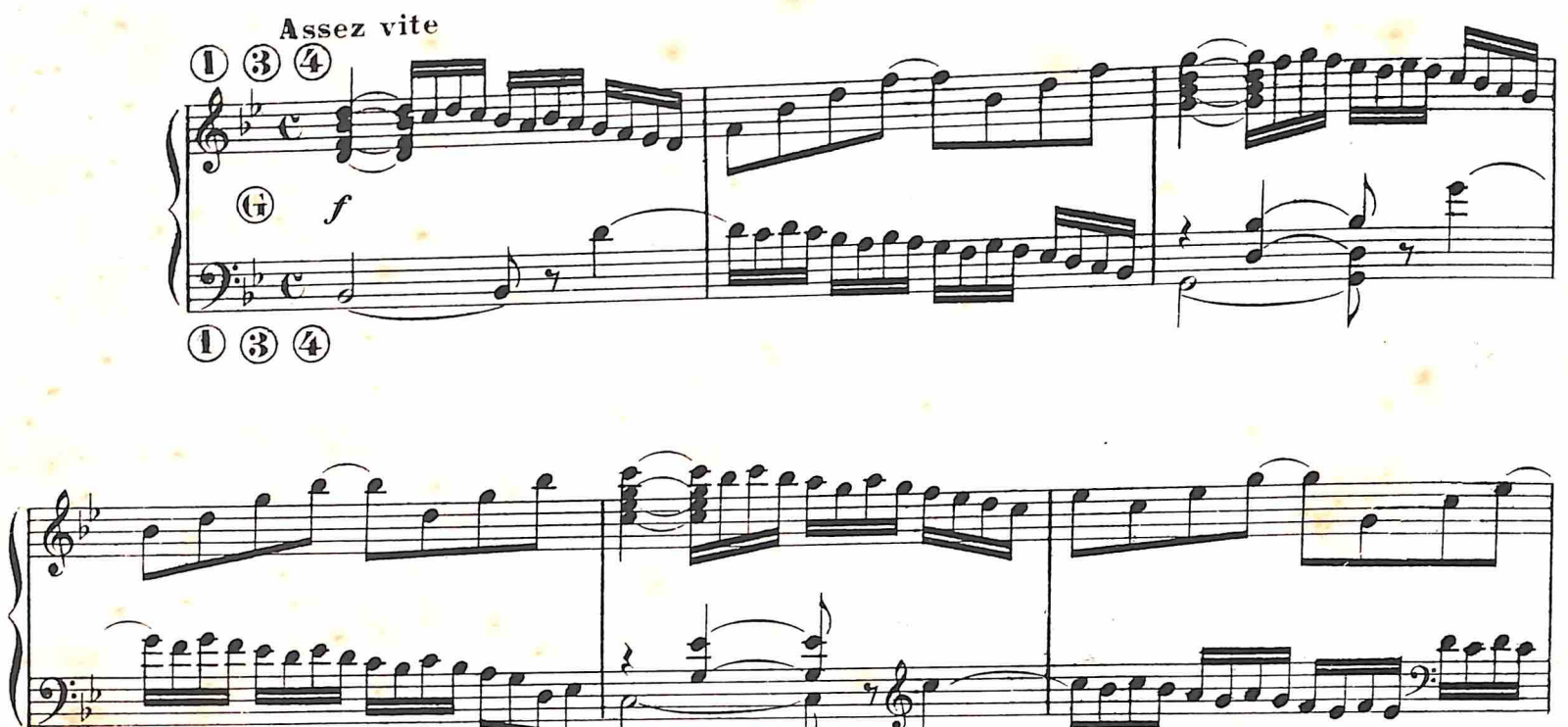



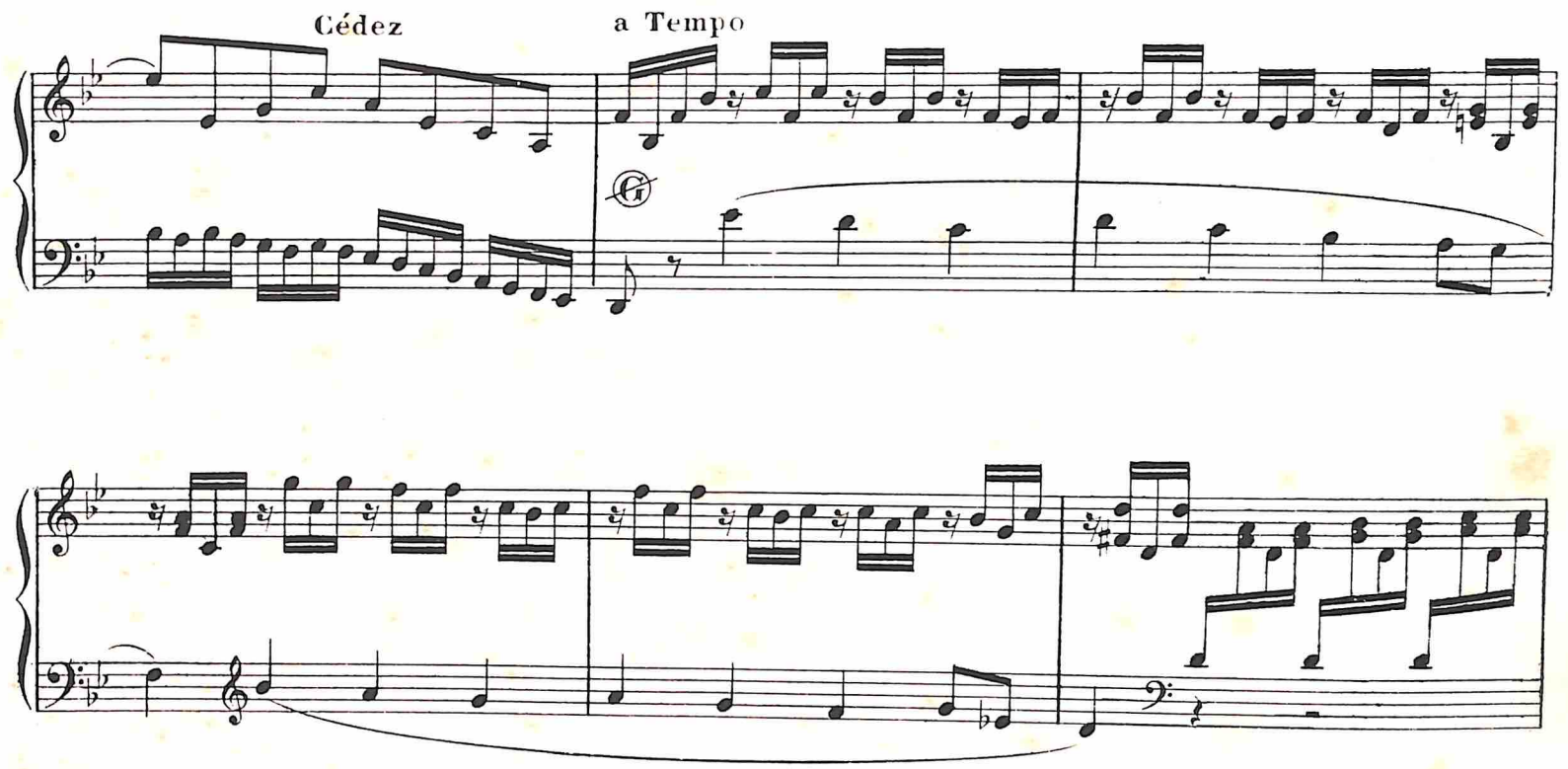

Avec l'autorisation de Janin, Editeur à Lyon. Extrait des *Dix pièces pour orgue.*

