



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

- + *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
- + *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
- + *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
- + *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse <http://books.google.com>

340.20.5

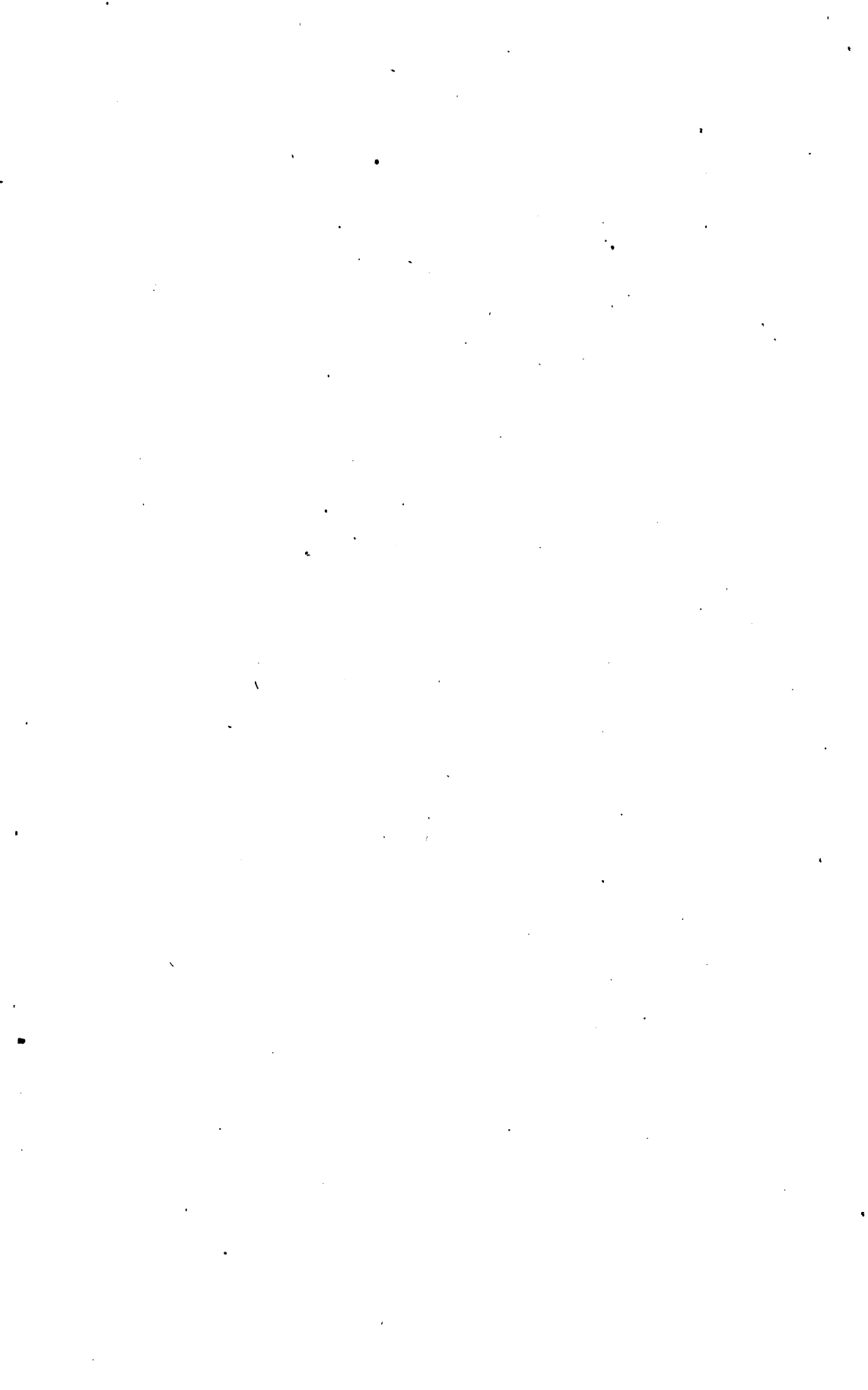


Harvard College Library

FROM

THIS BOOK IS FOR USE
WITHIN THE LIBRARY ONLY

MUSIC LIBRARY



Miss 340.20.5



Harvard College Library

FROM

THIS BOOK IS FOR USE
WITHIN THE LIBRARY ONLY

MUSIC LIBRARY

Mus 310.21

LA

MUSIQUE

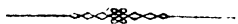
A

L'EXPOSITION UNIVERSELLE

DE 1867

PAR LE M^{rs} DE PONTÉCOULANT

« Cuncti adsint meritaque expectent
« premia palmae. » (CICERO.)

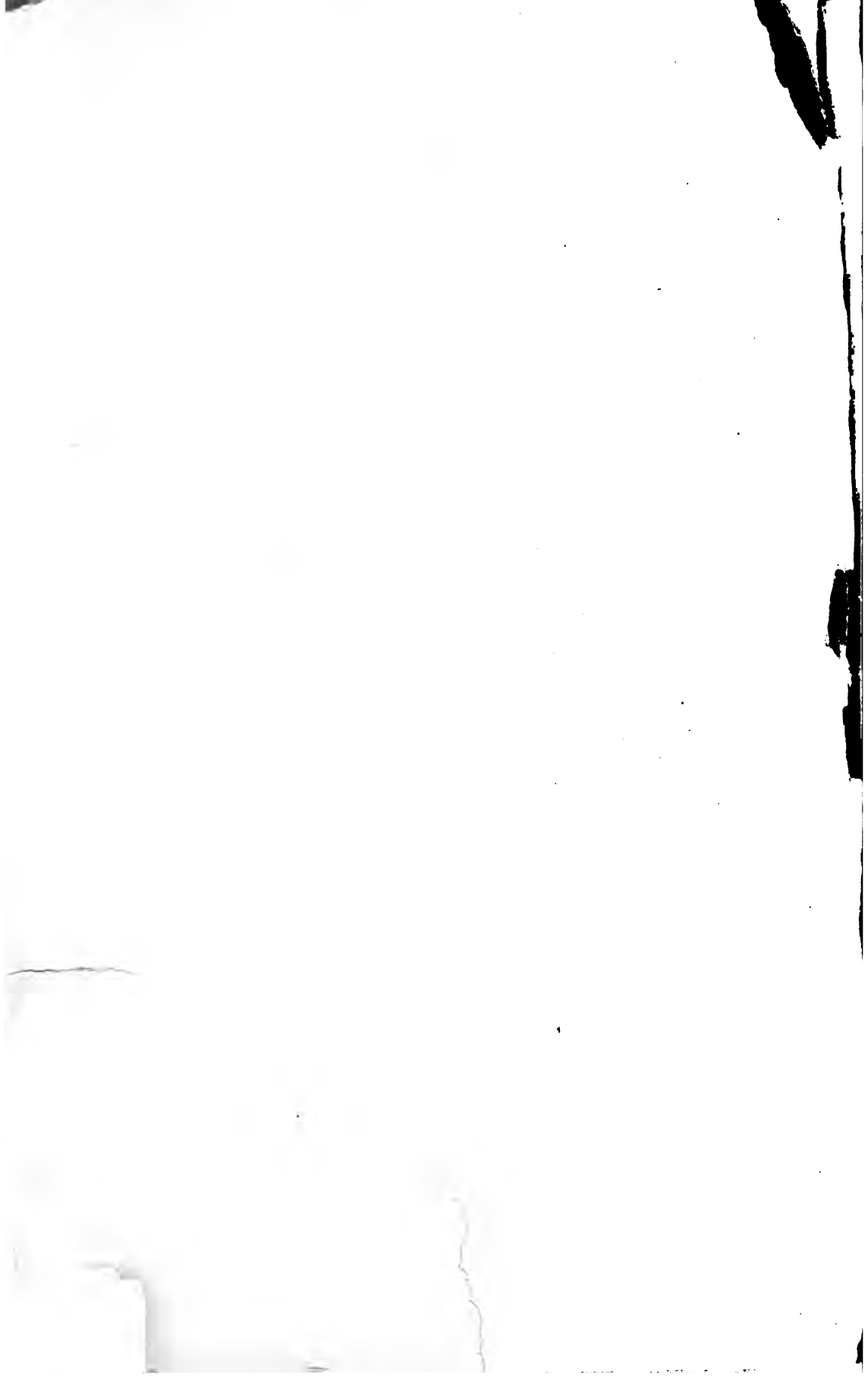


PARIS

AU BUREAU DU JOURNAL L'ART MUSICAL

RUE DE CHOISEUL, 21

1868



LA
MUSIQUE
A
L'EXPOSITION UNIVERSELLE
DE 1867

PAR LE M^{re} DE PONTÉCOULANT

Concours admis musique espéranto
« premier palmar » (Cicero.)

PARIS
AU BUREAU DU JOURNAL L'ART MUSICAL
RUE DE CHOISEUL, 21

1868

—♦♦—
NEAUX. — IMPRIMERIE JULES CARRO.
—♦♦—

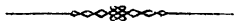
LA
MUSIQUE
A
L'EXPOSITION UNIVERSELLE
DE 1867

PAR M. LE M^{IS} DE PONTÉCOULANT

AUTEUR DE

L'ORGANOGRAPHIE. — L'HISTOIRE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE. — VOYAGE
MUSICAL A L'EXPOSITION DE LONDRES ETC. ETC. ETC.

« Cuncti ad sint meritæque expectent
« præmia palmæ. » (CICERO.)



PARIS
AU BUREAU DU JOURNAL L'ART MUSICAL
RUE DE CHOISEUL, 21

—
18

Mus 340.25.5

A ALEXANDRE DEBAIN.

A l'ouvrier ingénieux et intelligent qui sait se servir avec une égale habileté du rabot et de la lime, au facteur habile qui manie avec le même savoir l'équerre et le compas, à l'homme enfin qui résume en lui toutes les connaissances exigées dans l'art si compliqué de la facture instrumentale.

Paris, janvier 1868.

N^o de PONTÉCOULANT.

Harvard College Library

Apr. 8, 1918

By Exchange

INTRODUCTION.

La première idée d'une Exposition publique des divers produits d'une nation, n'est pas une idée gouvernementale ; elle est due, à ce qu'il paraît, à M. le marquis d'Avèze, qui fut administrateur de l'Opéra, quand il se nommait Théâtre des Arts. Ayant été placé, en 1797, comme commissaire, près des Manufactures de Sèvres, des Gobelins et de la Savonnerie, il s'aperçut, aussitôt son entrée en fonctions, de la détresse et de l'engourdissement dans lesquels étaient plongés ces établissements ; il projeta, dès lors, de les réveiller et d'exciter la vente des produits, par une exposition publique de ces industries nationales.

Son plan fut accepté par le gouvernement et ce fut le château de Saint-Cloud qui fut choisi comme emplacement de cette solennité. Toutes les salles furent converties en espèces de magasins, où se trouvaient étalés les produits les plus riches des manufactures de l'Etat. Dans la salle, dite Salon de Mars, au milieu de toutes les

richesses, s'élevait une grande roue de fortune, contenant les billets de plusieurs tirages de loteries qui devaient se succéder ; mais, au moment d'ouvrir, arriva un contre-ordre émanant du Directoire. M. d'Avèze se trouvait compris dans le nouveau décret qui ordonnait à tous les nobles d'avoir à se retirer à trente lieues de Paris, sous peine de mort ; il n'eut que le temps de fermer les portes, de requérir un poste pour en garder les issues.

La première tentative de l'Exposition resta donc comme non avenue : la seconde eut lieu rue de Varennes, n. 667, maison d'Orsay. Ce fut encore M. le marquis d'Avèze qui, rentré à Paris, en eut l'initiative. Cette Exposition, qui date des premiers jours de l'an VI, fut établie avec l'autorisation du gouvernement ; c'était une espèce de Cercle littéraire, avec exposition d'objets d'art et de produits de l'industrie nationale, comme nous en voyons encore plusieurs aujourd'hui.

Voilà la souche d'où sont parties toutes les expositions régulièrement créées par l'Etat, depuis 1798, et que nous voyons à chaque époque devenir et plus riches en produits et plus nombreuses en exposants. Presque toutes les nations établirent chez elles de pareilles solennités ; mais ces expositions nationales ne suffirent pas à l'Angleterre qui, en 1851, appela toutes les nations à transporter chez elle leurs merveilles industrielles. La France suivit ce précédent et ouvrit, en 1855, les portes de son Palais de l'Industrie, au monde entier. Londres vit, en 1862, se renouveler ce congrès industriel, et le Champ-de-Mars, en 1867, fut le rendez-vous de tous les peuples, représentés chacun par leur industrie spéciale.

La Musique ne pouvait pas être longtemps à se

montrer dans ces solennités : en 1798, on ne remarqua que deux horlogers, MM. Bréguet et Lemaire ; le premier produisit un *chronomètre musical*, et le second des pendules à jeux de flûtes et des boîtes à carillon.

A l'Exposition de 1801, la Musique, toujours timide, se tient encore sur la réserve ; elle n'ose se produire matériellement et laisse à l'horloger Lemaire, l'honneur de la représenter encore, comme à l'exposition précédente, par des pendules à jeux de flûtes et ses boîtes à carillon, mais Olivier expose de la musique imprimée avec des caractères mobiles. Il y a donc soixante-sept ans que l'on cherche à reproduire typographiquement la musique : malgré les perfectionnements que l'on a apportés à ce moyen de reproduction, il ne saurait être employé que pour les livres de chant liturgique et les méthodes destinées à l'enseignement populaire, parce que l'on tire alors à grand nombre : l'éditeur de musique ne saurait employer ce moyen, malgré son économie de tirage, parce que l'éditeur fait tirer lithographiquement, par petit nombre, à mesure de ses besoins, ce qui ne pourrait avoir lieu avec des caractères typographiques.

En 1802, MM. Olivier et Bouvier, exposèrent chacun des caractères mobiles et de la musique imprimée par leur procédé. Cependant, deux luthiers firent débiter la facture instrumentale, sur ce grand théâtre industriel, ce furent MM. *Reisse*, de Strasbourg, et *Nicolas*, de Mirecourt. La Musique n'étant alors regardée que comme un art futile, espèce de passe-temps, ils n'obtinrent aucune récompense ; mais le premier pas était fait.

La seule Exposition qui eut lieu, sous l'Empire de Napoléon I^{er}, date de 1806 ; les instruments y furent repré-

sentés, dans chacune de leurs catégories, et presque tous les facteurs dont les produits furent signalés par M. Sarrette, reçurent des récompenses. Le gouvernement d'alors avait à cœur d'encourager les petites industries. Il oubliait parfois les grandes, parce que ce ne sont pas elles qu'il est essentiel d'exciter : car, arrivées à cet état de grandes industries, elles se récompensent assez par elles-mêmes. C'est l'inventeur isolé, le petit industriel, souvent délaissé, qu'il faut rechercher, qu'il faut soutenir ; c'est surtout l'homme intelligent, dont l'imagination produit quelque chose de nouveau qu'il faut encourager et aider par tous les moyens.

Jusqu'à la Restauration, il exista dans les arts une sorte d'anarchie, à laquelle il ne leur était guère possible d'échapper, au milieu de toutes les ambitions industrielles, et du pêle-mêle des rivalités existantes entre les fabricants. Dans les arts comme dans la politique, le grand nombre des capacités est toujours une cause de désordre, tant que ces capacités ne peuvent se rapprocher, se connaître, s'apprécier réciproquement et fondre leurs prétentions individuelles dans un intérêt commun, où chacun puisse tirer profit du savoir des uns des autres. Chez nos voisins, les Allemands, l'art de la facture a marché pas à pas, avec lenteur, et les secousses qui lui ont été imprimées, par la hardiesse de quelque génie supérieur, n'ont rien eu de désordonné, parce que les inventeurs y ont apparu successivement, et que les derniers venus ont toujours apporté des sentiments de respect, pour les travaux qui les avaient précédés. En France, les talents ont devancé les doctrines ; le goût musical, longtemps comprimé, s'est répandu vio-

aveugle soumission à une puissance inconnue, bien plus que le résultat social d'un besoin bien évident. Comme toutes les jouissances qui viennent de la tête et non du cœur, ce nouvel état intellectuel de la France, y a produit insensiblement un certain malaise ; à force de se distraire sans être touché, chacun s'est fait une habitude d'entendre des notes, sans en comprendre la pensée, puis s'est demandé, un beau jour, pourquoi il n'avait rien compris. Il y eut, pendant ce moment, un certain tohu bohu dans la facture instrumentale, chacun tirait de son côté, chacun produisait des instruments prétendus nouveaux, et sans consulter les besoins de ce public musicien ; mais enfin les doctrines s'établirent, l'éducation harmonique commença à s'inculquer dans les masses, les artistes se rassemblèrent pour former une école, qui présenta des idées arrêtées et un but vers lequel on devait tendre.

Puis, vinrent les Expositions de 1819 et suivantes : les facteurs purent se rencontrer, ils pressentirent ce qu'il y avait à faire ; la presse musicale prêcha la concorde à tous et démasqua l'égoïsme de quelques-uns ; mais le fruit de ses leçons n'aurait pas sitôt mûri, si les facteurs raisonnables et dévoués surtout aux vrais intérêts de l'art, n'avaient pas fait abnégation de toutes leurs prétentions. La facture instrumentale est entrée alors dans la voie du progrès par suite de la communication réciproque des idées, des projets et des essais.

Ne croyez pas, que depuis les temps anciens, nous ayons fait de grands progrès dans la facture des instruments de musique et dans leurs qualités sonores. Les anciens connaissaient comme nous trois classes d'instruments : instruments à vent, instruments à cordes et

instruments bruyants, les moyens d'exécution étaient basés sur les mêmes principes.

Comme de ces divers instruments sont dérivés ceux encore en usage aujourd'hui, nous croyons bon de les rappeler, d'en tracer une description sommaire, dont l'authenticité ne saurait être discutée. Mais une description nette et circonstanciée peut donner toute l'entrainement désirable, nous avons cru cependant que les idées deviendront plus claires, plus frappantes par la représentation fidèle de l'instrument lui-même. Toutes les figures sont tracées d'après des modèles dont on ne saurait douter car ils sont pris sur des monuments encore existants et exécutés avec fidélité d'après le dictionnaire d'*Anthony Rich*.