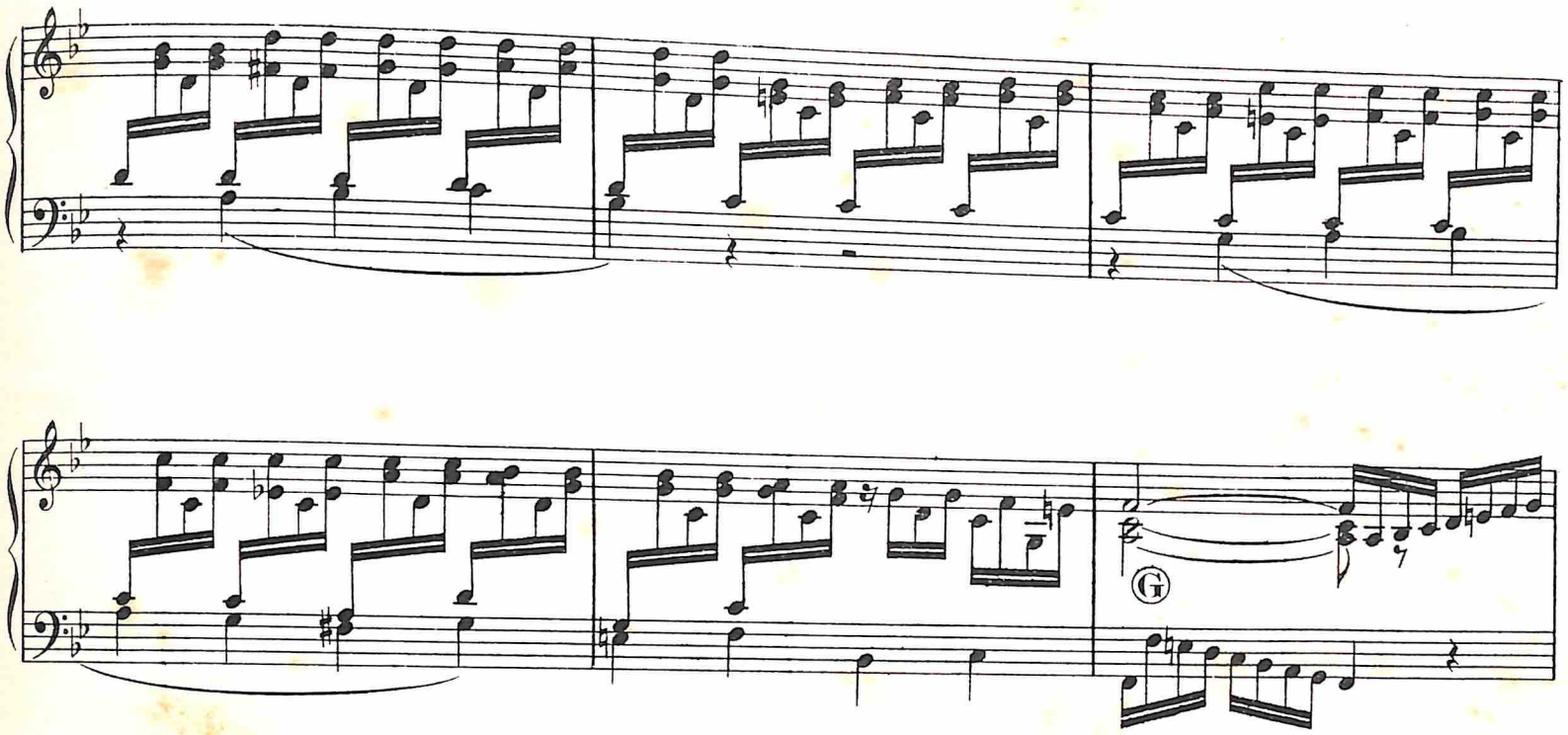
# PRELUDE ET FUGUE

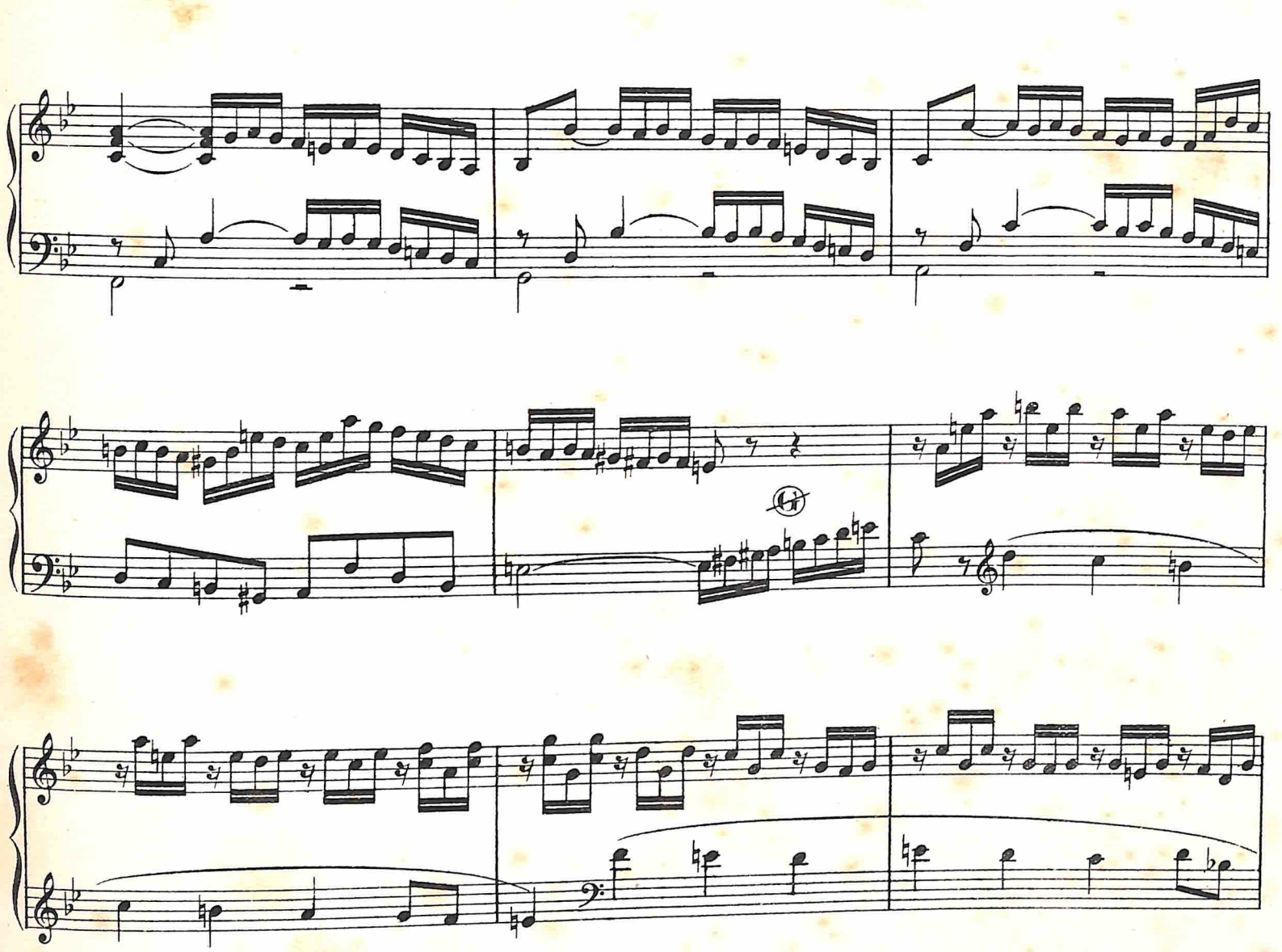
*sur*

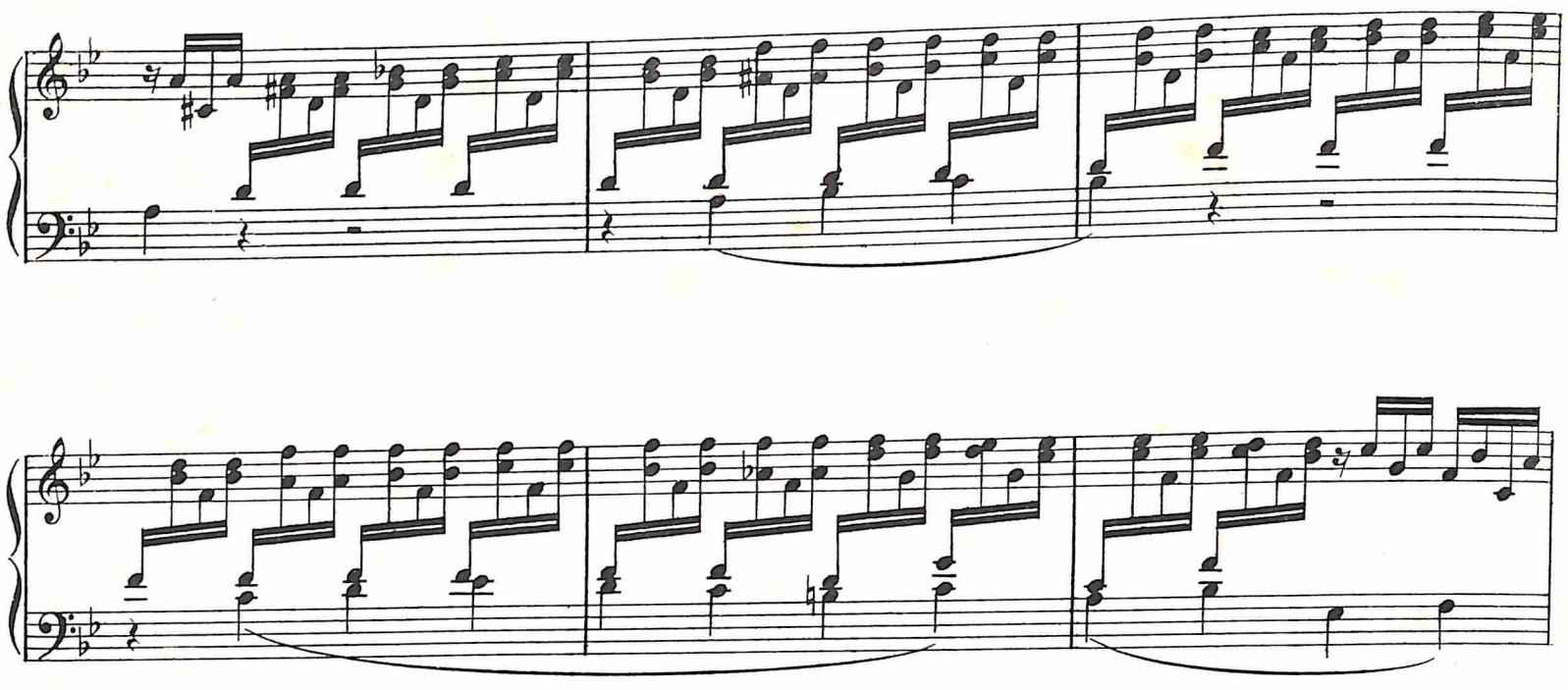
*DEO PATRI SIT GLORIA*