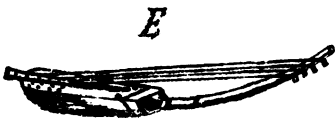
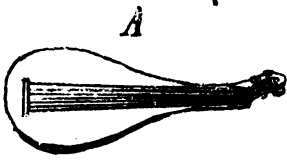
INSTRUMENTS A CORDES. — On se servait du mot *Fidès* ou *Fidis*, comme terme général, pour désigner un instrument à cordes. (Varro. *R. R.* II, 5, 12; Or; *Fast.* V., 104);

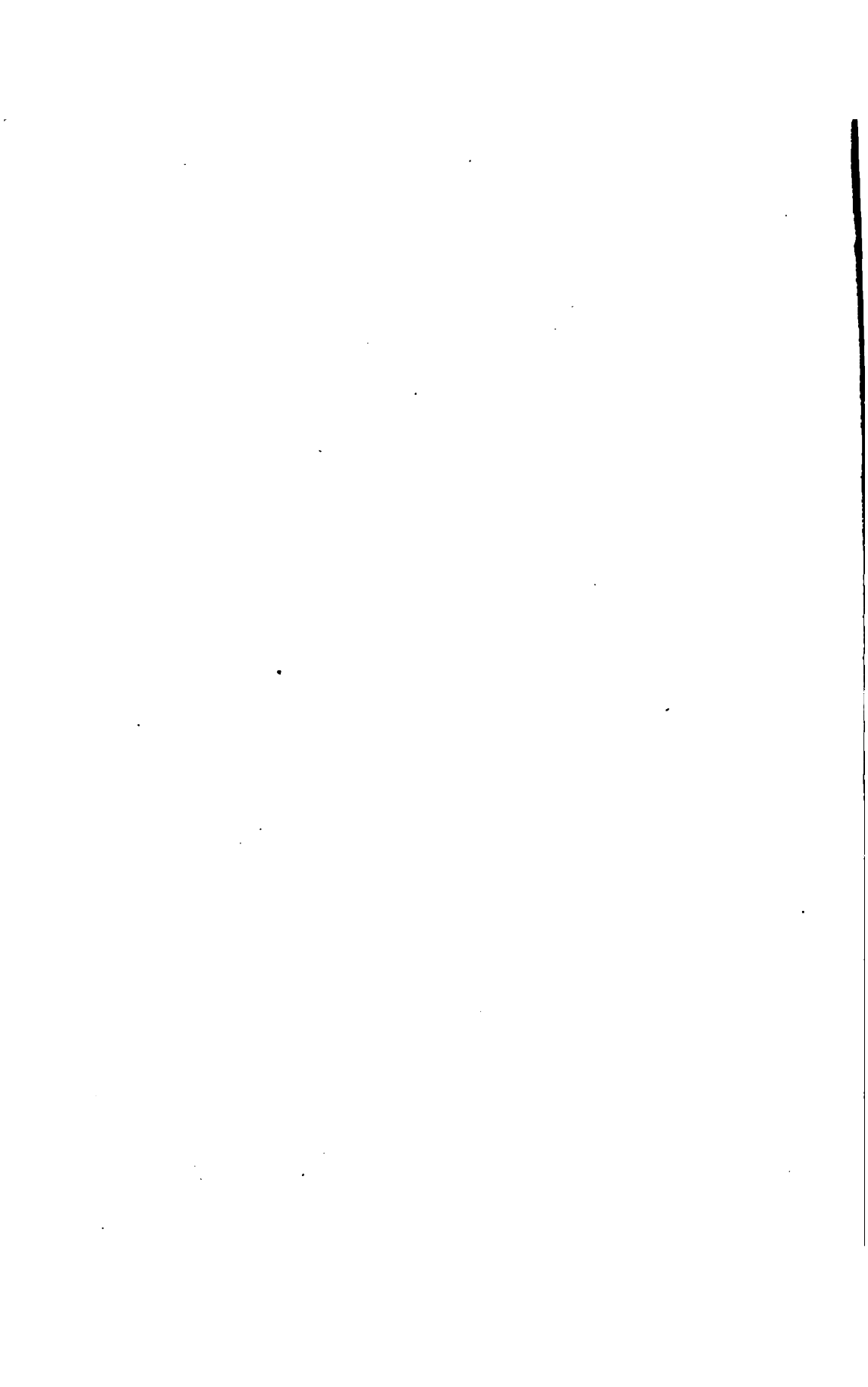
On donnait le nom de *Cithara* (*Pl. I. A.*) à un instrument à cordes de très-haute antiquité, ressemblant, pour la forme, *au cou et à la poitrine de l'homme* (Isidor. *Orig.* II, 3, 22); cet instrument répond à notre *guitare*; la figure que nous donnons est prise d'un ancien bas-relief conservé dans l'hôpital de St-Jean de Latran, à Rome. Il est presque certain qu'elle offre la forme réelle de la *cithara*, dans le sens exact et primitif du mot.

Citharista se disait de toute personne qui jouait de la *cithara* ou de la *guitare* (Cic. *Phil.* V. 6). Homère (*Hymn. Merc.* 433) décrit la manière dont l'artiste tenait cet instrument en disant qu'il était placé *sur le bras*;

Tactus — le premier sens du mot signifie

Plaque I.





Grèce en passant par l'Asie mineure ; les cordes étaient à découvert des deux côtés sans qu'il y eut de table d'harmonie et leur nombre variait de 3 à 9 ; on la touchait avec les deux mains, une de chaque côté, ou d'une main avec un piquant de porc-épic et de l'autre avec les doigts ; si celui qui touchait était assis, la *lyra* reposait sur ses genoux ; s'il était debout, il la portait suspendue en sautoir par une courroie. La forme du bois de la *lyra* variait suivant les goûts ou les caprices du luthier, mais sans jamais altérer les caractères essentiels de l'instrument.

Stamen signifiait l'assemblage de plusieurs filaments tirés du haut d'une quenouille, ou autrement dit la chaîne d'un tissu et par extension on donna le nom de *stamen* aux cordes d'une lyre (*Pl. I. C.*) parce qu'elles rappelaient la chaîne d'un métier vertical, comme l'indique une peinture conservée dans le tombeau des Nasons, auprès de Rome.

Plectrum est un mot grec qui dans son sens primitif veut dire ce qui sert à frapper, et qui par suite, dans les langues grecque et latine, fut employé particulièrement pour désigner un baton court ou un tuyau de plume qui servait à faire vibrer les cordes d'un instrument.

On nommait également *Pecten* un petit outil dont on faisait usage pour frapper les cordes d'un instrument de musique ; c'était sans doute la même chose que *Plectrum*, peut-être même encore, était-ce un instrument plus compliqué et composé d'une infinité de petites pointes ressemblant assez aux dents d'un peigne.

On nommait encore *Pulsabulum*, un outil qui servait à frapper les cordes d'un instrument ;

Le *Barbiton* ou le *Barbiton* était un instrument à cordes

tortue : par extension ce nom a été donné à un instrument à cordes particulier (Cic. *N. D.* II, 57; Hor. *A. P.* 394) qui forme une variété de la *lyra* (*Pl. I. D.*); c'est ce que nous pouvons regarder comme la lyre dans sa première simplicité, mais perfectionnée cependant par l'addition d'une pièce concave à travers laquelle les cordes étaient tendues, pour que les sons en devinssent plus pleins et plus retentissants. Le nom de *testudo* venait d'une légende, d'après laquelle Mercure, inventeur de cet instrument, en aurait conçu la première idée, en voyant sur les sables de l'Égypte, une écaille de tortue en travers de laquelle des fragments de fibres desséchées étaient restées tendues formant des cordes minces, qui firent résonner différentes notes quand les doigts les ébranlèrent. (Serv. *ad. Virg. G.* IV, 464; Homer. *H. in merc.* 24, 54).

Par suite, on donna à la table d'harmonie, la forme d'une écaille de tortue, comme on le voit dans le spécimen qui existe dans les peintures de Pompéï; on faisait résonner la lyre avec les doigts et le *plectrum*. On disait *intus et foris canere* pour caractériser la manière particulière de jouer de la lyre. Frapper simplement les cordes avec le *plectrum* que l'on tenait dans la main droite était *foris canere*; promener sur les cordes les doigts de la main gauche était *intus canere*; mais quand l'instrument était frappé des deux côtés réunis, le musicien était dit jouer en dedans et en dehors : *intus et foris canere*.

La *Chelys* était le même instrument que celui dont nous avons parlé tout à l'heure, *Testudo* : rien ne le différenciait.

La *Lyra* (*Pl. I. D.*) était un instrument à cordes, petit et très-ancien, et qui probablement est venu d'Égypte en

que de cet instrument, conservé maintenant à Paris, au musée Égyptien. (*Pl. I*; fig. E.)

Le *Trigonum* était un instrument de musique de forme triangulaire, ayant toutes les cordes de même épaisseur, mais d'inégale longueur (*Plat. Rep.* p. 399. C; *Soph. Fragm. Mys.*, 361. Dind.; *Athen.* IV. 77. et 80), et dont on jouait en le portant sur l'épaule, comme on peut du moins l'inférer de la figure F (*Pl. I*) qui est empruntée à une peinture de Pompéi. Ce mot ne se trouve avec ce sens dans aucun des auteurs latins parvenus jusqu'à nous;

Harpa. Harpe, avec un dos recourbé comme une faucille (*falx*,) ainsi que le montre le spécimen ci-joint (*Pl. I*, fig. G), d'après une peinture égyptienne (*Venant. Carm.* VII, 8, 63); dans ce passage elle est distinguée expressément de la lyre, et nommée comme un instrument étranger.

Sambuca. Instrument à cordes de nature et de longueurs différentes, ressemblant à notre harpe. (*Scipio. African. ap. Macrob. Sat.* II, 10; *Pers.* V, 93; *Porphyr. in Ptol. Harm.*). Il était parfois de petite dimension, comme la harpe galloise; d'autres fois c'était un grand et puissant instrument, comme la harpe ordinaire, très-orné, ainsi que le montre dans le grand ouvrage sur l'Égypte le spécimen dit la harpe de Bruce, nom du savant qui a le premier publié ce monument.

Tétrachordon. Qui a quatre cordes, et qui ainsi produit quatre notes (*Capell.* IX, 324), c'est un système de sons qui comprend deux tons et demi, et sur lequel était fondée toute l'ancienne musique des Grecs. Vitruve (IX. 8, 2), appelait l'orgue hydraulique (*hydraulus*) un tétrachorde,

Nablia ou *Naulia*. Instrument de musique qui, suivant Athénée (IV. 77), était d'origine phénicienne, et, sans aucun doute, identique à l'instrument hébreu, *nebel*, si souvent mentionné dans les psaumes. Il est probable que de l'Orient, il passa chez les Grecs puis chez les Romains.

Il avait dix cordes, suivant Sopater (Athen. l. c.), douze suivant Josèphe (*Antiq.* VII, 10); il était de forme carrée (Schilte *ad Kircher, Musurg*, II, p. 49), et on le touchait des deux mains, sans *plectrum* (*Pl* : I, fig. H), comme une harpe (Joseph. l. c; Ov. *A. Am.* III. 327, *duplici genialia naulia palma verrere*; Cæsius *in Asterismo Lyrae*, p. 189). Ovide le mentionne comme un instrument du même genre que la *lyra* et la *cithara*, mais se distinguant de l'un et de l'autre, et particulièrement fait pour charmer les festins et les joyeuses réunions; il en recommande l'étude à toutes les jeunes femmes qui veulent avoir des admirateurs et cultiver l'art de plaire.

La *Pandura* ou *Pandore*, était un instrument de musique, dont la nature n'est pas bien connue; suivant Pollux (IV, 60), c'est un instrument à trois cordes. On appelle encore, en Toscane, la guitare la *Pandura*; mais Hésychius en fait la même chose que la flûte de Pan. L'action de jouer de cet instrument était exprimée par le verbe *pan-durizo* (Lamprid. *Elag.* 32).

INSTRUMENTS A VENT. — On nommait *Bucina* une espèce particulière de corne, tordue en spirale (Ovid. *met.* I, 336), comme la coquille du poisson dont elle fut faite dans l'origine, ainsi qu'on le voit par la gravure (*Pl.* II, fig. 1), d'après une petite figure de bronze qui appartient jadis à

Blanchini. Sous cette forme, la plus ancienne qu'elle ait eue, la *bucina* était communément employée par les porchers et les bouviers pour rappeler leurs troupeaux des bois et les réunir (Varro. *R. R.* II, 4, 20; III, 13, 1; Prop. IV, 10, 29); par la garde de nuit et les *accensi* pour annoncer les heures pendant la nuit et le jour (Prop. IV, 4, 6; Seneca, *Thyest.* 798); et, dans les derniers temps, pour appeler les quirites à l'assemblée ou les réunir dans une conjoncture pressante (Prop. IV, 1, 13).

La *Bucina* fut aussi employée comme un des trois instruments à vent qui servaient à faire les signaux ou à commander aux soldats. (Polyb. XV, 12. 2; Virg. *Æn.* XI, 475; Veget. *Mil.* III, 5); mais l'instrument militaire était alors d'une forme différente; il avait une embouchure plus large, faite de métal et recourbée sur elle-même (*Quæ in semet ipsam æro circulo flectitur*, Veget, *l. c.*): nous en donnons ici une sorte de spécimen (*Pl. II*, fig. 2), d'après un bas-relief de marbre publié par Burney, *Histoire de la Mus.* Vol. I. pl. 6.

On appelle *Concha* une *conque* ou coquille de ces Tritons; que les poètes et les artistes représentent souvent sonnante de la conque au lieu de trompette; (Plin. *H. N.* IX, 4; Lucan. IX, 394), alors la *conque* ressemblait plus à la *bucina*, comme on le voit par la gravure (*Pl. II*, fig. 3), prise d'une lampe en terre cuite.

La *Tuba* un instrument à vent en bronze, avec une embouchure en forme de cloche ou d'entonnoir, et un tube droit, (Ov. *Met.* I, 98; Juv. II, 118; Veg *Mil.* III, 5), comme notre *trompette*; il produisait des sons éclatants et brisés, (*fractos sonitus* Virg. *Georg.* IV, 72. *Attuba terri-*

503), notre figure (*Pl. II*, fig. 4) est empruntée à l'arc de Titus.

Lituus. Trompette d'airain formée d'un long tuyau droit, semblable à la tuba, mais munie à son extrémité d'une articulation recourbée, dans le genre de la *bucina* ou *cornu*, (Festus, s. v. ; Gell. V. 8 ; Sen. *OEd.* 734, *adunco ære* ; Hor. Ovid. Cic. Virg.). La gravure (*Pl. II*, fig. 5) ; représente un original, découvert en nettoyant le lit de la rivière Witham, près de Tattershall, dans le Lincolnshire. Cet instrument a un peu plus de quatre pieds de long ; il est fait de cuivre, formé, comme une flûte moderne, de trois pièces rapportées, et dorées.

On nomme *Cornu* une grande trompette, faite dans l'origine de corne, mais plus tard de bronze, (Varro : *L. L.* V. 417 ; Ovid. *Met.* I. 98), avec une barre transversale qui servait à deux fins, pour lui conserver sa forme et pour aider le trompette à la tenir solidement quand on s'en servait. Le spécimen ci-joint (*Pl. II*, fig. 6 et 7), est pris de la colonne Trajane.

Tibia, est le nom que l'on donnait à plusieurs instruments à vent, très-usités chez les anciens, et faits de roseau, de buis, de corne, de métal, du tibia (os de la jambe) de quelques animaux ou oiseaux, d'où l'origine du nom : tous ces instruments, toutefois, appartenaient à une même classe, caractérisée par la présence de trous qu'ouvraient ou que fermaient à volonté les doigts, et par celle d'une embouchure que l'on introduisait entre les lèvres et par laquelle on soufflait dans l'instrument.

Une des formes les plus anciennes et les plus simples de la *tibia* était un petit cylindre en buis, assez semblable au *flageolet* moderne, et tout à fait semblable à l'instrument

dont se servent encore maintenant les bergers ou *Pifferari* des montagnes près de Rome. On voit cette *tibia* dans le spécimen ci-joint (*Pl. II*, fig. 8), pris d'une statue représentant un faune. Ce genre de *tibia* était connu particulièrement sous le nom de *monaulos*, emprunté au grec (Mart. XVI. 64).

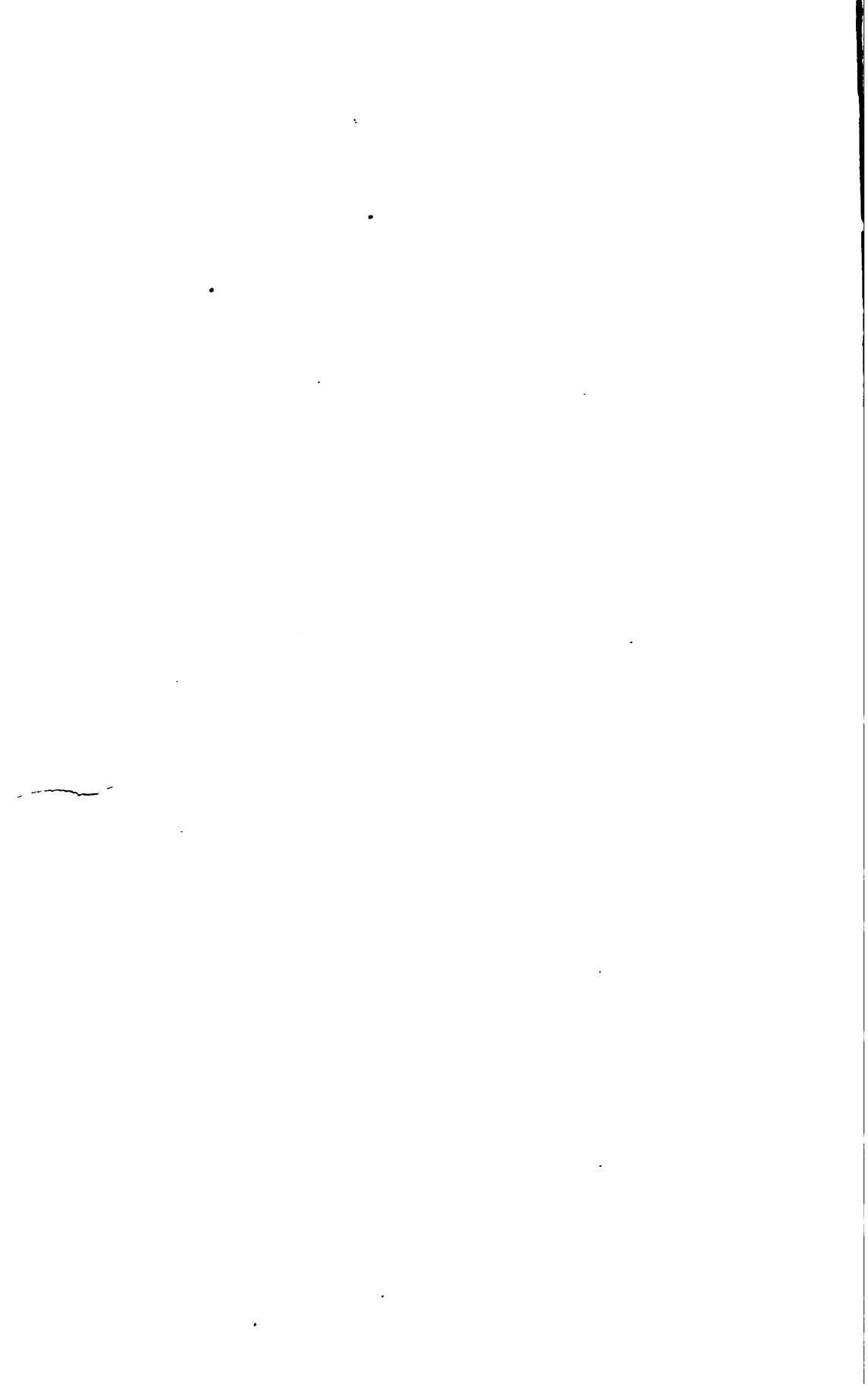
La *Tibia gingrina* était une espèce de petite flûte très-simple, faite de roseau d'un fort petit diamètre, produisant un son aigu et plaintif, comme notre *flûte*; elle était d'un grand usage en Phénicie et en Egypte (Solin. 5; Festus, s. v.; Athen. IV. 76.) On en a trouvé dans les tombeaux égyptiens plusieurs spécimens, variant de longueur entre 0^m 228 et 0^m 457; la gravure (*Pl. II*, fig. 9), en représente un de 0^m 228 de long, tiré de la collection de Salt, au Musée Britannique.

La *Tibia obliqua* instrument assez semblable à notre *basson*, avec une embouchure placée sur le côté du tube; et que l'on tenait, quand on en jouait, dans une position oblique, de manière que le sommet arrivait près de l'oreille droite (*per obliquum calamum ad aurem porrectum dextram*, Apul. Met. XI. p. 245), ainsi qu'on le voit dans la figure (*Pl. II*, fig. 10), d'après un bas-relief conservé au Vatican et qui représente un certain nombre de génies célébrant les fêtes de Bacchus. On prétend que ce fut Midas qui l'inventa (Plin. H. N. VII. 57), et on en attribuait l'usage aux satyres et aux compagnons de Bacchus (Serv. ad. Virg. *Æn.* XI. 737).

La *Tibia vasca* était, à ce que l'on suppose, un instrument du même genre que celui que nous venons de décrire, mais plus simple et moins puissant, sur lesquels exer-

Plaque II.





tant la production et la modulation des sons, et c'est de là que lui viendrait ce nom de *vasca*, légère ou inférieure (Solin. 5. ; Salmas. *ad. Vopisc. Carin* 19 ; Gloss. Philoxen). Si ces conjectures sont fondées, on en aurait un spécimen dans la figure que nous donnons (*Pl. II, fig. 11*), représentant une statue-terme de Pan conservée au Musée Britannique. L'embouchure est disposée comme dans la figure précédente, mais le cylindre est plus mince, et n'est formé que d'une simple tige de roseau. Le bras droit et la portion inférieure de l'instrument sont des restaurations modernes.

La *Tibia longa* est la longue flûte que l'on employait dans les temples, pendant les sacrifices, pour faire entendre une musique éclatante et solennelle au moment de la libation (Marius. Victorin. I, 2478). La figure (*Pl. II, fig. 12*), est empruntée à un bas-relief publié par Casali (*Splend. Urb. Rom. III. 1*), et représentant un sacrifice; on y voit quatre personnages soufflant dans ce même instrument, presque aussi long que le corps des musiciens même qui le manient.

La *Tibia curva* est la flûte phrygienne (Athen. IV. 79); elle servait surtout dans les cérémonies du culte de Cybèle (Pollux, IV. 74). Le tube en était fait en buis, et, à l'extrémité opposée à l'embouchure, se terminait par un bout recourbé (Pollux *l. c.*) en forme de corne, comme on le voit dans le spécimen ci-joint (*Pl II, fig. 13*), emprunté à un bas-relief romain : c'est ce qui l'a fait appeler *curva cornu* (Ov. *Met.* 737 : Tibull. II, 1, 86), ou *Tibia adunco* (Virg. *Æn.* XI, III, 533). Elle avait souvent aussi deux branches qui se séparaient à la moitié environ de la longueur totale de l'instrument, comme on le voit dans la

figure (*Pl. II, fig. 14*), empruntée aussi à un bas-relief; par suite, les sons que cette flûte fait entendre étaient alors caractérisés par l'épithète *biforis* (Virg. *Æn.* IX, 618, *biforem dat tibia cantum*; Stat. *Theb.* IX, 668, *biforem tumultum*).

On nommait *Tibia pares* une paire de flûtes de même longueur et de même diamètre, toutes deux dans le même ton, c'est-à-dire toutes deux basses ou toutes deux hautes; un même musicien soufflait en même temps dans toutes les deux: mais chaque flûte était à elle seule un instrument séparé et complet, et ce n'était pas, comme dans le modèle précédent, deux branches partant d'un même tronc. Le spécimen que nous donnons (*Pl. II, fig. 15*), est emprunté à un bas-relief en marbre de la Villa Mattei, où les deux flûtes sont tenues par une Muse. L'*Hecyre* de Térence était accompagnée de flûtes de ce genre, comme nous l'apprend la notice mise en tête de la pièce: *Modos fecit Flaccus Claudi tibiis paribus*.

Une paire de flûtes inégales, dans lesquelles soufflait en même temps un seul musicien, mais qui avaient chacune un diapason et des sons différents, l'une étant basse et l'autre haute, se nommait *tibiæ impares*; différence qui résultait, à ce que l'on croit, de l'inégalité de longueur des deux flûtes et de l'inégalité des intervalles entre les trous, comme semble l'indiquer la figure (*Pl. II, fig. 16*) empruntées aussi à un bas-relief. Le *Phormion* de Térence était accompagné par des flûtes de ce genre, comme le dit la notice mise en tête de la pièce: — *Modos fecit Flaccus Claudi, tibiis imparibus*.

Dans une paire de *tibiæ impares*, celles qu'en jouant on tenait de la main droite (*Tibiae a. n.*), comme le montre

la figure (*Pl. II*, fig. 17) d'après une peinture d'He num, portait le nom de *tibia dextra*. Elle était faite partie supérieure de la tige du roseau (Théophrast, *IV*, 12; Plin. *H. N.* XVI, 66) et produisait les notes ou basses (*gravi bombo*, Apul. *Flor.* I, 3,2), ce qui appeler par Hérodote, la flûte mâle (I, 17). L'*Eunu* Térance était accompagné par une paire de flûtes ba *tibiis duabus dextris*; l'*Andrienne*, par deux pai flûtes, une de basses, une de hautes — *tibiis p dextris et sinistris*.

Dans une paire de flûtes, celle que l'on tenait de la gauche, comme le montre la même figure, se no *tibia sinistra* ou *læva*; elle était faite de la partie rieuse de la tige du roseau (Théophrast. *H. P.* IV Plin. *H. N.* XVI, 66); elle produisait les notes hau aiguës (*acuto tinnitu*, Apul. *Flor.* I, 3,2), ce qui appeler la flûte féminine, par Hérodote (I. 17).

On nommait *tibia incentiva* la flûte qui conduit o basse; synonyme de *tibia dextra* (Varro. *R. R.* 2, 15 que c'était la flûte de droite qui commençait.

On nommait *Tibia succentiva* la seconde flûte ou haute; synonyme de *tibia sinistra* (Varro. *R. R.* I. 5 parce que le chant, que commençait la basse, était a repris et continué par la flûte haute ou de la gauche.

On nommait *Tibiæ Sarranæ* une paire de flûtes, c gueur et de diamètre égaux, comme les *tibiæ par* manière que toutes les deux étaient à la même hau dans le même ton (Serv. *ad Virg. An.* IX, 618 *Adelphes* de Térance étaient accompagnés par cet i ment, dont on suppose que le nom vient de Sarra, l'

nom de *Tyr*; mais sur cette origine, ainsi que sur les propriétés et les caractères particuliers de cet instrument, on ne sait rien de réellement authentique.

On nommait *Tibiæ milvinæ* des flûtes qui avaient un son particulièrement aigu et perçant (Solin, 5; Festus, s. v.); on n'en sait pas plus long sur leur forme et leurs caractères distinctifs.

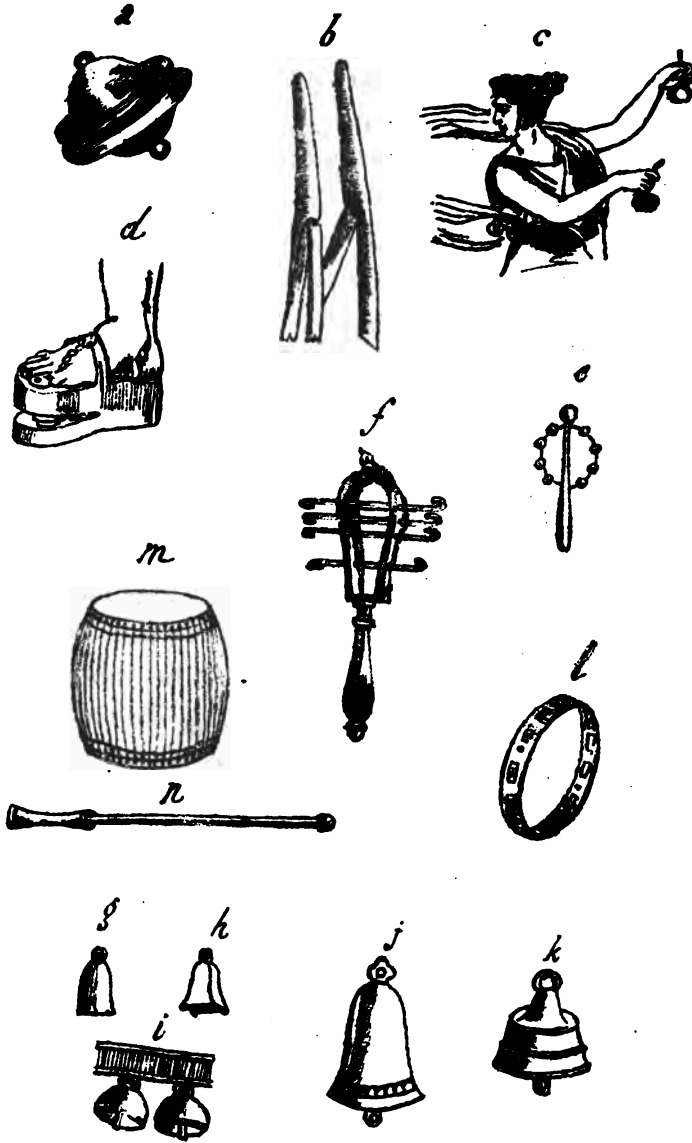
La *Ligula* était l'embouchure en biseau d'une flûte (*tibia*), qui se prenait entre les dents, comme celle d'un flageolet ou d'une clarinette moderne (Plin. *H. N.* XXVI, 56; Fest. v. *Lingula*). Le modèle (*Pl. II*, fig. 18), est emprunté à un bas-relief.

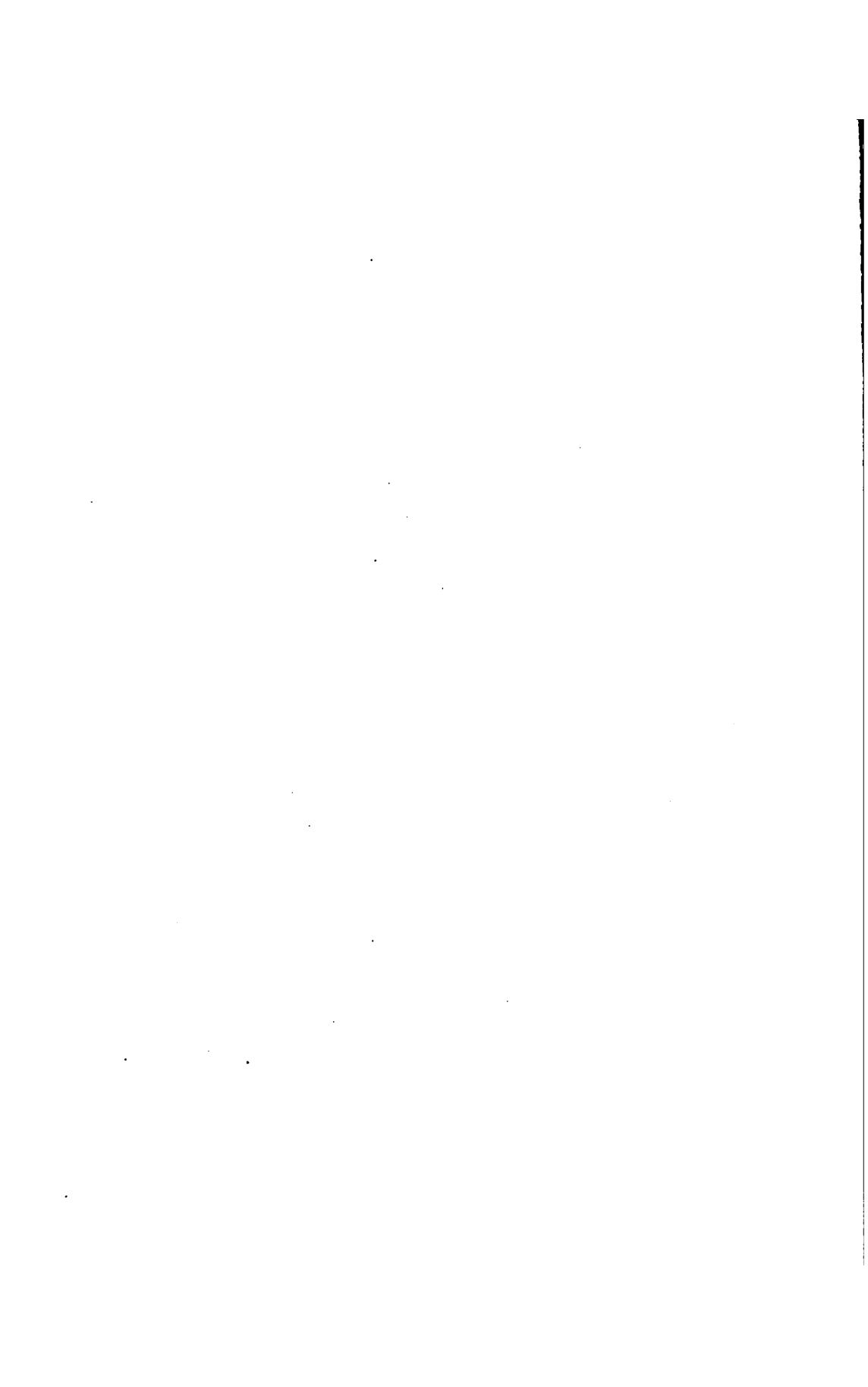
On nommait *Monaulos* une flûte simple, aussi élémentaire que possible, et dont on jouait comme on joue de notre flageolet et de notre clarinette (Plin. *H. N.* VII, 57; Mart. XVI, 64). La gravure (*Pl. II*, fig. 8), représente une flûte simple de cette espèce, d'après une statue du Vatican.

La *Fistula* ou *Calamus*, *Arundo* ou *Syrinx*, était une flûte de Pan, faite de tiges de roseau, de canne ou de ciguë (Virg. *Ecl.* II, 36; Tibull. II, 5, 31). Le modèle (*Pl. II*, fig. 19), est pris d'un marbre de Pompéi.

On nommait *Hydraulus* un orgue hydraulique (Cic. *Tusc.* III, 78; Plin. *H. N.* IX, 8; Vitruv. X, 13), dans lequel l'action de l'eau produisait sur le soufflet le même effet qu'on obtient maintenant à l'aide d'un grand poids. L'instrument est grossièrement indiqué dans la gravure ci-jointe, (*Pl. II*, fig. 20), d'après une monnaie de Néron. Dans la collection d'antiquités léguée au Vatican par Christine de Suède, il y a une médaille de Valentinien avec une représentation d'un instrument semblable sur le revers, accompagné de deux figures, une de chaque côté, qui sem-

Planche III.





outré-mer, décollés par les intempéries, disloqués par différentes manutentions qu'ils avaient à subir, et leur réparation aux prix élevés où se traite la main-d'œuvre coûtaient quelquefois plus cher au négociant que le prix primitif d'acquisition. Ce fut alors qu'un habitant des États-Unis, M. Chikering, fonda sa manufacture de pianos pour répondre aux besoins incessants que l'instruction et la musique faisait naître. M. Chikering concentra toutes les parties de la fabrication pour les obtenir à meilleur compte ; tout se fit sous ses yeux. MM. Steinway marchèrent sur ses traces, et aujourd'hui Boston et New-York possèdent les deux plus grandes manufactures du monde. Par cette grande innovation dans la facture instrumentale aux États-Unis, M. Chikering, et ceux qui depuis l'ont suivi, ont bien mérité de leur pays, car ils ont favorisé le travail et fait naître l'aisance parmi une classe fort intéressante d'ouvriers spéciaux.

L'Exposition universelle de 1867 est un des grands événements de l'époque actuelle ; c'est une grande pensée que celle qui tend à rapprocher toutes les nations du monde en réunissant les œuvres de leurs mains ; tous les peuples l'ont comprise et accueillie. Aussitôt annoncée, tous se sont préparés avec ardeur à cette lutte industrielle. Aucun État de l'Europe n'a fait défaut à l'appel ; presque tous les peuples du monde ont figuré à cette grande solennité.

Malgré tous les malheurs qu'elle entraîne après elle, cette guerre longue et désastreuse à peine terminée, malgré les préoccupations d'une réorganisation pour ainsi dire sociale, les États-Unis ont été brillamment représentés à ces assises de l'industrie ; ce pays a prouvé au monde entier ce

peuvent, chez un peuple, le travail, la persévérance, le courage et le patriotisme, unis à la liberté. Les États-Unis sont venus établir aux yeux de l'Europe, par l'excellence et la multitude de leurs produits, la prééminence du travail pacifique sur la supériorité de l'esprit guerrier, et prouver enfin que le génie qui produit, qui féconde est au-dessus du génie qui détruit.

Les États-Unis se sont montrés supérieurs dans bien des industries, cependant on croyait généralement, en Europe, que dans tout ce qui tient aux arts, ce pays ne pouvait lutter avec les nations de l'ancien monde; mais les grands succès obtenus par eux dans la facture des instruments de musique sont venus démontrer qu'en toute chose il fallait compter aujourd'hui avec cette partie de l'Amérique.

Comment cette portion du nouveau monde est-elle parvenue, en si peu de temps, à ce degré de supériorité en toutes choses? Par la protection et les encouragements que son gouvernement sait accorder à tout ce qui tient à l'industrie et au commerce; il a compris que l'accroissement du bien-être et l'élévation progressive des classes laborieuses sont la conséquence nécessaire de toutes les industries; que l'adoucissement des mœurs et la large expansion de sympathies généreuses sont le résultat infaillible du perfectionnement des arts. Tout s'enchaîne dans l'organisation sociale: La paix intérieure, ainsi que la sécurité des personnes, naissent du bien-être général, qui lui-même est la conséquence de l'essor imprimé à l'industrie et aux arts.

Nous allons jeter maintenant un coup d'œil rapide sur les produits de la facture instrumentale, et nous ne nous

De cet examen des instruments divers construits par toutes les nations, de cette grande *exhibition* faite par le monde entier pourra résulter de hauts enseignements et de rapides progrès dans cette industrie musicale. Avant de commencer nos visites, il est bon de commencer par précéder de quelques préliminaires.

Beaucoup de personnes, mais à tort, regardent le Clavecin comme dérivant du Clavecin, et comme n'étant qu'une perfectionnement de cet instrument. Le Clavecin et le Clavecin sont deux instruments différents par la construction et par le timbre. Dans le premier, les vibrations étaient transversales comme celles obtenues par un archet sur un violon et dans le piano ces vibrations sont longitudinales et perpendiculaires. La sonorité des clavecins est aiguë et faible, ce qui dépendait de la manière dont les cordes étaient mises en vibration. La construction était fort simple : deux cordes étaient montées à l'ordinaire et tandis qu'une troisième, attachée à un autre chevalet posant sur la table d'harmonie, était accordée à l'octave au-dessus. Les touches en basculant faisaient élever une petite pièce de bois dans laquelle se trouvaient fixées des languettes de plumes. Cette pièce de bois passait entre les deux cordes, les languettes les accrochaient. Le moment aussitôt ce mouvement opéré, tournait sur lui-même et retombait sur le levier de la touche. On voit par conséquent que le clavecin était une sorte de *psaltère* perfectionnée.

Mais le Piano dut sa naissance au *monocorde*, de l'origine se perd dans la nuit des temps. Cet instrument comme l'indique son nom, n'était monté que d'une seule corde et servait de diapason ainsi qu'à démontrer

Fastes du Piano.

Sébastien Erard, simple ouvrier, quitta Strasbourg qui l'avait vu naître et vint s'établir à Paris, en 1776; son premier instrument porte la date de 1778.

Strecker, avait entrepris la fabrication du piano, à Vienne, dès 1732, il y eut un très-grand succès.

En 1766, *Zumpe*, quitta l'Allemagne et vint s'établir en Angleterre. Le premier brevet accordé pour la construction du piano dans ce pays, est daté de 1777. Le brevet porte pour un piano avec une octave augmentée (*swell*). Le mécanisme de cette espèce d'instrument se nommait le grand mécanisme (*the great action*), ce qui prouve que le mécanisme ordinaire et le grand mécanisme, étaient déjà à cette époque dans le domaine public.

Gieb, en 1786, prit un brevet pour un système de sautereau encore en usage sur les pianos carrés. Ce système fut perfectionné par *Southwell*, en 1796.