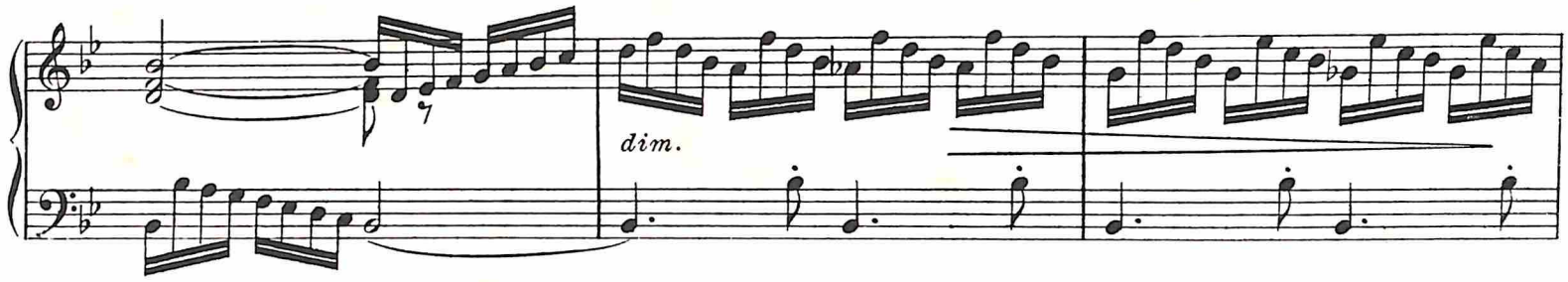


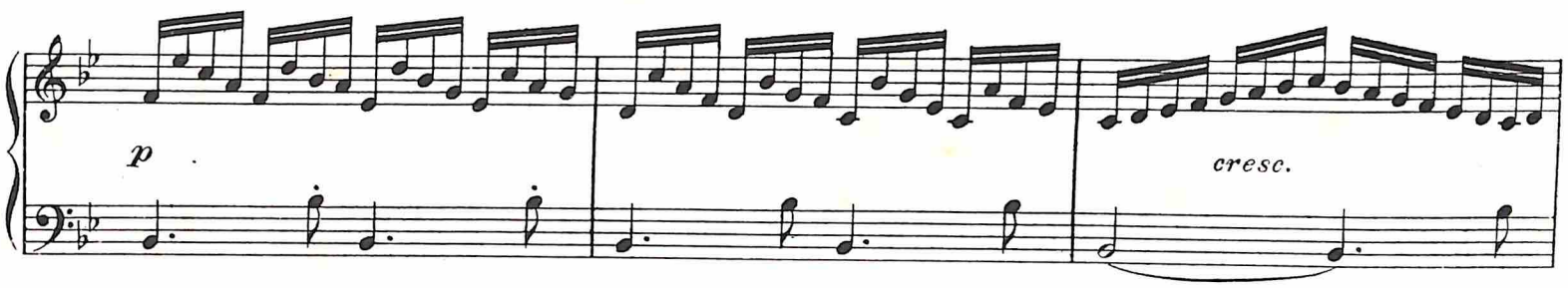