Le clavecin fut bien vite abandonné par les artistes qui adoptèrent le piano presque aussitôt son apparition. Haydn composa pour cet instrument une soixantaine de sonates. C'est sur un piano de *Pohlman*, portant la date de 1772, que Gluck écrivit son *Armide*, et Beethoven se servit d'un piano de *Strecker* pour transcrire sa fameuse sonate. Op. 106.

Dès 1783, *Broadwood* prit à Londres une patente pour un perfectionnement apporté à la fabrication des pianos.

Broadwood et *Erard* essayèrent de monter leurs instruments avec des cordes plus fortes afin d'obtenir une meil-

leure sonorité, mais le tirage étant devenu plus énergique il fallut lui opposer plus de résistance.

En 1790, Wilkinson et Broadwood imaginèrent des arches en fer qui étaient vissées d'une part sur le sommier de chevilles et de l'autre sur la traverse qui servait de support à la table du côté du sillet.

Le premier piano *forme verticale* est de 1807, il fut construit et patenté au nom de Southwell de Dublin.

Le premier piano à *cordes obliques* forme *pianino* date de 1809, il fut monté et construit en Angleterre par Wilkinson.

Broadwood en 1808 imagina des barres d'acier assez courtes et de peu d'épaisseur, le nombre fut d'abord fixé à deux, puis il augmenta jusqu'à sept.

Le clavier se trouvait encore à cette époque renfermé dans la caisse, ce fut Erard qui le plaça en dehors en 1808. C'est aussi cette même année qu'eut lieu le premier essai de son mécanisme répéteur.

Broadwood remplaça en 1822 la pièce de bois, jusqu'ici en usage pour l'attache des cordes dans les pianos carrés, par une plaque métallique.

Cette même année, Erard fit paraître son système de double échappement. Petzold avait précédemment apporté aussi son contingent au mécanisme et on peut dire que la facture profita grandement de ce système simple et bien combiné qu'elle utilise encore aujourd'hui. Ce fut en 1823 que la maison Erard introduisit dans ses pianos le barrage métallique au-dessus des cordes donnant à la caisse une grande solidité et lui permettant d'employer des cordes d'un diamètre plus fort.

Au commencement de ce siècle, on pouvait facilement

distinguer les trois centres de fabrication du piano, (Allemagne, Angleterre et France), par des détails et des spécialités de constructions. Aujourd'hui, il n'en est plus ainsi. Jadis trois systèmes de mécanisme étaient en usage : le vieux système anglais, et le système allemand ou viennois, le système Petzold. La différence de construction résidait seulement dans ces mécanismes que les Anglais nomment *common grand-action* dont l'auteur, chez eux, est resté inconnu, le nouveau mécanisme viennois imaginé, dit-on, à Augsbourg par un constructeur d'orgues et le mécanisme anglais perfectionné par Petzold. Le vieux système anglais donne un frappement plus énergique et produit une brillante sonorité ; la légèreté du mécanisme viennois présente plus de facilité dans l'expression et dans les nuances et par celui de Petzold on obtient une répétition plus active, ce qui fait qu'il fut adopté par tous les exécutants. Mais aujourd'hui que l'échappement Erard, lequel réunit la force du mécanisme anglais à la légèreté et à la délicatesse de celui de Vienne et la vivacité de la répétition de Petzold est partout répandu et adopté dans les instruments par tous les facteurs, comment donc reconnaître les instruments des différentes nations ?

Nous croyons utile d'indiquer sommairement les principales éphémérides du piano, depuis l'époque dont nous venons de parler.

- 1791. Buhler à Bayhergen (Wurtemberg), piano à deux claviers.
- 1794. Piano à forme demi-ovale, construit par Elias Schlegel.
- 1795. Stodart piano vertical.

1797. Premier piano à queue construit par Erard ;
1800. Clavier de pédales de deux octaves, ajouté au piano par Bellmann, de Dresde ;
1801. Muller construit un piano à deux claviers ; les cordes étaient accordées à l'octave l'une de l'autre ;
1808. Mécanisme de Broadwood ;
1808. Premier piano construit par Erard, avec le pédalement placé en dehors, en avant de l'instrument ;
1809. Wilkinson, petit piano à cordes obliques ;
1809. Piano à frappement au-dessus des cordes, construit par Broadwood ;
1809. Mécanisme de Schmidt, facteur à Paris ;
1812. Erard, piano forme *secrétaire à cylindre*, sur deux tables d'harmonie, sur chacune desquelles il existait trois cordes pour chaque touché ; devant jouer séparément et être réunis au moyen d'une pédale ;
- Piano à colonnes, Erard ;
 - Piano à sons soutenus, Erard ;
1820. Stodart augmente la sonorité du piano, par l'application au-dessus des cordes, dans leur longueur, d'une barre de fer creusé ;
1820. L'abbé Trentin construit un *piano portatif* ;
1820. Piano transpositeur, Roller ;
1821. Piano d'Erard, à deux claviers indépendant ; devant se jouer l'un vis à vis de l'autre ;
1822. Broadwood, remplace dans les pianos car les tables de bois de l'attache des cordes par une plaque métallique ;
1806. Pfeiffer, instrument nouveau, imitation du piano et appelé *Harmomelo* ;

1822. Double échappement, d'Erard ;
1823. Erard, barrage métallique au-dessus du plan des cordes ;
1823. Roller adapte au piano un sommier de métal, ayant l'avantage de donner de l'âme et de la vibration à la partie de la table qui ne pouvait en recevoir par l'ancienne disposition ;
1824. Nouvel échappement pour les pianos, par Klepfer-Dufau, de Lyon ;
1825. Broadwood, imagine la pièce, appelée frein, pour prévenir le recul du marteau ;
1825. Eulriot, piano elliptique, instrument qui rappelait par la forme, l'ancien *tympanum* ;
1825. Pleyel, piano mi-corde ;
1826. Pape, établit au-dessus de sa table d'harmonie, un châssis en fer servant à résister à la tension des cordes ;
1827. Ditz, piano forme elliptique à quatre cordes, dont la table d'harmonie n'était fixée que par les extrémités ;
1827. Broadwood, imagine un système de barrage en fer pour les grands pianos ;
1828. Piano droit, nommé *Sirémois*, construit par Frost, de Strasbourg ;
1829. Piano carré, en fer fondu, à jour, sans fond, et ouvert de côté, Petzol ;
1830. Rabcock, de Philadelphie, construit un piano à cordes croisées ;
1830. Piano droit, construit par Roller ; c'est celui qui a servi de type à tous ceux que l'on construit maintenant :

1835. Loud, de Philadelphie, imagine d'appliquer à la construction du piano, des tubes compensateurs, pour résister aux variations de l'atmosphère ;
1836. Piano Ecran, imaginé par Debain ; il emploie le fer forgé pour le châssis qui recevait les cordes et ajustait la table d'harmonie, de manière à être remplacée sans rien déranger ;
1838. La maison Erard imagine un nouvel appareil, applicable au piano, pour éviter d'entendre, avec le son, le choc du marteau ;
1838. Moullé imagine un piano vertical sans fond ni sommier ;
1839. Kreigelstein construit un remarquable piano à queue à sillet, contre-sommier et marteau, frappant les cordes contre le point d'appui ;
1840. Bernhardt imagine un nouveau mécanisme pour frapper en-dessus ;
1840. Boisselot remplace la mécanique, dite à fourche, par une noix à charnières et vis de rappel ;
1843. La maison Erard applique au piano carré, son mécanisme à double échappement ;
1844. Bræsil présente son instrument, dit *harmonomètre* ;
1844. Daniel remplace les pointes d'attache par des petites poulies ou roulettes, sur lesquelles passaient les cordes, et deux cordes ainsi se montaient avec la même cheville ;
1844. Kreigelstein imagine son double échappement ;
1845. Horst, de la Nouvelle-Orléans, adjoit des lames vibrantes au piano ;
1845. Piano demi-oblique, construit par Kreigelstein :

1846. Burkinyoung construit une table d'harmonie, garnie de cordes qu'il fixait à la table ordinaire et à la caisse du piano ;
1847. Debain, nouveau système de *piano-concert* ;
1847. Zeiger imagine un nouveau mécanisme, dit *Poly-sonore* ;
1848. Boniface construit un piano dont le cadre est en fer ;
1850. La maison Erard adopte, pour ses pianos, un nouveau système de construction, consistant dans un sommier en bronze, parallèle aux chevilles, et formant avec le sommier d'attache, un châssis en métal, maintenu par un barrage longitudinal dans le sens des cordes ;
1851. Cœdby imita à Londres, et importa en France, un piano dont la table d'harmonie est complètement isolée de la caisse et du sommier ; sur tout le pourtour de l'instrument règne un barrage en fer, percé pour vis à écrous ; ces vis sont attachées à la table par des tenons, et servent à la tendre à volonté dans telle ou telle partie ;
1851. Collard, piano dit *Microchordon* ; c'est un piano droit de six octaves et demie ;
1851. Hopkinson, de Londres, construit un piano à répétition, à trémolo et à mouvement interrompu, nommé *Check-OEtion* ;
1851. Lichtenthal construit à Saint-Petersbourg, un piano à double table d'harmonie, dans le but, dit-il, de partager le poids des cordes ;
1852. Stodart donne le nom de *Compact-Square*, à un piano plus court que les pianos carrés ordinaires.

le mécanisme en-dessus est emprunté à Pape ;
1853. Piffaut donne, à la Nouvelle-Orléans, le nom de *piano régulateur*, à un instrument dont la caisse est en métal, comme les cordes, en sorte que l'instrument est insensible aux variations de la température.

Les pianos ont été beaucoup perfectionnés depuis, mais, s'ils offrent quelques nouveautés, elles sont très-peu saillantes et ne changent en rien l'état où se trouvait l'instrument il y a quinze ans. On a augmenté les notes du clavier ; on lui a donné une étendue telle, que ce n'est plus du son que l'on obtient de ces notes élevées, mais du bruit ; on entend le choc du marteau contre la corde qui se trouve trop courte pour émettre une vibration appréciable. On a imaginé des mécanismes à simple, à double et à triple échappement ; on range les cordes, tantôt longitudinalement, tantôt on les croise, mais enfin rien n'est changé dans l'ensemble général de l'instrument : c'est toujours le piano ; et, avouons-le, il n'y a eu d'invention véritable, que le jour où le piano a détrôné le clavecin ; mais ce ne fut pas sans peine, Voltaire écrivait à madame du Deffand, en 1794, *le piano forte n'est qu'un instrument de chaudronnier, en comparaison du clavecin.*

Depuis son origine la caisse du piano a peu changé, toutes ont la même forme, la même dimension, à peu près la même distribution de cordes et les mêmes accessoires ; Comment reconnaître leur origine ? En Europe ce n'est qu'à certaines choses, que l'artiste sent mais qu'il ne saurait exprimer, qu'il peut distinguer la nationalité de l'instrument. Il n'en est pas ainsi de la facture américaine, on la distingue facilement par le barrage consistant en un

seul morceau de fonte, inventé par M. Chikering, et mis en usage par tous les facteurs américains et à l'échelle de distribution des cordes qui est beaucoup plus étendue que dans le système européen.

Généralement le piano allemand manque de grâce, les sons sont peu forts mais suaves et veloutés, et empreints d'une certaine lourdeur. Le piano anglais est brillant, d'une sonorité un peu sèche, la vibration manque d'élasticité, ce qui provient, je crois, de la force du calibre des cordes employées. Le piano français se distingue par l'élégance de sa forme, par une sonorité claire, parfois élégante, mais qui souvent manque de portée. Quand je dis le piano français, j'entends les instruments provenant des grandes maisons ; car aujourd'hui, si on sort de ces grands établissements on ne rencontre que des pianos ayant la même forme, la même caisse, la même mécanique, le même tablage, parce que ces instruments ne sont composés que de pièces construites chacune chez un industriel qui s'occupe spécialement et uniquement de sa fabrication, comme le sont à Genève et à Besançon les différentes parties de la montre. Celui qui réunit ces diverses pièces se dit facteur, mais c'est à tort, il ne fait que les assembler, les placer et enfin leur donner le fini voulu. Qu'arrive-t-il, c'est que tous ces instruments se trouvent construits sur le même patron et possèdent, tous, les mêmes qualités, mais aussi les mêmes défauts.

Il s'est formé en France une nouvelle école de facteurs, celle dite du *bon marché*. Cette école inonde le pays et l'étranger de pianos verticaux, qu'ils nomment Bibi, au prix de 325 à 400 fr. Ils sont garantis excellents comme certains violons de pacotille construits à Mirecourt.

De perfectionnements en perfectionnements, la construction de l'ensemble du piano est arrivée à un point qui ne peut être aujourd'hui dépassé. On pourra peut-être lui faire subir encore quelques améliorations dans les détails, mais voilà tout.

Ce à quoi on vise aujourd'hui, c'est à une plus grande sonorité et à la prolongation du son. La première partie de ce problème se trouve résolu par la facture américaine qui est parvenue à produire cette grande sonorité reconnue et admirée par tout le monde.

L'Europe n'a rien produit de nouveau en fait de piano ; ce sont depuis vingt ans les mêmes formes, les mêmes mécanismes.

La France, cependant, conserve toujours sa supériorité dans cette facture. Nul ne peut égaler dans ses produits la maison Erard. Un seul facteur américain qui l'a imité dans plusieurs de ses pianos, l'a peut-être surpassé par l'ampleur de la sonorité et par un mécanisme plus simple et plus énergique.

Fastes principaux du Violon.

L'idée de tendre une corde sur un corps sonore, et celle de faire vibrer cette corde, au moyen de la percussion ou du frottement, paraît avoir été aussi naturelle à l'homme que l'action de percer un roseau ou de souffler dans un coquillage. De tous les instruments à cordes dont ont usé nos ancêtres, celui qui a éprouvé le moins de changements, et celui qui semble avoir été créé parfait par les luthiers anciens, c'est le violon ; car, depuis

les Stradivarius, les Amati et autres maîtres italiens, rien n'a été fait de mieux, et, de nos jours encore, on cherche à les imiter.

1793. Pageot de Maricourt donne une forme nouvelle aux archets pour instruments à cordes.

1794. Viole d'amour, par Bischoff de Dessau, et nommée *Harmonicelle*.

1799. Le *Polycorde*, inventé par Helmer, de Leipsik.

1810. Nouvelle construction du violon présentée à l'Institut, par Baud.

1817. Chanot imagine également des changements dans la construction du violon.

1818. Le colonel Savart fait essai d'une construction nouvelle du violon.

1820. Locatelli, de Milan, fabrique des cordes harmoniques en soie.

1821. Léon d'Indri monte à Venise, une fabrique de cordes harmoniques.

1822. Legros de la Neuville, mécanisme propre à fixer les chevilles des instruments à cordes.

1827. Steinenger imagina pour améliorer les basses, dans les instruments à archet, un renfort de bois plus ou moins épais, collé sous la table d'harmonie près de la barre.

1828. Raoul imagine l'*Heptacorde*, sorte de basse de viole, il en confie la construction à Vuillaume.

— Stauffer construit, à Vienne, un nouveau violon, mais il en fut de cet instrument comme de tous ceux que l'on a vu s'éloigner des anciens patrons.

On construit maintenant au principe qui lui

qu'alors, le dos et la table de ses violes en bois de cèdre, au lieu de fabriquer le dos en bois dur et la table en bois tendre.

182. Lacroix (Salomon), substitue une nouvelle barre d'harmonie à celle employée ordinairement dans les violons. Il introduit une seconde barre d'harmonie qui devait, disait-il, avoir plus de pouvoir que la première. Une clé d'harmonie était fixée à la voûte du violon et servait à régler l'âme pour augmenter ou diminuer la vibration.
- Subot imagine d'employer trois tables dans la construction du violon au lieu des deux en usage; il nommait ces tables à *ondulations*. Il en plaçait deux sur les éclisses, comme fond supérieur et inférieur, et la table d'harmonie se trouvait dans le centre.
1830. Schubert (J.), proposa un changement dans la courbure de l'archet.
- Galbassera, de Milan, essaie également une nouvelle construction du violon.
- On construit à Vienne (Autriche), une basse monstrueuse, dont les dimensions étaient formidables, cet instrument était monté de sept cordes et son archet se mouvait par un moyen mécanique.
 - Bernardel imagine des touches taillées en *biseau* pour les violes et les altos.
1834. Dubois fait construire un *octobasse* avec un mécanisme spécial, consistant dans une roue placée près du chevalet et au-dessous des cordes.
1836. Nouvel archet se démontant à volonté, construit par Vuillaume.

1838. Rambaux, nouveau système de voûte et d'éclisses pour les instruments à archets.
Contrebasse se jouant au moyen d'un clavier, idée de M. X..., de Corbigny (Nièvre).
- Greiner (Ch.), de Wetzlar, reproduit quelques perfectionnements dans l'ancienne viole à clavier, imaginée par Hans Heyden, en 1610.
1840. Gand donne une nouvelle construction à la table d'harmonie.
- Lecoupey imagine de dresser la touche du violon comme celle de la guitare.
1841. Lapaix, de Lille, imagine un violon d'une forme et d'une construction entièrement différente de celles des violons ordinaires.
1845. Brook propose, en Angleterre, quelques perfectionnements aux instruments à cordes.
1846. Othon imagine un genre de chevalet à banquette, mais sans succès.
1847. Bellon tente de faire adopter un nouveau système d'âme et de barre.
- Rambaux façonne la table de ses violons par moitié en portion de cylindre, puis leur donne la courbure à l'aide de la chaleur et de la pression.
- Chanot construit une basse renfermant dans son sein une seconde caisse de basse pour donner, disait-il, plus d'énergie au son.
- Henry (M.) établit un *baryton* étant à l'octave du violon.
1850. Brillet imagina des touches mobiles et un clavier ajouté aux contrebasses.

1850. Couder prend un brevet pour un nouveau genre de violon.
- Cadby se fait breveter en Angleterre pour divers perfectionnements au violon.
1851. Aux Etats-Unis, Tilton, de *Carrolltown*, propose quelques améliorations essentielles aux violons, violoncelles, etc.
- Vuillaume représente son *octobasse* avec divers perfectionnements.
1852. En Amérique, Broodman et Mount, de *Stony Brook*, font breveter divers perfectionnements apportés dans la construction du violon.
- Smith proposa à Londres une nouvelle construction de l'instrument.
 - Hell, de Vienne, fait paraître un instrument à cordes et à vent réunis, dit *violon trompette*; dans le corps du violon se trouvaient renfermés les tubes d'une trompette, l'une des extrémités suivait le manche et sortait par la tête.
1855. Nicolas présente un violon à deux tables pouvant se jouer sur l'un et l'autre côté. L'instrument n'a qu'un seul manche, mais il a deux touches, deux chevalets et quatre cordes de chaque côté.
- Vuillaume produit un alto plus large et plus haut en éclisses que l'alto ordinaire.
1856. Bigourat se fait breveter pour un violon modèle.
- Jacques de Perth place diagonalement dans l'intérieur des violons une espèce de case sonore mobile, portant une série de douze cordes et construite de façon que l'on peut obtenir une octave chromatique accordée au ton du violon.

1857. Imbert de la Phaleque imagine un mode nouveau pour la construction du violon.

- Mongrand propose d'introduire des cordes vibrantes dans l'intérieur des violons pour en augmenter la vibration.
- Planque présente une espèce de sourdine fixe pour les instruments à archet.

Si nous ne rencontrons pas d'instruments nouveaux parmi les instruments à cordes, nous en remarquons qui s'en vont : Qu'est devenue la guitare, cet instrument si portatif, et qui fit l'agrément du dernier siècle. Son usage, non prétentieux, accompagnait le chanteur en quelque lieu qu'il se trouvât, soit dans la campagne, soit dans un salon, soit dans un jardin ; presque toutes les nations ont conservé la guitare ou ses dérivés, la France seule et l'Angleterre semblent les avoir répudiées.

Les Allemands ont donné à la guitare ou à la mandoline, une autre forme quant au manche et aux cases, et ils ont nommé ce nouvel instrument *zither*. Ce manche est le commencement d'une table qui se développe sur la droite de l'instrument et supporte vingt-six cordes de boyau ou cordes filées. Le *zither* se pose à plat, le pouce de la main gauche parcourt le manche, celui de la main droite pince les cordes placées au-dessus du manche exprimant la partie principale, et, pendant ce temps, les autres doigts de chaque main exécutent l'accompagnement sur les cordes à vide. On voit donc, par cette description sommaire, que le *zither* ressemble beaucoup, quant à sa sonorité à la mandoline italienne.

Fastes principaux de la Guitare.

1806. Le Dhuy imagine une lyre-guitare, montée de quinze cordes diverses sur trois manches.
1808. Richer de Herrnhut fabrique des guitares très-bonnes, selon les connaisseurs, quoique le corps soit en papier mâché.
1811. Monguet de Lyon construit une guitare dite *guitare-lyre*.
1817. Mavstned de Copenhague fit paraître une espèce de guitare en forme de lyre d'Apollon, pouvant, à l'aide d'un mécanisme très-simple, produire des demi-tons, comme sur la harpe à pédales.
1820. Birback imagine une guitare nouvelle mais difficile à démancher.
1821. Villeroi construit une espèce de lyre dite *Guitare harmonica*; à l'aide d'un mécanisme on tirait des sons harmoniques avec netteté et facilité.
1822. Delavau imagine, à Londres, une guitare qu'il nommait *Harpe-Luth-Guitare*.
1826. *Warneck*-guitare à trois clefs nommée *Guitare-Basson*; ces clefs répondaient au mécanisme intérieur; avec une clef on pouvait imiter le son du tambourin; avec la seconde celui du piano, au moyen de petits boutons qui venaient frapper les cordes; et, à l'aide de la troisième clef, on avait le son du basson.
1826. Lacotte et Carulli construisent une nouvelle guitare; l'instrument avait dix cordes, cinq placées sur le manche et cinq en dehors.
1827. Salomon invente la *Harpe-Lyre*: l'instrument avait

trois manches et vingt et une cordes se trouvaient réparties sur eux.

1829. Lacoux produisit une guitare qu'il nomma *Guitare perfectionnée*.
1831. Franck imagine une espèce de guitare, qu'il nomme *Guitarion*, dont les cordes pouvaient se pincer avec les doigts ou être frottées au moyen d'un archet.
1832. Munchs et Charpentier produisirent la *Guitare multi corde*; elle avait vingt cordes, distribuées sur trois manches, dont la forme représentait un trident ou un U traversé par un I.
1833. Trajetta de Philadelphie imagine une nouvelle guitare qu'il nomma *Plectro-Lyra*.
1836. Carl Muller, aveugle de naissance, imagine une *Harpe-Guitare*, qui se jouait à l'aide d'un clavier.
1843. Carden donne à la guitare un manche d'une nouvelle forme.
1850. Dobrowski ajoute à la guitare une sixième corde montée à la quarte supérieure de la chanterelle.
1851. Ventura présente une série de guitares qui portent, selon leur grandeur, des noms différents : tantôt *Lyre Ventura*, tantôt *Venturine*, tantôt *Ventura Britannique*.
- Huthar construit à Vienne une sorte de guitare sans manche nommée *zetherplan*.
 - Perronet, grande guitare enharmonique appelée *Panorsaoh*.
1855. Kiendt de Vienne présente un *Zither* assez semblable à celui construit par Huther.
-

Mais un instrument que nous voyons également disparaître, avec un bien grand regret, c'est la harpe, que la maison Erard, si renommée pour sa construction, n'établit plus que de loin en loin. Pourquoi cet instrument, qui marcha de front avec le piano, pendant qu'il était imparfait, l'a-t-il abandonné aussitôt que les perfectionnements l'ont amélioré? Cependant, la harpe surpasse le piano par l'ampleur et la richesse de sa sonorité, par les nuances qu'elle peut produire. Pourquoi abandonner un timbre spécial quand nous en sommes déjà si pauvres? La harpe, que rien n'est venue encore remplacer, a le son de la corde mise en vibration par le doigt. Ce son ne ressemble en rien à celui du violon produit par le contact continu de l'archet, ni à celui du piano dont le marteau frappe la corde, ni à celui du clavecin, dont la corde était attaquée par une plume.

Fastes principaux de la Harpe.

- 1790. Erard imagine pour la harpe le mécanisme à *fourchettes*.
- 1798. Bender, de Weimar, construit une harpe à sept pédales.
- 1799. Light, de Londres, construit une harpe sur laquelle les demi-tons se faisaient sans pédale par le seul moyen des doigts.
- 1802. Erard ainsi que Cousineau apportent des perfectionnements à la construction de la harpe.
- 1803. Cousineau-mécanique de harpe à plans inclinés.
- 1804. Pfranger, médecin saxon, imagine une harpe dite *chromatique*, sur laquelle il avait établi autant de cordes qu'il y a de demi-tons dans l'étendue

de cinq octaves ; les cordes de l'échelle diatonique étaient entièrement blanches et toutes les autres étaient rouges de façon que l'ensemble des cordes ressemblait à un clavier de piano.

1807. Harpe perfectionnée par Erard, pouvant faire les dièses et les bémols par le moyen de huit pédales correspondant aux pédales, etc., etc.
1809. M. Keyser de l'Isle, nouvelle harpe à double rang de cordes.
1810. Harpe à double mouvement, d'Erard.
1813. Plane construit une harpe nouvelle dont le mouvement intérieur s'exécutait au moyen de sept pédales et autant de tringles qui aboutissaient aux équerres placées en haut de la console.
1814. Beteman imagine une sorte de harpe à touches armées à leurs extrémités d'une sorte de plectrum qui agissait sur les cordes.
1815. Thorey fait paraître une harpe dite d'harmonie ; le principe de cet instrument consistait dans la sonorité du bois de sapin dont était construite la table d'harmonie. L'instrument était haut de deux mètres et large de un mètre soixante centimètres.
1816. Brinmeyer imagine une mécanique sans report ayant sept bascules.
- Dizi de Londres construit une harpe qui porte son nom ; elle était munie d'un levier, qui raccourcissait les cordes, et d'un mécanisme de pédales agissant avec des chaînettes, etc., etc.
1818. Mérimée. Harpe dont toutes les cordes étaient bémolisées. les tons naturels s'obtenaient par une

- première pression des pédales et les dièze par un abaissement complet.
1819. Nouvelle harpe de Dizi, dite *harpe perpendiculaire*.
1822. Dodd apporte quelques changements dans le mécanisme de la harpe.
1827. Lacoux présente une harpe d'une construction nouvelle.
1828. Stumpfs de Gotha construit une très-belle harpe avec mécanisme de pédales simplifié.
1829. Dizi : Harpe à double mouvement avec mécanisme intéressant par sa simplicité.
1830. Brinmayer imagine une espèce de petite harpe portative qu'il nomma *Dital-harpe*.
- Gehinok produit une très-petite harpe rappelant par sa forme celle attribuée par les peintres aux Bardes d'Ossian; elle ne pesait que 750 grammes.
1831. Dretzen imagine un mécanisme réglant invariablement la tension des cordes.
1836. Harpe perfectionnée par Chaillot.
- Corbett imagine un moyen d'obtenir facilement des sons harmoniques.
1840. Hawley apporte quelques idées nouvelles dans la construction de la harpe.

Fastes principaux du Flageolet

Des nombreux instruments à vent construits en bois, il ne nous reste que le flageolet, la flûte traversière, le fifre, le hautbois, la clarinette, le basson et le cor anglais.

Le flageolet à bec de sifflet avait, jadis, depuis trois jusqu'à six trous. Ce flageolet se nommait anciennement *Arigot*. Il subit divers perfectionnements, et, à la fin du dernier siècle, il s'était amélioré dans sa justesse par l'addition de trois clefs.

1816. Rainbrige, de Londres, imagine le double flageolet, c'est-à-dire deux corps de flageolet et différents tons réunis sous la même embouchure ; idée ancienne que nous retrouvons de nos jours mise en pratique par divers facteurs.

1825. Letort, de Limoges, adapte au flageolet ordinaire une clef qui, étant touchée, bouchait une partie du coupe vent ; dans ce cas, la note se trouvait baissée d'un demi-ton.

1846. Gyssens ajoute au flageolet ordinaire une spatule et quatre clefs.

Fastes principaux de la Flûte.

1722. On allonge la flûte pour gagner un ton plus bas et on ajoute une clef, celle de l'*ut* dièze.

1740. Quantz adapte une seconde clef.

1745. Quantz imagine de faire hausser ou baisser la flûte par l'emboîtement de la tête.

1800. Tromlitz perfectionne la flûte et donne au tube une perce conique.

— Invention en Allemagne du *Czacan*, espèce de flûte en forme de canne.

1806. Laurent : flûte en cristal.

1807. Holtzaffel imagine une nouvelle flûte n'ayant point

de clefs, dont les notes étaient, ainsi que la tablature, semblables à l'ancienne.

1808. Townley, de Ramsgate, présente une flûte dont la tête pouvait s'allonger ou se raccourcir selon le ton que l'on voulait donner à l'instrument.
- Nolan construit une flûte qui permettait de faire sortir les notes dièzées ou bémolisées avec plus de facilité que sur les flûtes ordinaires.
1809. Flûte basse de Mac-Grégor; à l'aide de clefs nouvelles, elle jouait à l'octave au-dessous de la flûte commune.
1815. Trexler présente une flûte d'une grande dimension, nommée *Panaulon*, descendant jusqu'au *sol*.
1819. Deker construit une flûte avec une nouvelle division de clefs.
1821. Trexler, de Vienne, applique seize clefs à la flûte.
1822. Le chevalier Robsomen, de Dieppe, amputé du bras gauche, invente une flûte dont le mécanisme lui permettait d'exécuter d'une seule main ce qui en exige ordinairement deux.
1823. Application, par Jeanssen, de rouleaux mobiles à l'extrémité des clefs pour aider les doigts à glisser d'une clef sur l'autre.
1825. Delavenna imagine un mécanisme s'adaptant à la flûte pour faciliter le jeu des clefs.
1832. Apparition de la flûte de Boëhm qui avait résolu le problème consistant à fermer successivement tous les trous du corps sonore dans un ordre régulier pour une gamme descendante et à les ouvrir de la même manière pour la gamme ascendante.

1853. Gordon construit une flûte sur un système bâtard, tenant de l'ancien système et de la flûte de Boëhm.
1854. Chair-Godefroy substitue à l'ancien ressort à bascule des clefs, un ressort à boudin.
1855. Laurent présente une flûte qui descend jusqu'au sol d'en bas.
- Flûte nouvelle présentée par Lefebvre, dans laquelle il fait disparaître les défauts produits par la *petite patte* des anciennes flûtes.
1859. Nouvelle flûte construite par Buffet, percée de quinze trous et d'un double trou de *la*.
- Kook, de Vienne, présente une flûte à *treize clefs*, descendant jusqu'au *la*.
1840. *Flûte française* construite par Cœur avec clefs nouvelles à double effet.
- Saxe père, présente à Bruxelles un nouveau système de flûte.
1845. Perfectionnement apporté par Succama, à la perce des flûtes ainsi que dans la disposition des clefs.
1848. Changements proposés par Clinton dans la construction de la flûte.
1850. Carte, de Londres, se fait breveter pour quelques perfectionnements apportés à la construction des flûtes.
1851. Pfaff construit à Philadelphie des flûtes en *gutta-percha*.
1854. Fonrobert présente à Berlin des flûtes construites en caoutchouc vulcanisé.
1855. Breton apporte des améliorations à la perce des flûtes.

- Roth, de Strasbourg, construit une flûte dite *d'Amour*, descendant au *sol*.

Fastes principaux de la Clarinette.

La clarinette descend du chalumeau allemand.

1690. Clarinette de Denner, 7 trous et 2 clefs.
1788. Lefebvre ajoute une quatrième clef.
1789. Dumas, essai de clarinette basse.
1791. Lefebvre adapte à la clarinette une sixième clef pour le *sol* dièze ou *la* bémol.
1793. Clarinette basse par Grenzer, de Dresde.
1804 Lefebvre, changement dans la disposition des clefs et introduction des rouleaux mobiles sous les clefs de *si* et *d'ut*.
1807. Dumas présente sa clarinette basse au Conservatoire de musique.
1812. Application par Müller, de plusieurs clefs pour suppléer aux corps de rechange alors en usage.
— Application de ces clefs aux Cors de basset ou clarinette-alto, par Müller.
1818. Halary : Clarinette en cuivre.
1819. Changement dans la forme et position des clefs, par Vood.
1824. Nouvelle disposition des clefs de la clarinette, par Gutteridge.
1828. Simiot : Clarinette à dix-neuf clefs.
1832. Dacosta fait reparaitre la clarinette basse de Dumas et lui donne une forme recourbée.
— Clarinette perfectionnée, par Klozé.

1836. Clarinette basse donnant l'octave de la clarinette en *ut*, par Buffet.
1838. Division de la perce de la clarinette-basse selon les exigences de la colonne d'air, par Ad. Sax.
1839. Imitation de la clarinette-basse de Sax par Walprick et Skorro, sous le nom de *Batiphon Buccin*, sorte de saquebute ou trombone.
1840. Nouveau système de clarinette, par Ad. Sax.
1844. Application des anneaux mobiles aux clarinettes, par Buffet.
1845. Buffet-Crampon : Amélioration de la clarinette dans plusieurs de ses parties.
1846. Müller : Clarinette basse avec nouvelle disposition permettant d'enrichir l'instrument de quatre notes.
1846. Lefebvre supprime les notes factices de la clarinette par l'application d'un système d'anneaux.
— Ad. Sax invente le *saxophone*.
1847. Coste construit une clarinette-alto ; corps en bois, pavillon en cuivre, recourbé en avant comme le cor anglais.
— Clarinettes multiphoniques de Triébert avec bec à table mobile et *presse-anche* ; cet instrument est à coulisses ce qui permet de lui donner les longueurs convenables à trois ou quatre clarinettes de tons différents.
1850. Perfectionnement aux clarinettes, par Coste, de Londres.
1851. Nouveaux bcs de clarinettes imaginés par Michalon.
— Clarinette contrebasse, par Ad. Sax.
1852. Nouvelle disposition des touches de la clarinette à

treize clefs et application de plateaux et d'anneaux, par Gyssens.

1853. Nouveau système d'arrangement des clefs pour la clarinette, par Lefebvre.
1854. Clarinette-basse descendant une tierce plus bas que les instruments ordinaires, par Lausschmidt.
1855. Roth construit une clarinette basse *sans trous*.
— Wand perfectionne les trous de la clarinette et y fait l'application d'un nouveau système de clefs.
1856. Nouveaux becs de clarinettes dont l'anche se trouve fixée sur la table par une seule virole, par Triébert.
1857. Clarinette en métal construite d'après un nouveau procédé, par Gautrot.

Fastes principaux du Hautbois.

1589. Thoinot-Arbeau fait la description des hautbois dans son *Orchesographie*. Cet instrument, dérivé du chalumeau, resta longtemps stationnaire.
1659. Le hautbois fait son entrée dans *Pomone*, pastorale de Cambert.
1725. Bezozzi frères apportèrent des améliorations à la construction du hautbois.
1751. Le hautbois qui n'avait que trois clefs : *si bémol*, *ré* et *fa grave*, en reçoit une quatrième.
1780. Delusse s'attache à améliorer l'instrument dans la qualité du son.

1844. Buffet fait l'application des anneaux mobiles au hautbois.
— Brod perfectionne le hautbois ; il le fait descendre plus bas en allongeant le tube et donne aux clefs une nouvelle direction.
1849. Triébert applique aux hautbois de divers tons une nouvelle combinaison de clefs afin de simplifier le doigté.
1850. Triébert construit un hautbois perfectionné avec une combinaison de clefs telle qu'un seul doigt faisait l'office de plusieurs.
1854. Nonon donne au hautbois une nouvelle disposition de trous et de clefs.

Fastes principaux du Basson.

1539. Invention du basson, par Afranio, chanoine de Pavie.
1578. Schelter (Sigismond), apporte quelques changements à l'instrument.
1809. Almenræder, en Allemagne, cherche à perfectionner le basson.
— Adler, à Paris, présente un basson auquel il a fait subir quelques améliorations dans la qualité des sons.
1817. Simiot, de Lyon, propose quelques changements dans la construction du basson.
1818. Hallary construit des bassons en cuivre.
1842. Ad. Sax fait breveter quelques perfectionnements

1847. Bordogni donne une nouvelle disposition aux clefs.
1851. Helwert, de Stuttgart, construit un basson à dix-sept clefs.
- Ad. Sax régénère le basson en lui appliquant des dispositions nouvelles qui corrigent plusieurs défauts inhérents à l'ancien système.
1852. Uhmann modifie la construction du basson tout en conservant les trous pour les doigts.
- Ward recourbe la forme du basson et donne à la perce une disposition nouvelle.
1853. Scherveny's imagine un basson armé de clefs, dans le système de Boëhm.
1855. Application du système de Boëhm, aux bassons, par Triébert.

Fastes des instruments de cuivre.

N. B. — Nous avons réuni, sous ce titre général, les instruments en cuivre de toutes les catégories.

1485. Maurin donne à la trompette sa forme actuelle.
1760. Un Allemand nommé Hampl découvre le moyen de produire un plus grand nombre de sons en bouchant, avec la main, une partie du pavillon du cor d'harmonie.
1770. Kolbel applique, à Saint-Petersbourg, des clefs sur le cor d'harmonie.
- Les frères Braun introduisent, en France, les premières clefs sur les instruments de cuivre.
1780. *Cor double* imaginé, à Londres, par Th. Clagget.
- Rigibó améliore la construction du serpent par l'addition de plusieurs clefs.

1796. Haltenhoff essaie de donner à la trompette l'échelle chromatique au moyen de coulisses mobiles.
1800. Lebrun trouve le moyen de produire les effets d'échos sur le cor, à l'aide d'une boîte conique en carton.
1801. Weendenger essaie l'application de clefs à la trompette.
1806. Frichot présente un instrument nouveau, *basse-cor*, dont le son imite celui du serpent.
- Boileau, trompette en bois : le pavillon et le bocal seuls étaient en cuivre.
1810. Halliday prend un brevet pour la construction d'un bugle à cinq clefs.
1811. Nouvelle trompette construite par Close ; C'est le premier acheminement vers le piston.
1813. Sautermeister imagine la *basse-orgue*, ressemblant fort à la *basse-cor* de Frichot.
- Blümel : Invention et application des pistons sur les instruments de cuivre.
1816. Staelzel marche vers le même but, mais par des moyens différents.
1817. Wieprek : Cor chromatique à trois pistons.
1818. Dupont présente une nouvelle trompette à coulisse, dont les changements de ton s'exécutaient sans changer d'embouchure.
- Boileau construit un cor dont les sons, dans tous les tons, s'obtenaient sans introduire la main dans le pavillon.
1820. Stratwolff fabrique des *Bass-Horn* chromatiques ayant trois trous pour les doigts et neuf clefs.