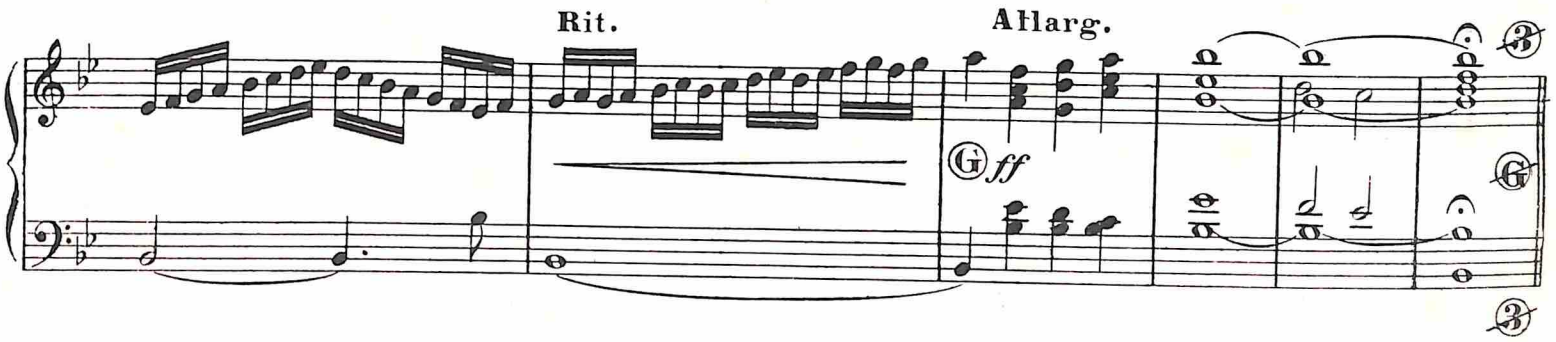

G


G

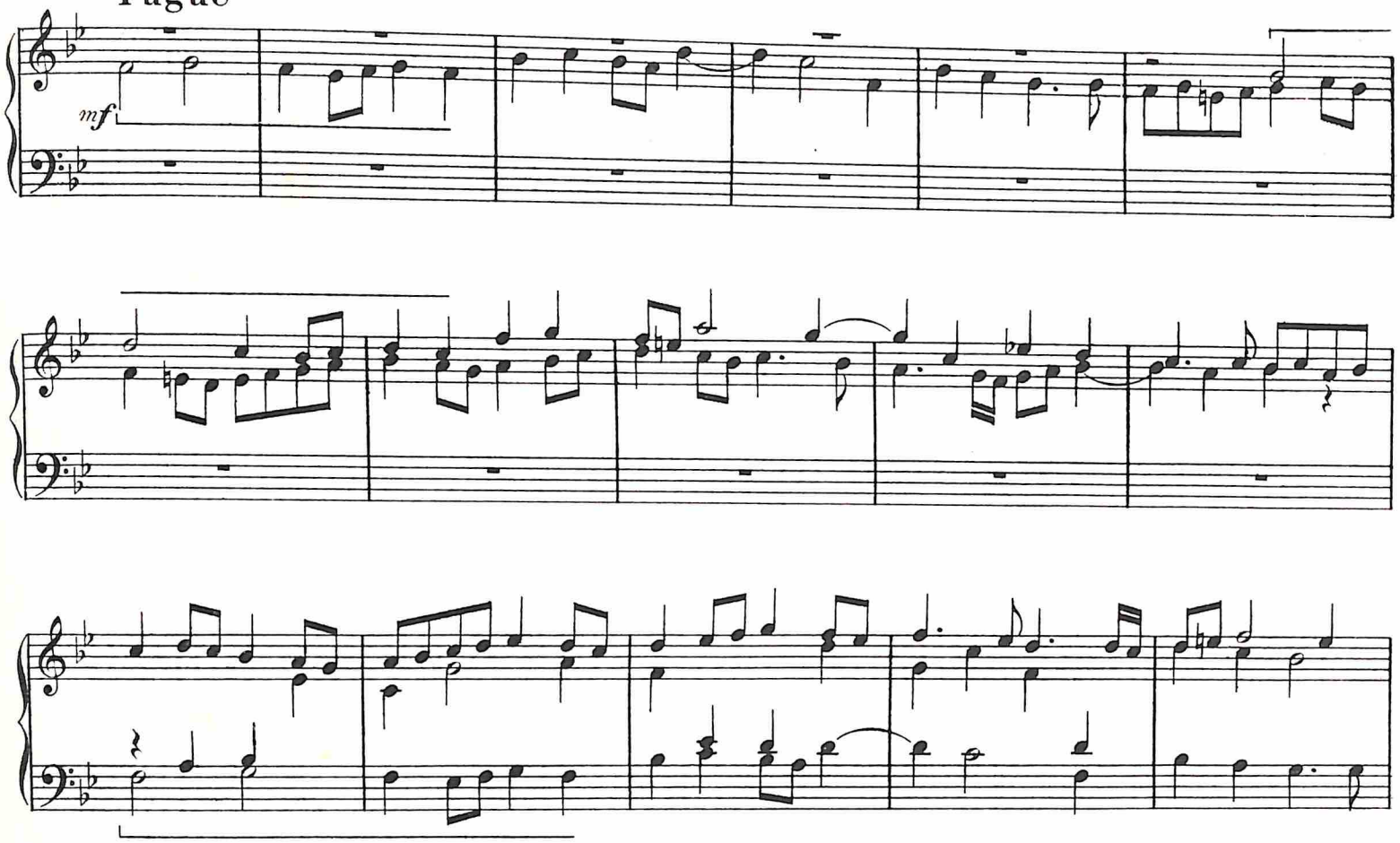