1821. Hallary prend brevet pour le *clavtube*, le *quinticlave* et l'*ophicléide*.
— Schmittschneider construit un cor d'harmonie à vingt trous, tons de rechange, et une *trompette-trombone*.
1822. Nouvel *ophicléide* présenté par Labbaye père.
1823. Legram : Trompette dont une coulisse à ressort mue par le pouce de la main droite, pouvait donner tous les demi-tons.
1824. Construction, à Bruxelles, d'un *cor omnitonique*, par Saxe père.
— Th. Shaco, en Angleterre, imagine d'appliquer sur la trompette des coulisses transversales à ressort, au nombre de six.
1825. Dupré, à l'imitation de Boileau, construit une trompette en bois.
1827. Sautermeister, de Lyon, présente une *basse d'harmonie*.
— Labbaye père imagine une *trompette d'harmonie à ventilation*.
— Weinvich, cordonnier, construit un instrument à vent ayant *vingt-cinq clefs*, famille du serpent, et nommé *psalmélodicon*.
1828. Coëffet présente son *ophimonocléide*, ou serpent perfectionné.
— Nouveaux pistons présentés par le hautboïste Blümhel.
1829. Perinet ajoute un troisième piston au cornet.
1830. Muller ajoute une troisième ventille au système Stotzel.
1832. Apparition, en Allemagne, d'un nouveau système

- de cylindres, dit à mouvement de rotation.
- Schmidt : *Cor enchanté* produisant l'effet d'un écho lointain.
1833. Buhl : Trompette à double coulisse.
- Deshays remplace les pistons par des valvules, supprimant ou établissant la communication entre le tube principal et le tube additionnel.
 - Wieprecht fait paraître la ventille qui porte son nom.
1834. Jahn change la forme du trombone avec application de pistons.
- Meiffred présente un *cor à coulisse* qui n'était que l'application du principe déjà mis au jour par Saxe père.
1835. Hallary remplace les pistons par un système de plaques tournant autour d'un axe.
- Wieprecht imagine un instrument qu'il nomme *bass-tuba*.
 - Muller construit un cornet à trois pistons, dont la perce était plus forte que celle des pistons ordinaires.
 - Guichard produit un instrument à pistons dont le ton naturel, *mi bémol*, pouvait se mettre en *ut* au moyen d'une coulisse moyenne, et en *si* à l'aide d'une double coulisse.
 - Trombone à trois pistons, construit par Labbaye.
 - Rolet imagine un mécanisme destiné à remplacer les clefs.
1838. Courtois construit un cornet à pistons, dit *cornet à coulisses*.

- exécuter des solos et toutes les difficultés possibles.
- Danays imagine et construit le *clavi-cor*.
 - Wieprecht, moyen d'adapter des sourdines aux instruments de cuivre.
1839. Perinet, amélioration apportée au cornet à pistons.
- Coëffet, contre-basse ou serpent à corps de rechange.
1840. Bachman imagine l'*ophibaryton*, espèce de serpent.
1841. Perinet présente un *piston-basse*, instrument destiné à remplacer l'*ophicléide*.
1842. Huber imagine un nouveau système de pistons pour simplifier l'ancien.
- Sax père présente une nouvelle combinaison de cylindres pour l'*ophicléide*.
1843. Perfectionnements apportés, par Hallary et Belorgey, à la construction des instruments à vent.
- Coëffet construit un piston dit *emboliclave*, ayant la forme d'un disque, se mouvant dans une boîte.
 - Système d'instruments d'harmonie à trous et à clefs, présenté par Ad. Sax.
 - Peletti construit un cor en *la* bémol jouant dans tous les tons.
 - Le *cornoon*, cor d'une construction nouvelle par Scherveny's.
 - Sommer produit l'*euphonium* ou baryton, avec ventille, et long de trois mètres; c'est le même

qui se nomme aujourd'hui *sommerophone*.

1845. Pistons à clefs à bascule, dits *pistons-gambaro*.
- Soupape adaptée à la partie inférieure du trombone, pour laisser échapper l'eau, par Hallary.
 - Lomperhoff, nouveau sax-horn alto, nommé *contra-horn*.
 - *Saxo-tromba* exécuté par Ad. Sax.
 - Scherveny's imagine le *bombardon*.
1846. Système d'égout pour les instruments à vent, imaginé par Bravard.
- Système de pistons à perce conique, présenté par Hallary.
 - Scherveny's imagine une machine à changer de ton.
1847. Belorgey : Pistons à moteur vertical.
- Courtois : Piston curviligne d'une forme différente de ceux en usage.
 - Gautrot présente des perfectionnements dans la construction des instruments de cuivre, consistant dans l'application de trois cylindres transpositeurs faisant l'effet des robinets employés dans différentes industries.
1848. Scherveny's construit le *phonicon*, se terminant en entonnoir arrondi et recourbé comme le cor anglais.
- Ad. Sax imagine une disposition applicable aux instruments à vent, se rattachant particulièrement aux clairons d'ordonnance auxquels on peut, à volonté, substituer une allonge.
1850. Kretschmann apporte des changements au méca-

1851. Beaubœuf imagine un piston à pompe, combiné à un mouvement rotatif.
- Calcott construit, à Londres, un *cor omnitonique* d'un nouveau modèle.
 - Courtois : Perfectionnements aux pistons, offrant l'avantage de permettre au ressort de poser parfaitement d'aplomb et de ne pouvoir se déranger.
 - Piston à lame vibrante pour remplacer les soupapes, proposé par Danays.
 - Gisborne, de Birmingham, établit, sur le même corps, un instrument alto avec un cornet à pistons.
 - Mac-Neill, de Dublin, place, sur le même corps d'instrument, un bugle contralto, un cornet à pistons et une trompette.
 - Schuster construit des trompettes à cylindres, avec changements de tons, par des rondelles.
1852. Système de pistons à spirale, offert par Daniel.
- Gros pistons chromatiques imaginés par David.
 - Application de pistons sur l'ophicléide, par Couturier, de Lyon.
 - Nouvelle disposition de pistons à rotation, présentée par Dupont.
 - Rodel imagine un nouveau jeu de pistons, appelé *perinait*, ayant une perce directement droite, sans corde.
 - Roth, de Strasbourg, imagine une mécanique dite *transpositeur*, applicable aux instruments de cuivre.
 - Ad. Sax régénère le trombone en lui faisant subir une autre transformation.

1853. Besson, perfectionnements proposés à la construction des instruments de cuivre.
- Meloni construit, en Italie, un instrument qu'il nomma *meloni-cor*.
 - *Baraxiton*, tel est le nom d'une contre-basse en cuivre, construite par Schervey's.
1854. Hallary construit un trombone contre-basse à double coulisse donnant le contre *fa*.
1855. Besson imagine une sorte de contre-basse, à laquelle il donna le nom de *trombotonar*.
- Gautrot présente un *cor-transpositeur*.
 - Hallary propose des pavillons à coupe parabolique.
 - Nyclarry offre l'union, sur le même corps d'instrument, de la trompette et du bugle.
 - Petletti, de Milan, imagine des instruments à double pavillon et à double combinaison, dits *duplex* ou *Genelli*.
 - Ad. Sax reproduit la cornu ou le buccine des Romains, tout en les perfectionnant, et le facteur les nomme *sax-tuba*.
 - Schervey's construit un grand cor en *fa* grave, qu'il nomma *cornone*.
 - Stowasser, de Vienne, produit une basse d'instrument, qu'il nomma *helicon*.
1856. Gautrot construit un nouvel instrument avec anche de basson, nommé *sarrusophone*.

Fastes principaux de l'Anche libre.

En parcourant cette vaste nomenclature qui n'of pendant qu'une faible partie des travaux de la factu la famille des instruments à anches libres, on peut une idée du progrès de cette industrie.

1787. Krahzenstein imagine, à Saint-Pétersbourg ploi de l'anche libre pour faire articuler calement les cinq lettres de l'alphabet.
1795. Erard essaie de tirer partie de l'anche libre.
1796. L'abbé Vogler établit le principe d'un nou trument, basé sur l'emploi de l'anche lib
1804. Sanès construit deux pianos auxquels i ajouté des jeux d'anches libres.
- Kaufmann établit, d'après le même principe trument appelé *belloneon*.
1805. Kœber, de Vienne, fait dans les orgues, l'a tion de registres à anches libres.
1810. Grenie essaie d'établir, au moyen des an bres, un instrument qui, selon lui, devai dre place entre le piano et le grand orgue
1814. Eschemback, de Kœnigshosen, produit l'o *eroline*, basé sur l'emploi de l'anche lib
1816. Schlembach, facteur d'Ohrdruff, construit l' — Voit, de Schwemfurt, présente l'*æolodicon* truit sur les mêmes principes.
1818. Vanderburgh fait paraître l'*adelphone* à anch — Bruner construit l'*æomélodrion* avec même
1819. Schuster, de Vienne, imagine l'instrumen ches libres, nommé *adiaphonon*.

1820. Reictein construit une espèce d'*harmonica* à anches libres, nommé *aëlodicon*.
- Le même imagine un flègeolet avec vingt-trois touches, faisant bascule et agissant sur des anches libres placées à l'intérieur.
1825. Mieg, de Madrid, construit un petit orgue par le même procédé.
1827. Buffet construit des *harmonica métalliques*, connus sous le nom d'*accordéons*.
1828. Dietz (Christian), perfectionne le *physharmonica*, au moyen d'une table voûtée dans laquelle il place les lames vibrantes : il le nomme alors *æérophone*.
1830. Gruker et Scholl imaginent un *physharmonica* perfectionné.
- Sylvestre fait paraître le *kallist-organon*.
 - Munch construit à Londres son *æolophone*.
1832. Zwalen, de New-York, imagine les *orgues-séraphines*.
1834. Cavaillé-Coll adapte, au piano carré, un jeu de lames vibrantes : il nomme cet instrument *poïkilorgue*.
1836. Weszniewsky adapte des lames vibrantes et des cases sonores aux pianos.
- Paris produit l'*Harmôniphon*, construit d'après le même principe que celui employé par Reictein.
1837. Buffet apporte de grands perfectionnements à l'accordéon.
- Leclerc imagine le *melophone* ; espèce d'accordéon perfectionné

- Chameroy apporte plusieurs changements dans la construction de l'orgue expressif.
- Martin, de Provins, produit son système de l'instantanéité du son.
- 1838. Alex. Debain imagine et construit un orgue expressif qu'il nomme *concertina*.
- 1839. Fourneaux, orgue expressif à deux claviers.
 - Pape, *piano organisé*, imitation du *poikilorgue*.
- 1840. Legris, espèce d'orgue expressif.
 - Myers, perfectionnements apportés à la soufflerie.
 - Pellerin, perfectionnements et changements dans la construction du *mélophone*.
 - Alex. Debain exécute un instrument à anches libres qu'il nomme *organina*.
- 1841. Dubus, nouveau système d'orgue expressif.
 - Ad. Sax, plan d'un orgue à vapeur dont les plaques vibrantes étaient des barres de fer.
- 1842. Bazin propose en Amérique quelques additions aux *séraphines*.
 - Reale imagine, à Londres, un instrument auquel il donne le nom d'*euphomon*.
 - Debain imagine et construit des *cases sonores* pour les anches libres donnant par leurs formes et leurs dimensions un timbre et une sonorité différentes à chaque note.
 - Maroky réunit un orgue expressif à un piano, de manière à n'en former qu'un seul instrument.
 - Martin, de Sourdan, apporte divers perfectionnements à l'anche libre; imagine l'*anche à piston*, et propose un moyen pour prolonger le son.
 - Debain (Al.) fait breveter sous le nom d'*Harmonium*

- un instrument aujourd'hui répandu dans le monde entier.
- Reverchon et Merlavaud construisent un instrument à anches libres, nommé *odestrophedon*.
 - Wenderdonne le jour à un petit instrument nommé *flutina*.
1844. Alexandre cherche à apporter des perfectionnements dans la construction des orgues expressives, ayant pour objet la nature des sons.
- Nouveaux changements apportés par Al. Debain, dans la fabrication des instruments à anches libres.
 - Nouvel orgue expressif, présenté par Fourneaux, sous le nom d'*orchestrion*.
 - Le *concertina*, est inventé, à Londres, par Wheats-tone.
1845. Al. Debain imagine et construit un nouvel appareil nommé *symphonium*.
- Jewett donne à l'anche libre une nouvelle forme.
 - Rand cherche à produire des sons cadencés sur l'orgue expressif, à les modifier et les soutenir à volonté.
 - Schneider s'accupe des moyens d'accorder les anches libres au moyen d'un appareil appelé *homonophonicon*.
 - Stein propose un moyen pour faire parler différents jeux avec une seule et même soupape.
1846. *Accordéons à pistons* imaginés par Alexandre, ce sont des registres permettant de faire parler, à l'aide d'une seule touche, plusieurs jeux en-

- Le *théorgue* imaginé et construit par Baron.
- Bruni propose différents perfectionnements à l'orgue expressif.
- Changuion imagine un instrument à anches libres, qui porte son nom, *Changuion*.
- Jaulin cherche à réunir un petit orgue à un piano; il décora cet accouplement du nom de *pianorgue-piano*.
- Piron construit une espèce d'instrument à anches libres, nommé *melophilon*.
- Walla construit un grand *harmonica*.
- Verhasselt propose certains perfectionnements à l'*harmonium*.
- 1847. Hill construit, en Angleterre, un instrument à lames vibrantes.
 - Ives propose, en Amérique, un moyen pour accorder les anches libres.
 - Morin de la Guerinière imagine un instrument, qu'il nomme *violo-clave*.
 - Debain perfectionne l'*harmonium*.
- 1848. Nater construit une espèce d'orgue expressif nommé *xilo-melodicor*.
- 1849. Alexandre apporte des perfectionnements à la construction des *polkas* et *flutinas*.
 - Austin perfectionne, aux Etats-Unis, le *melodeon*.
 - *Piano-orgue* construit par Al. Debain.
- 1849. Martin, de Provins, donne à ses instruments la percussion des jeux, et deux genres de prolongation des sons puis l'accouplement des registres.
 - Storer présente des *séraphines* construits d'après un nouveau modèle.

1850. Green, combinaison de la lame vibrante avec la corde.
- Valley construit l'*euphonium*.
 - Filleul, nouvelles anches libres.
1851. Baudot, nouveau système d'orgues expressives, dit *soutien de la voix*.
- Busson, instrument à double jeu, dit *flutina-polka*.
 - Debain (Al.) imagine l'*Harmonicorde*, union de l'harmonium et du piano, dans la même caisse et dépendant du même clavier.
 - Ferris, de New-York, combinaison nouvelle de l'orgue et du piano.
 - Lavanchy, de Calais, joint l'orgue au piano.
 - Rodolphe applique à l'orgue expressif un clavier *transpositeur*.
1852. Alexandre, *piano-organisé* à vibrations prolongées.
- Boulon produit l'*accordéon-piano*.
 - Blackwell, d'Edimbourg, obtient, de l'anche libre, une double sonorité, par l'arrangement des soupapes.
 - Gavioli donne à l'anche libre une nouvelle disposition.
 - Petit imagine et construit un instrument nommé *euphotine*.
1853. Guichené, nouvelle disposition des anches libres.
- Jaulin présente un instrument transpositeur, dit *orgue vertical à percussion*.
 - Merklin et Schütze construisent l'*orchestron*, instrument à anches libres.

1853. Nisard imagine un appareil transpositeur, dit *clavier-Grégorien*.
1854. Alexandre : perfectionnements proposés dans la construction des orgues portatives.
- Jaulin : système d'outils universels mobiles pour découper les porte-lames pour les anches libres.
 - Leterme construit le *melophonorgue* ; ce n'est que deux séries d'anches résonnant ensemble, sans être à l'unisson.
 - Maillard, *orgue-piano*.
 - Mustel cherche à produire des effets nouveaux sur l'orgue expressif.
1855. *Melodina*, espèce d'orgue expressif construit par Fourneaux.
- Gavioli présente un instrument qu'il nomme *clair-accord*.
 - Jobard, anches en caoutchouc.
1856. Schaw propose de mettre deux lames indépendantes sous chaque note pour pouvoir augmenter, à volonté, la force du son.
- Hodart imagine un instrument à air comprimé et à vapeur.
1857. Bruni et Jalabert présentent, pour accompagner le plain-chant, l'*orgue poliharmonique*.
- Fourneaux imagine un orgue horizontal qu'il nomme *orgue-table*.
 - Rouet imagine une espèce d'*accordéon*, auquel il joint l'épithète de *symphonica*.
 - Soualle présente un instrument de musique dit *harmoniphone*.
-



Avant de promener le lecteur dans les longues galeries du Champ-de-Mars, j'ai cru, pour lui faire apprécier les progrès accomplis, devoir lui rappeler la forme et le but des divers instruments de musique imaginés par les anciens, et l'initier ensuite aux différents travaux de la facture moderne.

Cette tâche étant remplie, entrons maintenant dans cet immense Palais élevé à l'Industrie humaine.



LA MUSIQUE

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE

DE 1867

La lice industrielle s'est ouverte le 1^{er} avril, et après avoir jeté un coup d'œil sur l'ensemble de cette splendide exposition, où les industries de toutes les nations ont des représentants, on se trouve amené à reconnaître combien se trompent ceux qui font consister la puissance d'un État dans le développement de sa force militaire. A l'aspect de toutes les richesses exposées par les États-Unis d'Amérique, on aperçoit facilement la prééminence du travail pacifique sur l'esprit guerrier : Le génie qui féconde et civilise est au-dessus du génie qui détruit. L'Amérique nous prouve enfin que l'activité industrielle, l'énergie de la volonté, le travail sous ces formes si diverses, qui, en si peu de temps, ont pu cicatriser les plaies d'une guerre atroce, sont les véritables forces d'une nation.

La Commission impériale, en admettant dans la galerie des Beaux-arts, non seulement les facteurs d'instruments, mais aussi les éditeurs des œuvres musicales, a voulu montrer le grand intérêt qu'elle attache à la musique, à cet art dont le principal mobile est le sentiment. Le gouvernement a reconnu que la musique ne contribue pas seulement à l'amusement d'une nation, mais qu'elle fait plus encore, car elle épure son goût, elle influe sur

tout ce qui fait la joie de l'homme en développant et en perfectionnant la délicatesse de ses sentiments.

Tout a été dit sur le rôle civilisateur de la musique; la puissance de son action n'a plus de contradicteur, et son enseignement, regardé jadis, dans l'éducation, comme une superfluité, une chose de luxe, a pénétré aujourd'hui dans toutes les écoles.

La facture instrumentale, cet auxiliaire si nécessaire et si puissant de la musique, en partagea toutes les vicissitudes; mais aussi elle participe actuellement aux progrès de cet art sublime dont elle est l'indispensable interprète

La politesse exigerait que nos premiers pas fussent dirigés vers la facture instrumentale étrangère, mais diverses nations ne sont pas entièrement installées. En Prusse, en Autriche, en Espagne, etc., la facture instrumentale en est encore au déballage. Aussitôt son installation terminée, nous nous empresserons de lui rendre notre visite et d'examiner ses produits avec beaucoup d'intérêt et surtout avec une grande impartialité. Que cherchons-nous? le bon et le beau. Nous nous empresserons donc de les signaler, qu'ils se trouvent soit à droite, soit à gauche.

La facture instrumentale forme la dixième classe; celle de la France est comprise entre les rues de Paris, de Lorraine et de Flandre. Quand on se trouve dans le jardin intérieur, la classe dixième est installée dans la troisième galerie. Ainsi, pour ne pas se perdre dans ce labyrinthe, il faut, en entrant, continuer son chemin jusqu'au jardin intérieur; on aperçoit alors, écrit en gros caractères au-dessus de chaque artère ou de chaque rue, le nom spécial qui lui a été affecté, et puis on doit se rappeler que les galeries sont ainsi occupées : 1^{re}, *Histoire du travail*; 2^e, *Beaux-arts, peinture, etc.*; 3^e, *Matériel et application, aux arts libéraux, musique, etc.*; 4^e, *Mobilier*; 5^e, *Vêtements, tissus*; 6^e, *Matières premières*; 7^e, *Machines*; 8^e, *Aliments*.

Il n'est pas aussi facile qu'on pourrait se l'imaginer de rendre compte des produits de la facture instrumentale admis au Champ-

l'absence de l'exposant, il vous est permis d'examiner les objets étalés, de palper la finesse des étoffes, d'admirer les beautés des ameublements, d'apprécier la brillante ciselure des bijoux; le dessin et le coloris des tableaux; mais pour la facture instrumentale, c'est une tout autre affaire. La vue et le toucher ne sauraient suffire; admirer ou critiquer l'enveloppe n'est pas suffisant; il faut pouvoir découvrir l'instrument, interroger son intérieur, en faire mouvoir toutes les parties, le faire parler et reconnaître les qualités de sa voix. Mais on ne saurait agir ainsi en l'absence du propriétaire, et, disons-le tout de suite, le facteur est si préoccupé ailleurs ou parfois si insouciant, que c'est avec beaucoup de peine et après bien des démarches, des allées et des venues, que même les Jurés examinateurs de la dixième classe sont parvenus à accomplir leur mission. N'est-il pas de l'intérêt des fabricants d'instruments de se trouver ou de se faire représenter dans leurs galeries aux heures non publiques, afin de donner à ceux qui veulent étudier cette partie de l'Exposition les renseignements qu'ils désirent obtenir?

Cette année, MM. les facteurs ne sauraient se plaindre de n'avoir pas été jugés par des hommes capables, car la Commission chargée de l'examen, présidée par le général Mellinet, se composait : de MM. Hanslick, professeur à l'Université de Vienne; Schiedmayer, facteur de piano à Stuttgart; de M. Fétis père, directeur du conservatoire de musique de Bruxelles; de M. le capitaine Eggerton et de lord Fitzgerald; de M. Wolff, chef de la maison Pleyel et Wolff; de MM. Ambroise Thomas, Kastner, tous les deux membres de l'Institut; de M. Henri Herz, dont le talent d'exécutant est connu dans les deux mondes.

Il était vraiment fort intéressant de suivre cette Commission dans ses nombreuses pérégrinations, et d'écouter chacun de ses membres essayant les instruments. Quoique éloigné du lieu où se trouvaient les jurés, on reconnaissait chacun d'eux à la différence du jeu, reflet involontaire du caractère.

toujours une mélodie élégante, mais empreinte d'une certaine mélancolie, vous reconnaissez Amb. Thomas. Ce toucher grave, bien accentué, faisant raisonner les notes de la basse avec prestesse et vivacité, vous indique M. Wolff. M. Hanslick attaque les cordes avec vigueur et se laisse entraîner, malgré lui, à fuguer une idée, c'est le style allemand dans sa gravité. Voici un piano qui parle avec finesse; un motif léger se dessine, les variations se succèdent les unes aux autres enjolivées de broderies; les notes se succèdent comme des perles que l'on égrène; il n'y a dans la commission que M. H. Herz qui puisse se jouer ainsi des difficultés. Mais soyez attentif, c'est M. Schiedmayer, qui attaque doucement l'instrument; il en interroge toutes les parties, s'assure du plus ou du moins d'égalité du clavier, fait résonner toutes les cordes et agir les pédales, et examine la mécanique. C'est l'homme pratique, c'est le facteur musicien qui dissèque toutes les parties et sait en faire apprécier à ses collègues le mérite ou les défauts.

Dès que M. Fétis, si malencontreusement blessé avant l'ouverture des galeries, a pu se traîner, il s'est fait transporter à l'Exposition, il a été témoin des dernières expertises de la Commission qui l'a désigné comme son rapporteur, mais n'ayant pu assister à ses premières séances, il a étudié particulièrement tous les instruments déjà visités par ses collègues.

Les facteurs sont au nombre de 495 exposants; à Londres, en 1862, ils n'étaient que 343. Il est assez intéressant d'indiquer les variations du nombre des exposants aux trois différentes expositions universelles :

	Paris, 1855	Londres, 1862	Paris, 1867
France.	235	68	180
Belgique.	41	8	12
Prusse.	45	59	39
Hesse.	»	4	3

<i>Report.</i>	261	139	234
Bade	3	1	4
Autriche.	33	42	56
Bavière	10	6	12
Wurtemberg	7	12	10
Suisse.	13	9	19
Espagne	1	2	12
Portugal	2	2	2
Grèce.	»	»	5
Danemark	6	12	5
Suède.	»	3	3
Russie	»	2	8
Italie	9	10	36
États-Pontificaux	1	»	1
Turquie	»	2	23
Égypte	1	»	4
Liou-Kou	»	»	1
Tunis.	»	»	1
Maroc.	»	»	1
États-Unis	8	1	9
Inde anglaise	2	3	24
Nouvelle-Écosse	»	»	1
Angleterre	31	94	24
Total.	388	340	495

Voilà bien des facteurs, mais parmi tous ces hommes rassemblés de différents coins du monde, y en a-t-il un qui ait apporté une véritable invention?..... Non.

Nous n'avons remarqué, la série des instruments à vent exceptée, que des imitations jointes à un très-petit nombre de perfectionnements. C'est que les idées vierges en toutes choses ne sont pas aisées à rencontrer. Cependant trouver un instrument nouveau, mais un instrument absolument nouveau, sous le rapport du timbre et de l'effet, voilà le but vers lequel devrait se

diriger la facture aidée des physiciens. Ce n'est pas le nombre des instruments qui fait défaut aux orchestres, mais bien la pénurie des timbres jusqu'à ce jour si peu nombreux et si peu variés. J'espérais rencontrer ici cet oiseau rare, *rarissima avis*, mais je le cherche encore.

L'industrie instrumentale du piano est-elle en progrès? A cette question importante, je répondrai *oui*, si l'on ne considère que le nombre des exposants et le nombre des caisses. Les facteurs sont plus nombreux qu'aux expositions précédentes et les formes sont généralement, sauf quelques exceptions, plus élégantes, les accessoires de meilleur goût. Mais cela ne suffit pas pour établir un bon instrument. Dans la caisse et les accessoires ne réside pas la science du facteur; c'est dans la construction intérieure de l'instrument que se déploie son savoir.

De tous les peuples réunis à l'Exposition universelle, le peuple américain est, selon moi, celui qui a fait le pas le plus grand et le plus rapide dans la construction des instruments de musique. Ce progrès, je le pressentais, quand, il y a six ans, je disais aux facteurs d'instruments, dans un ouvrage (1), de faire attention aux États-Unis, que là se préparait une concurrence formidable à la fabrication européenne sur les marchés de l'Amérique et de l'Asie.

Constatons brièvement la marche progressive de l'industrie de la facture instrumentale dans ce pays lointain.

Avant de donner des nombres, je m'empresse de dire que ces chiffres ne sont pas des *à peu près*, mais qu'ils offrent une grande exactitude, étant la base d'un impôt de 5 0/0 exigé des facteurs et étant *sous serment* déclarés exacts par les producteurs.

En 1837, la facture instrumentale avait atteint, aux États-Unis, le chiffre de 1,559,500 fr., et son capital se trouvait représenté par 358,000 fr. En 1840, la production est la même à peu de chose près, 1,669,325 fr., mais le capital employé a plus que doublé, il se trouve être de 855,100 fr.

Quatre années plus tard, en 1844, les documents officiels nous

(1) ORGANOGRAFIE. Essai sur la Science Instrumentale. Paris, 1861

montrent la production de la facture instrumentale estimée et fixée, dans les États-Unis, à 4,979,443 fr. Le capitale employé est de 3,701,198 fr. La ville de New-York est comprise dans cette somme pour 2,553,714 fr., et le capital utilisé par les facteurs de cette ville est représenté par 2,180,385 fr.

En 1855, la valeur des produits de cette industrie dépasse le chiffre de 16,814,455 fr., et on voit le piano seul y figurer pour 9,079,433 fr.

L'année dernière (1866) le produit de la fabrication du piano, aux États-Unis, était fixée devant les magistrats, à 17,671,224 fr. ; dans cette somme, la ville de New-York est comprise pour 10,165,116 fr., répartis entre 15 fabricants, au nombre desquels figurent la maison Steinway et la maison Chickering pour 8,661,700 fr., payant ensemble à l'impôt, pour cette somme de produits, 437,136 fr.

Ainsi les produits de la facture du piano ont augmenté, dans les dix années comprises en 1855 et 1866, de 8,591,791 fr.

D'où vient cet accroissement si subit dans une industrie dont les produits reviennent, fabriqués en Amérique, beaucoup plus cher aux consommateurs que l'instrument construit en Europe, frais de port compris? De la mauvaise qualité des pianos envoyés par les commissionnaires européens. Ces intermédiaires obligés entre le demandeur et le producteur n'expédiaient trop souvent que des rebuts de magasins regardés *comme toujours assez bons pour l'exportation*. D'une construction médiocre, faibles dans toutes leurs parties, ces instruments mal collés, résistaient avec peine aux nombreuses manutentions qu'ils avaient à subir avant de parvenir dans les magasins du négociant.

Fatigués de ces réparations incessantes qu'ils avaient à opérer sur les instruments européens, d'une construction trop légère et trop fragile pour affronter longtemps les variations de température du climat, les Américains prirent le parti de se livrer eux-mêmes à l'industrie de la facture, et de construire des instru-

parvenaient qu'é rarement à obtenir des facteurs européens. Partis les derniers, ils se trouvent aujourd'hui sur la même ligne que les grands facteurs européens, les Érard, les Broadwood, les Streicher, etc.

Les États-Unis sont représentés pour la construction du piano par trois facteurs, les deux principaux sont MM. Steinway, de New-York, et Chickering, de Boston, chefs des deux plus importantes manufactures de pianos de l'Amérique du Nord.

Nous avons dernièrement assisté à un combat sonore, mais pacifique, entre Boston et New-York. Les armées belligérantes (pianos à queue) étaient dirigées par d'habiles généraux européens; les manœuvres *dactylogiques* ont été fort savamment exécutées, on a même admiré de part et d'autre des charges à fond fort brillantes. Mais comme pour les Russes et les Français à la bataille de la Moscowa, la victoire est restée indécise : Chaque combattant est demeuré maître de son terrain sans rien perdre de sa renommée.

Laissera-t-on les facteurs américains se retirer sans que personne se présente dans la lice? Nous sommes *jurés*, disent nos premiers facteurs, et le concours nous est interdit par le règlement. Mais, Messieurs, ce que vous demande la facture européenne, ce n'est pas de concourir pour un prix. Ce qu'elle désire, de vous, Maîtres, dans l'art de la facture, c'est une audition publique de vos instruments avec les pianos américains. Elle demande, cette industrie, que les juges de la joute soient pris parmi les compositeurs et les artistes de toutes les nations. Il y a ici plus qu'une question d'amour-propre national, il y a une question de progrès. Les pianos américains sont-ils meilleurs? Sont-ils plus sonores que les pianos européens? Offrent-ils à l'artiste plus de facilité dans son jeu ou plus de ressources dans son interprétation? Voilà ce que la comparaison seule peut décider; si les juges disent *oui*, ce sera des changements à opérer dans la facture du piano: la facture européenne ne saurait rester

MM. STEINWAY (New-York).

Je ne sais si chacun est comme moi, mais j'aime fort à connaître un auteur avant de lire son livre ou de contempler son œuvre, je m'y attache d'avantage, je lui porte un intérêt plus grand ; aussi je vais vous faire connaître les facteurs avant d'examiner leurs importants produits.

Durant l'année 1797 naissait en Allemagne, dans la capitale du petit duché de Brunswick, M. Henri Steinway, qui devait devenir plus tard le chef de la grande manufacture de pianos de New-York. Le goût de la musique ne tarda pas à se développer dans cette précoce organisation, et l'on vit le jeune Steinway construire, dans ces instants accordés aux récréations de l'enfance, à l'aide de grossiers outils, des petits instruments (mandolines et guitares) destinés à interpréter les mélodies qui, à cet âge, le charmaient déjà. L'instinct, le goût entraînèrent donc l'esprit du jeune Steinway vers l'art de la facture instrumentale ; il sut en comprendre toutes les exigences, aussi se livra-t-il avec assuidité aux études propres à ouvrir l'intelligence du facteur ainsi qu'aux travaux manuels qui sont pour lui une nécessité. Après être resté occupé quelque temps dans un atelier d'ébénisterie, se reconnaissant assez d'habileté dans le maniement du ciseau et du rabot, il abandonna l'établi et s'en fut travailler comme ouvrier dans une manufacture d'orgues pour y étudier chacune des innombrables parties de cette minutieuse et grandiose fabrication.

A la suite de ces études ardues et consciencieuses, après un travail pénible et assidu, M. Henri Steinway résolut d'utiliser pour lui-même ses talents acquis ; il forma alors son premier établissement, et durant de longues années il construisit des pianos de toutes les espèces et de toutes les formes ; des grands, des petits ; des pianos à queues, des pianos carrés, des pianos droits ; enfin aucun genre ne resta inconnu à sa fabrication, et le facteur sut par son travail amasser une raisonnable fortune.

Mais pour M. Henri Steinway l'horizon brunswikois n'eut bientôt plus assez d'étendue, car marié, la famille était devenue nombreuse. Il s'aperçut alors que le *très-petit* GRAND-duché de Brunswick, étouffé dans une ceinture douanière, ne pouvait suffire à une exploitation assez considérable pour assurer à chacun des enfants la fortune qu'il avait rêvée pour eux. L'idée lui vint donc d'aller demander à l'Amérique de l'espace pour les siens, et des débouchés pour les produits de son travail.

M. Henri Steinway, homme sage et prévoyant, ne mit pas son idée subitement à exécution, mais il étudia son projet sous toutes ses faces; il ne se jeta pas enfin comme un étourneau sur le sol américain. Il commença par envoyer à New-York un de ses fils, avec mission de sonder le terrain, de reconnaître les besoins de ce pays, de consulter ses ressources, et, en 1850, après avoir reçu les renseignements demandés, il partit avec sa petite fortune et sa nombreuse famille, hormis un de ses fils qu'il laissa comme corps de réserve à la tête de la maison de Brunswick.

M. Henri Steinway, que je vous ai déjà montré d'un caractère réfléchi, ne livrant rien au hasard, ne voulut pas faire dans cette nouvelle patrie, un seul pas sans avoir préalablement fouillé le sol à fond et s'être assuré de sa solidité. Il ne fit pas comme tant d'autres, il ne risqua pas son capital avant d'être certain d'un rendement sûr et fructueux. Le père et les enfants commencèrent donc par travailler modestement comme ouvriers dans diverses fabriques de pianos, et pendant trois ans qu'ils consacrèrent à ces travaux préparatoires, ils se familiarisèrent avec la langue, les usages et les coutumes du pays, si nécessaires et même indispensables à connaître à quiconque veut en pays étranger fonder un établissement durable. Ce ne fut qu'après ce pénible et long apprentissage que M. Henri Steinway et son fils travaillèrent pour leur propre compte.

Toujours prudents, ces nouveaux facteurs ne construisirent d'abord qu'un instrument par semaine; mais ils apportèrent à cette construction tant de soin que les artistes américains

belles qualités qu'ils y rencontraient, signalèrent leurs pianos à l'attention publique, et bientôt l'arrière-maison de la petite rue où s'était établie la famille Steinway se trouvant trop étroite, il fallut chercher un plus grand emplacement, et ce fut alors que M. Henri Steinway vint s'établir dans Walker-Street, près de Braodway, ce boulevard des Italiens de New-York.

Ce ne fut pas vainement que les artistes encouragèrent les travaux de la maison Steinway, car excités par ces honorables approbations, MM. Steinway établirent un piano d'un système entièrement nouveau qui obtint, en 1855, le *premier prix* à l'exposition industrielle de l'Institut américain. Depuis cette époque, les pianos de cette maison lui méritèrent constamment les premières récompenses à toutes les expositions américaines. Mais le suffrage de leur nouvelle patrie ne parut pas suffisant à MM. Steinway, ils briguèrent la réputation européenne, ils se présentèrent dans ce but à l'Exposition de Londres en 1862. J'ai signalé la présence de leur instrument dans le compte-rendu de cette Exposition que j'adressai à l'*Art musical*, ce journal où j'écris encore aujourd'hui, par les lignes suivantes : « Par les » États-Unis je termine ma longue nomenclature. M. Steinway, » de New-York, présente un piano offrant une originalité dans » la tension des cordes qui se croisent, et qui prouvent par la » grande sonorité de l'instrument que la pratique semble parfois » donner tort à la théorie, car jusqu'à ce jour tous les acousti- » ciens sont unanimes pour déclarer ce système défectueux. Ce » piano, très-remarquable et très-remarquable, est excessivement » bien établi. »

Tel était, en 1862, mon opinion; le jury des récompenses fut également de mon avis, car en accordant la médaille à la maison Steinway, il donnait pour motif : *Puissance, netteté et brillant du timbre du piano, joints à une excellente facture dans un grand piano et dans un piano carré.*

Vous connaissez MM. Steinway, examinons maintenant leurs œuvres.

Les premiers travaux de MM. Steinway eurent pour but de remédier au manque de solidité et de durabilité dont on accusait, avec quelques raisons, les instruments d'importation européenne, ainsi qu'à la mauvaise qualité du son que l'on reprochait à certains pianos américains.

MM. Steinway reconnaissant les avantages du cadre en fer pour la solidité et le maintien de l'accord, résolurent d'en adopter l'emploi, mais ils cherchèrent en même temps à remédier à ces graves inconvénients qui, en 1839, firent abandonner à la facture française l'idée du cadre en fer mise en pratique à Paris par M. Cluesmann.

Ce fut sur un piano carré que MM. Steinway tentèrent leurs premiers essais. Ils conservèrent en bois le sommier du cheviller, ils le recouvrirent entièrement par un cadre complet en fer fondu, donnèrent un peu plus d'élévation à la traverse qui, dans *le dessus*, va aboutir dans la partie du cheviller, qui supporte la plus forte tension des cordes. Par cette nouvelle disposition, cette traverse se trouva au-dessus du plan des cordes. MM. Steinway parvinrent également à donner aux chevalets de la table d'harmonie plus de longueur en les plaçant dans une position plus centrale ; les cordes se trouvèrent alors croisées sur trois chevalets, leur développement sur la table d'harmonie put être porté de 1 mètre à 1 m. 72 cent. ; ces cordes se trouvèrent ainsi placées plus au centre de la table d'harmonie et plus éloignées des bords du cadre métallique. Ce nouvel arrangement mérita à MM. Steinway la *première médaille d'or* à la dernière Exposition qui eut lieu au Palais de Cristal de New-York.

Le succès oblige, aussi MM. Steinway ne s'arrêtèrent pas, ils apportèrent à l'instrument de nouvelles améliorations ; ils remplacèrent leur sommier du cheviller en bois par une pièce angulaire en fer adaptée à la partie du cadre qui couvre ce cheviller ; cette pièce suit parallèlement le sommier du cheviller, l'accompagne dans toute sa longueur et lui forme un appui qui en

trouve fixée, au moyen d'un outillage spécial, l'agrafe due à la maison Érard.

MM. Steinway remarquèrent que la sonorité du piano à queue à cordes droites était différente de celle de leur piano carré ; ils en recherchèrent la cause et crurent la découvrir, en ce que, dans le piano carré, le choc du marteau frappant la corde transversalement, produit un son plus agréable, ayant comme une sorte de rebondissement. Dans le piano à queue à corde droite, au contraire, ils crurent apercevoir que le choc du marteau donnait naissance à un son qui pêchait par son peu d'ampleur et qui avait une sorte de raideur. Ils essayèrent alors l'emploi des cordes d'un calibre plus fort, mais il arriva que ce qu'ils gagnaient d'un côté, ils le perdaient de l'autre ; le son devenait dur, et la corde éprouvait parfois une vibration métallique qui affectait péniblement l'oreille. Ces défauts reconnus dans leur piano à queue à corde droite que MM. Steinway fabriquaient alors, leur firent prendre la résolution d'appliquer à ce genre d'instruments toutes les différentes innovations qui avaient eu lieu sur le piano carré et qui avaient donné des résultats si satisfaisants, que MM. Steinway pouvaient à peine satisfaire aux commandes qui leur étaient journellement adressées.