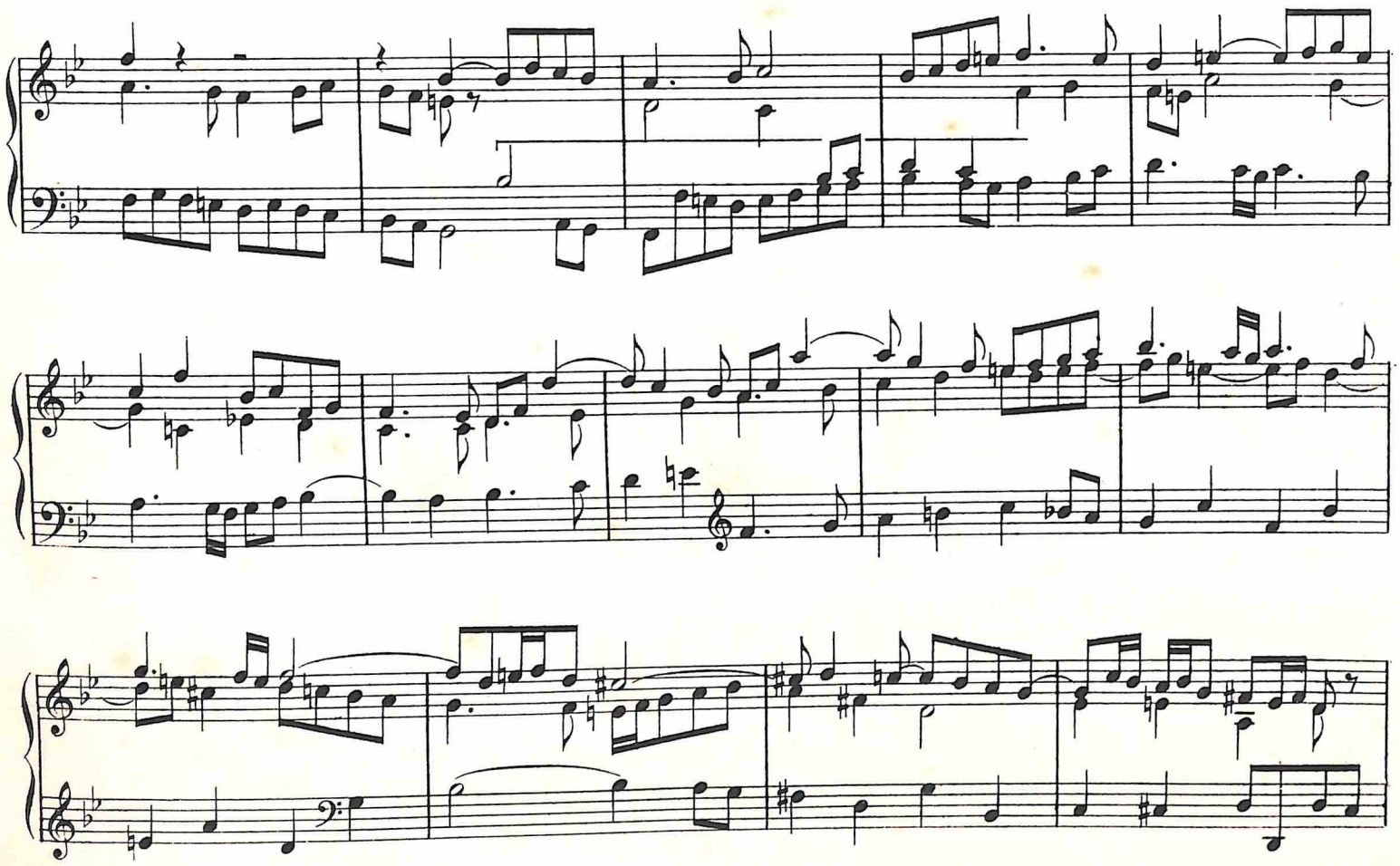

dim.

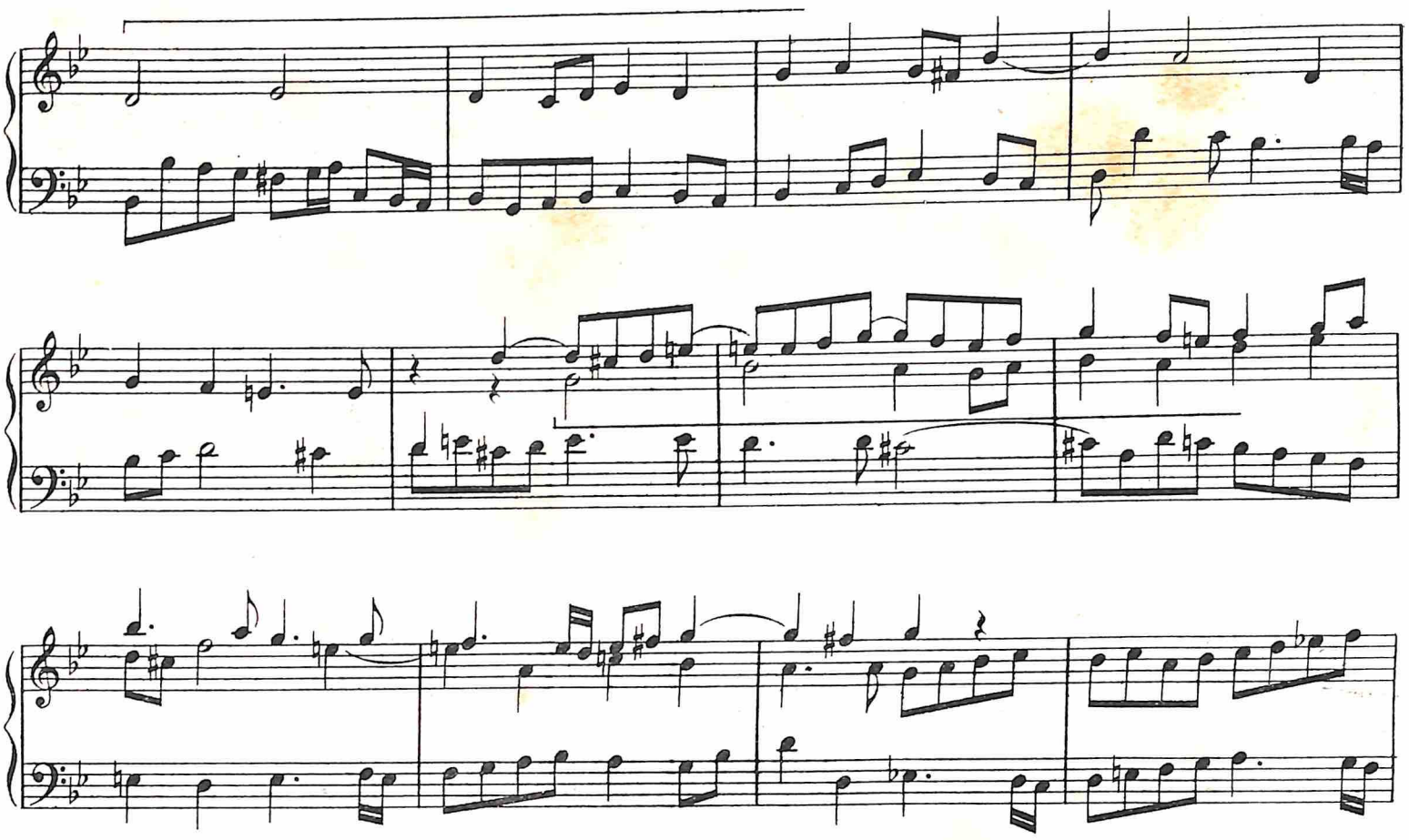

p
cresc.

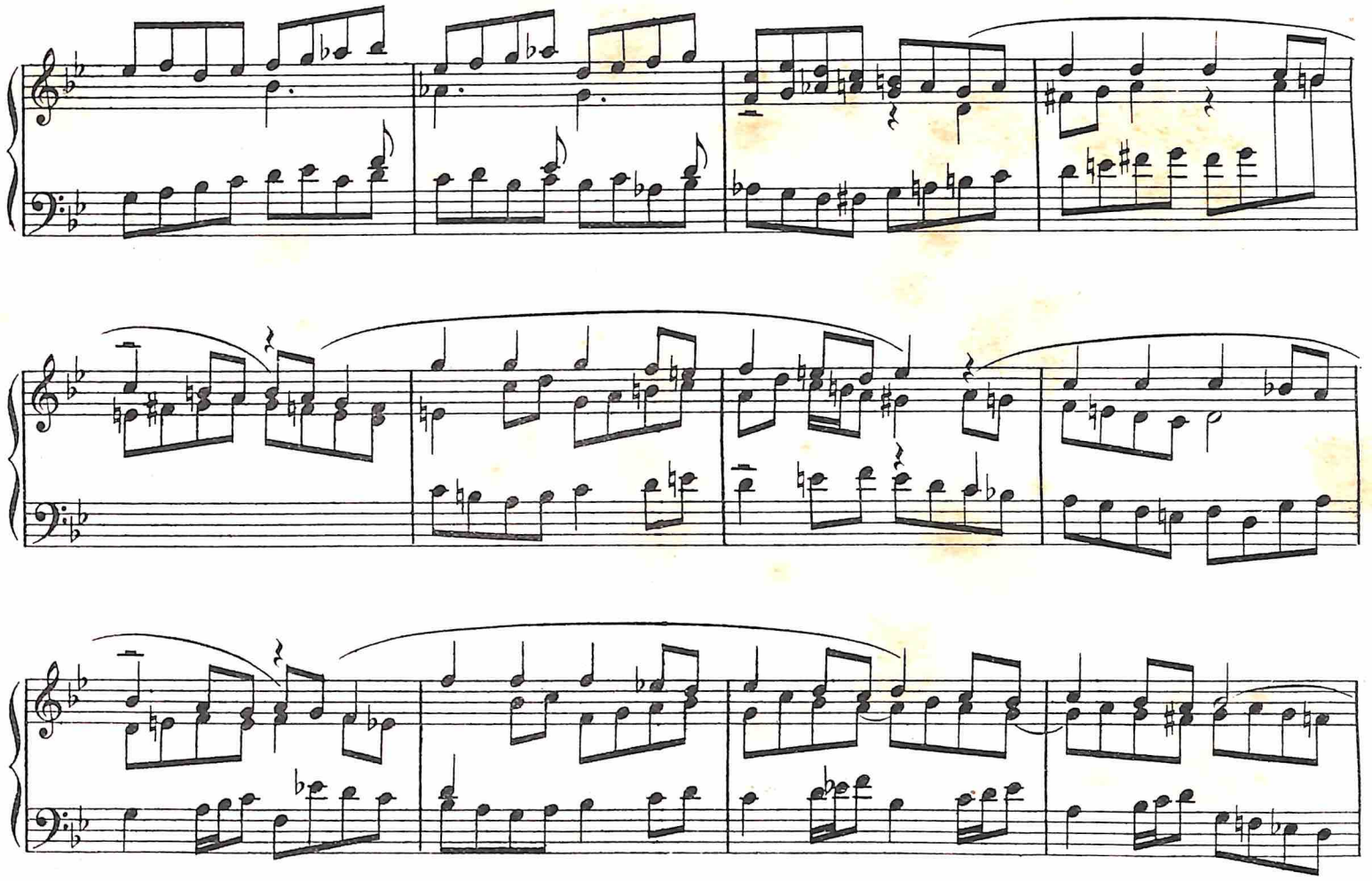

Rit.
Allarg.
ff

## Fugue







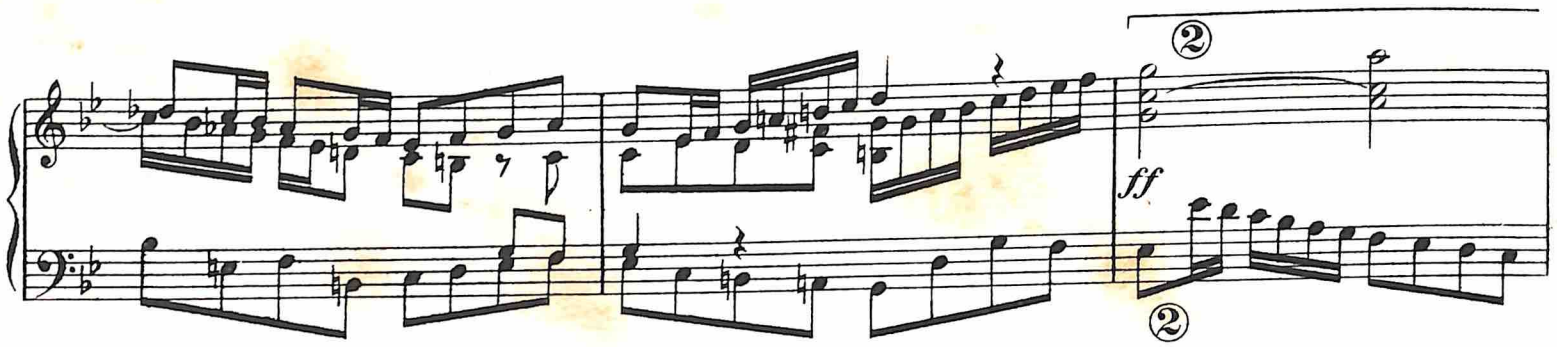
Un peu cédé

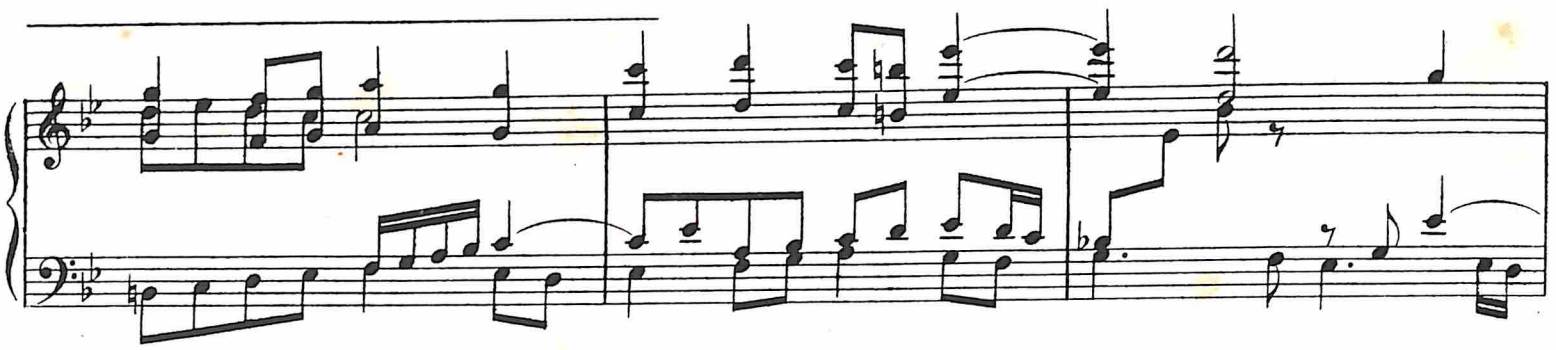
Légèrement plus large

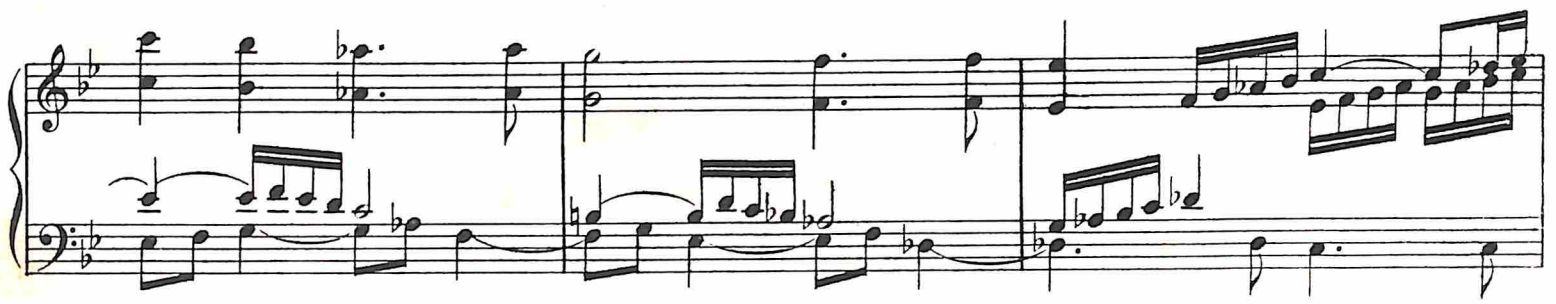
*f*

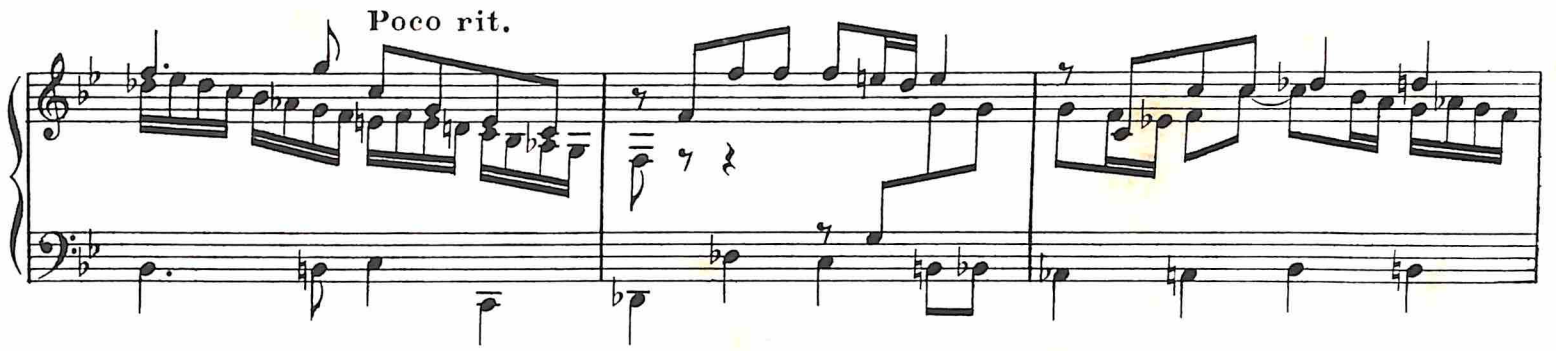
Rit.

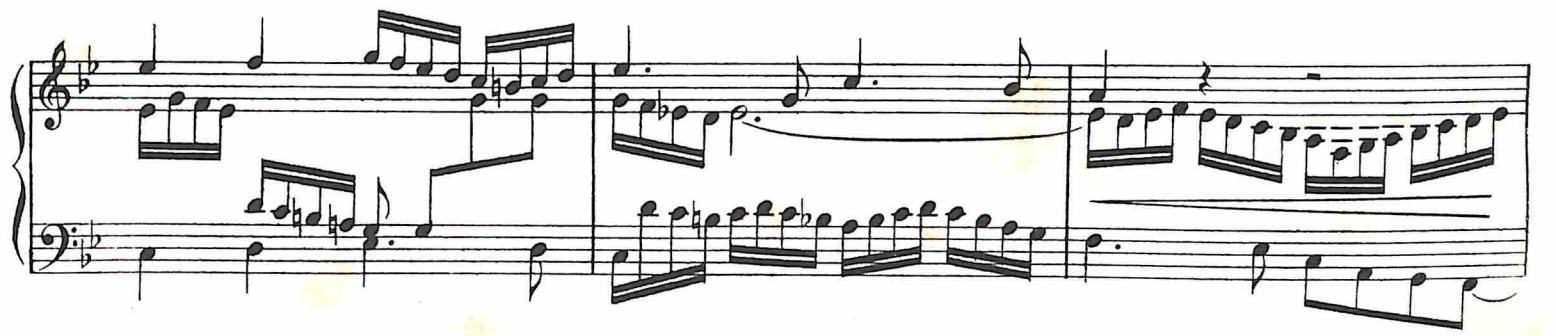
Sans presser


②
ff
②






Poco rit.



*fff*

Rit.

(facilité)

Allarg.

Più allarg.

⑤

*Cadenza, à piacere*

**Presto**

**Rit.**

**Presto**

**Rit.**

**Presto**

**Rit.**

**Largement**

**Allarg. molto**

Extrait de la suite d'orgue du *Temps de la Pentecôte*, Biton, Editeur.

Imp. Ed. Delanchy & Fils, Paris.

A. 37. C. 2

Ch. Douin, gr.