La disposition des cordes éprouva, de la part de MM. Steinway, un entier remaniement ; ils adoptèrent la forme éventail, déjà employée à Paris par Debain, c'est-à-dire que les premières cordes restèrent parallèles au coup de marteau, mais à partir du *dessus* elles obliquèrent de droite à gauche le long du chevalet de la table d'harmonie ; les cordes de la *basse*, c'est-à-dire celles filées sur acier s'inclinèrent de gauche à droite en passant par dessus les premières, mais dans un plan plus élevé et sur un chevalet à *basse*, courant parallèlement avec le chevalet de la table d'harmonie. Par cette disposition, ils purent donner aux cordes plus de longueur et plus d'espace à leur vibration.

MM. Steinway ne sont pas les premiers facteurs qui aient cherché à employer le croisement des cordes, ils n'ont pas cette

prétention; il y a longtemps que l'on a essayé le croisement des cordes, on retrouve l'emploi de ce système dans l'ancien clavicorde, et dans des vieux instruments français construits par Erard, Pleyel et Pape, mais MM. Steinway se sont approprié l'idée par un nouvel arrangement dans la disposition de ce croisement. Ainsi MM. Steinway ont laissé entre les deux plans des cordes une distance assez grande pour que la vibration d'une corde ne put nuire à celle d'une autre, défaut que l'on remarque souvent dans les pianos allemands, car les facteurs de cette nation paraissent avoir, pour la plupart, adopté une disposition semblable. Dans les instruments de MM. Steinway, le son de la note isolée est pur, et sa résonance est d'une grande intensité. Cette sonorité splendide est, à la volonté de l'artiste, instantanément anéantie par l'action énergique de l'étouffoir.

Un nouveau piano à queue, sur lequel ils avaient appliqué les améliorations que nous venons de décrire plus haut, fut soumis, en 1859, à l'appréciation de l'Académie de musique de New-York; il y fit, comme disent les Italiens, *fanatisme*. Les connaisseurs signalèrent principalement à l'attention publique, dans le nouveau système de construction de MM. Steinway, le rallongement des chevalets de la table d'harmonie et leur position plus centrale, ce qui permet d'utiliser de grandes parties restées inoccupées jusqu'alors. Ils firent remarquer également l'espace considérable donné au rangement des cordes sur la table, ce qui permet d'augmenter leur longueur et de donner à la résonance plus d'intensité et plus de liberté.

On crut pendant longtemps, écrivent MM. Steinway, que le croisement des cordes devait nécessairement embrouiller leurs vibrations mutuelles. Mais s'il en était ainsi, ajoutent MM. Steinway, les cordes placées les unes à côté des autres devraient éprouver le même effet; il n'en est rien cependant. Dans nos instruments, disent ces facteurs, la contrariété réciproque des vibrations ne saurait avoir lieu, parce que l'espace donné aux cordes entre

Mais dans cette grande révolution que voulurent opérer MM. Steinway dans la construction du piano, la table d'harmonie, cette âme de l'instrument, ne pouvait rester inaperçue. Aussi, à toutes les ingénieuses innovations et à toutes les importantes améliorations introduites par eux dans chacune des parties de l'instrument, ils y joignirent le remaniement de la table de résonnance.

Nous voici arrivés à une des parties les plus intéressantes des travaux de MM. Steinway : ce sont les essais auxquels ils ont soumis la table d'harmonie.

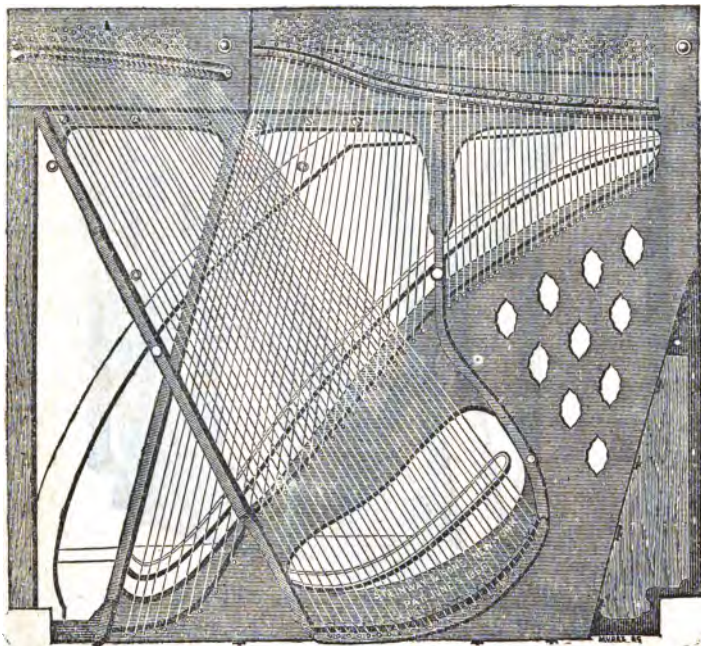
Que n'a-t-on pas fait à la table d'harmonie ? Pourquoi lui a-t-on fait éprouver tant de tortures ? C'est que l'on a reconnu que la beauté et la richesse du son d'un instrument dépend de cette table d'harmonie par la propriété qu'elle possède de réagir plus ou moins contre les vibrations transmises par les cordes ; réaction due à un mouvement particulier qui se produit dans les molécules et les fibres du bois dont elle est construite.

Un facteur viennois, dont le nom m'échappe, eut un jour une idée ; les facteurs en ont une foule, mais peu de bonnes, il faut bien l'avouer, et celle de notre Allemand est de ce nombre. Ayant remarqué que la peau d'un tambour ne devenait élastique et sonore qu'après avoir été tendue, il se dit : en faisant éprouver une tension semblable à la table d'harmonie, je dois arriver au même résultat. Il imagina alors un appareil et, à l'aide des vis de rappel, il étira sa table dans tous les sens. Mais il fut fort étonné de n'obtenir aucune sonorité ; c'est qu'il avait par cette tension mis obstacle à toute réaction. MM. Steinway traitèrent la table d'harmonie selon un système tout contraire : après avoir barré leur table, ils l'introduisent dans le cadre en fer qui sert de charpente à l'instrument, de manière que cette table reste indépendante de son entourage métallique et ne touche en aucun endroit les bords du cadre, lequel se trouve muni d'une certaine quantité de vis de pression. On conçoit facilement comment, à l'aide de ces vis, on peut exercer une forte pression contre les

milieu de la table et la rend susceptible d'obéir à l'influence des cordes, quelle que soit la faiblesse de leurs vibrations.

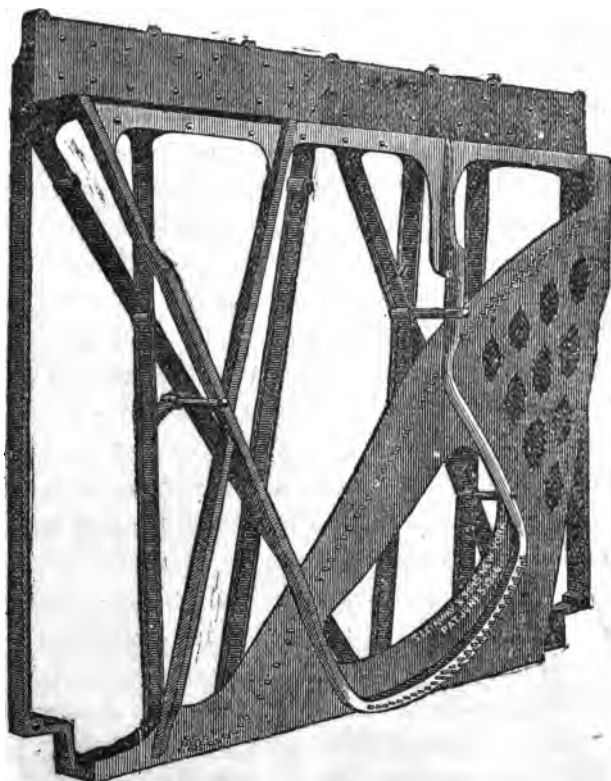
Par ce moyen de compression, facile à exécuter, on obtient une sonorité d'une étendue extraordinaire et une très-grande docilité.

Quand une partie de la table n'est pas à l'unisson avec une autre, on n'a qu'à agir sur les vis correspondant à ces irrégularités de tonalité pour les faire cesser aussitôt. Quand, par la fréquence du jeu, ou par la vieillesse de l'instrument, ou par changement de température, la table d'harmonie devient molle, *sonne le vieux*, on y remédie facilement par la pression graduée des vis.



Cet appareil, MM. Steinway l'ont nommé *résonnateur*, parce qu'ils parviennent avec lui à rétablir dans les instruments le son qui faiblit ou qui se détériore.

cherché à rétablir la réputation du piano droit, si compromise à l'étranger par la faiblesse de sa constitution intérieure. Cet instrument étant délaissé par tous les artistes du Nouveau-Monde, se trouvait perdu pour la facture américaine. MM. Steinway, pour remédier à cette faiblesse de construction, ont composé la charpente de leur instrument d'un double cadre de fer avec plaque d'attache et barrage à l'arrière, fondu en une *seule pièce*, le côté gauche restant ouvert pour pouvoir y introduire l'*appareil réson-*



nateur. L'épaisseur du cadre n'étant que de 9 centimètres, on a pu lui donner une inclinaison vers l'avant, ce qui procure une très-grande aisance à la rechute des marteaux.

MM. Steinway terminèrent ce système de piano l'année der-

nière ; mais ils résolurent d'éprouver sa solidité avant de le livrer au public. Ils l'exposèrent donc, disent-ils, aux influences atmosphériques les plus diverses, soit à l'humidité, soit à la chaleur, et malgré les intempéries les plus fréquentes et les plus variées auxquelles il a été soumis, l'instrument a résisté et a maintenu son accord et la liberté de son toucher. Après cette épreuve décisive, le piano droit a été mis en vente, et il est aujourd'hui pour ainsi dire impossible à la maison Steinway de satisfaire aux nombreuses demandes qui lui parviennent chaque jour.

N'étant pas artiste, ni même exécutant, je me suis adressé aux sommités pianistes pour avoir des renseignements exacts sur les qualités ou les défauts que présentent aux exécutants les instruments exposés par la maison Steinway, et toutes les personnes que j'ai questionnées m'ont dit que ces pianos étaient remarquables par la légèreté du clavier, par la grande sonorité, par la facilité du clavier, la touche répondant avec une extrême rapidité, et les étouffoirs agissant avec promptitude et comprimant avec énergie la corde, anéantissent instantanément toute espèce de vibration.

Voilà en résumé, l'œuvre de MM. Steinway : la commission a formulé son avis en lui décernant une des premières récompenses (*la médaille d'or*) ; au public maintenant de ratifier le jugement car : *vox populi, vox Dei*.

MM. MANGEOT (Nancy).

La commission chargée de l'examen des instruments de musique, a mis fin à sa mission et clos son rapport ; le résumé en est parvenu, à ce qu'il paraît, à la connaissance des exposants de la 10^e classe, et, comme cela a eu lieu à toutes les Expositions, ce résumé a causé plus de mécontentement que de satisfaction. Les exposants de pianos se plaignent de n'avoir pas

sérieux quelques doigts passés sur un clavier plus ou moins longtemps, avec plus ou moins d'habileté. Ont-ils tort?... ont-ils raison? C'est ce que nous examinerons prochainement. Ayant suivi avec intérêt et assiduité les divers travaux de la Commission, je rends hommage à la patience, au bon vouloir et à la loyauté que les membres de cette commission ont apportés dans leur opération. Ne soyons cependant pas étonnés si quelques erreurs ont été commises dans les appréciations de cette Commission : l'homme n'est pas parfait... *Errare humanum est*. Ces erreurs involontaires, que les membres de la commission seront les premiers à regretter, doivent être surtout attribuées au peu de temps accordé à leurs opérations. Comment juger en quinze jours de temps du mérite de *cinq cents facteurs* présentant à l'examen en moyenne cinq instruments chacun!!! Comment, dans un laps de temps aussi court, pouvoir *entendre, apprécier, examiner, comparer, juger?*

Abandonnons momentanément les mécontents pour nous occuper des satisfaits, au nombre desquels se trouvent MM. Mangeot, ces habiles facteurs de Nancy.

Après avoir travaillé dans les premières manufactures de pianos de Paris, M. P. Mangeot, père des facteurs actuels, s'établit à Nancy en 1831, et ce fut lui qui, le premier par une bonne fabrication de pianos droits, porta atteinte en province, à la vogue du piano carré qui y régnait encore en maître.

M. P. Mangeot, sachant que pour réussir il faut de la patience, de la continuité dans le travail et se hâter lentement, ne construisit d'abord que peu d'instruments, mais il les construisit si bien, que cette bonne fabrication lui créa promptement une nombreuse clientèle. A l'Exposition de Nancy, en 1833, il obtenait une *médaille d'argent*, et, à celle qui eut lieu cinq années plus tard (1838), une *médaille d'or* lui fut accordée. Ces récompenses encouragèrent M. P. Mangeot, et, en 1840, il entreprit la fabrication des pianos à queue; il fit si beau, et tel fut son succès,

nouvelle *médaille d'or* lui fut encore décernée à l'Exposition de Nancy en 1843. En 1850, le débouché annuel de ses produits, tant en France qu'à l'étranger, était d'environ cent soixante à cent quatre-vingts instruments.

En prenant la suite des affaires de leur père, MM. Alfred et Édouard Mangeot donnèrent à leur fabrication plus d'extension ; ils établirent une machine à vapeur, qui sert à faire mouvoir un nouvel et nombreux outillage. Tout se confectionne chez MM. Mangeot, caisse, clavier, mécanique, filage des cordes, etc., enfin toutes les parties de l'instrument, depuis la plus petite jusqu'à la plus grande, sortent de leurs ateliers. A l'aide de cette machine et de soixante ouvriers, MM. Mangeot construisent aujourd'hui trois cent soixante instruments par année, dont un grand nombre est dirigé vers l'Australie, où ces pianos sont fort appréciés par leurs précieuses qualités de solidité et de sonorité.

MM. Mangeot se présentèrent à l'Exposition de Metz, en 1861, et ils y obtinrent une *médaille d'argent* ; récompense la plus élevée accordée aux pianos, et je les vis l'année suivante, 1862, à l'Exposition universelle de Londres. Voici ce que j'écrivais à cette époque :

« Le premier facteur français dont nous examinerons l'instrument, en suivant, bien entendu, l'ordre du catalogue, est » M. Mangeot, de Nancy. Son instrument à cordes obliques, » quoique peu sonore, a cependant beaucoup de charme. Le » facteur, pour opposer de la résistance à l'effet de la tension » des cordes, établit un système de contre-tirage qui doit donner » de la solidité à l'accord. M. Mangeot est dans la bonne voie... » il n'a qu'à continuer (1). »

Le jury international de 1862 a accordé M. Mangeot la *prize medal*, avec ce motif : *Excellence de la fabrication, combinée avec le bon marché.*

(1) *Voyage d'un mélomane à l'Exposition de Londres.*

MM. Mangeot ne se sont pas arrêtés, ils ont présenté cette année un piano droit oblique, dont la caisse, en palissandre, ornée de moulures est d'un très-bon goût ; le barrage et les sommiers sont en fer forgé. L'instrument monté à trois cordes a sept octaves. Ce piano joint à une bonne et brillante sonorité une égalité parfaite dans toute son étendue. La construction en est excessivement bien établie.

Le second instrument est un piano à queue, qui avait subi, on ne sait vraiment pourquoi, l'ostracisme du jury d'admission ; mais sur appel il fut reçu, et on peut le dire bien haut, cet instrument est un des meilleurs entre ceux qui figurent dans la galerie réservée à la facture instrumentale. Une caisse, en bois de palissandre, bien dessinée et d'une courbe gracieuse, renferme l'instrument qui est à trois cordes ; le clavier a sept octaves ; le barrage et les sommiers sont en fer forgé et les sillets en cuivre. Pour donner plus de pureté au son, les facteurs ont garni l'angle du coudage d'une languette en bois de cormier. Ce piano agit au moyen d'une mécanique à double échappement, remarquable par la précision et la simplicité des parties dont un spécimen se trouve également exposé.

Cet instrument est digne, par sa sonorité belle, suave et ronde, la facilité de son clavier et par sa parfaite construction, de figurer parmi les instruments des maîtres les plus en renom. Ce piano, fut remarqué de tous les membres de la commission qui décernèrent à ses auteurs une des médailles d'argent. Les artistes qui ont essayé les instruments de MM. Mangeot ont ratifié la décision du jury.

MM. Mangeot méritent, de la part de tous les hommes qui savent apprécier les travaux de l'industrie de la facture instrumentale des encouragements et des éloges bien mérités, non-seulement pour leurs produits, mais aussi pour le bel établissement qu'ils dirigent si dignement et surtout si sagement, ainsi que pour le nombre considérable d'ouvriers qu'ils occupent et font vivre.

Courage, vous êtes dans la bonne voie. Faire bien et beau, puis livrer à bon marché, c'est le chemin de la fortune.

M. BLANCHET FILS (Paris).

En entrant dans la galerie par la rue de Paris si nous franchissons les instruments de M. Gaveau et ceux de M. Kriegelstein, vers lesquels nous reviendrons plus tard, nous nous trouvons devant le tout petit emplacement octroyé à M. Blanchet fils. Ce nom est bien connu des facteurs, car c'est celui d'une des plus anciennes maisons ; son origine se perd, pour ainsi dire, dans la nuit des temps (1750). Nous rappellerons seulement qu'elle descend, par les femmes, de Pascal Taskins qui, en 1775, était déjà *maître juré comptable* de la corporation des fabricants d'instruments. Ce fut à lui que Balbatre, organiste de Louis XVI, dit, en le voyant sortir du salon du roi, où il avait fait entendre le premier piano construit par lui : « *Vous avez beau faire, mon ami, jamais ce nouveau venu ne détrônera le majestueux clavecin.* »

Les anciens instruments de Roller et Blanchet ont toujours joui d'une grande et belle réputation, examinons donc avec impartialité les instruments exposés par M. Blanchet fils, aujourd'hui à la tête de cette maison, sans nous laisser impressionner en aucune façon par le souvenir du père et l'amitié que nous lui portons.

Les quatre pianos exposés sont de quatre formats différents : tous nous présentent quelques parties entièrement nouvelles. Ainsi le premier se fait remarquer par le *calibre de tablage*, le second *par sa dimension*, le troisième par son *mécanisme*, le quatrième enfin par son *utilité professionnelle*.

Cet instrument au tablage nouveau est bon, excellent. Dire qu'il est meilleur qu'un autre est impossible, du moment que nous n'avons pas un point de comparaison et c'est sur ce défaut

de comparaison que je me permettrai de chercher noise à la Commission d'examen. Pourquoi n'a-t-elle pas exigé un concours public? La facture européenne se trouve aujourd'hui en face de l'ennemi; cet ennemi, il faut bien le reconnaître, c'est la facture américaine. On lui décerne d'emblée les premières récompenses. Pourquoi? A-t-on comparé? a-t-on fait concourir les pianos anglais, français, autrichiens, allemands, etc., etc., avec les instruments américains des États-Unis? Comment! pas un joueur ne s'est présenté! Ainsi, vous, chefs des premières manufactures européennes, vous laisserez partir les Américains sans que nul d'entrevous ait eu le courage de relever le gant que l'on vous a jeté. C'est à n'y pas croire! Oh! *Pierre Érard*, où es-tu? Ce n'est pas toi qui eusses reculé devant les antagonistes américains! Dans ton linceul de pierre, tu dois tressaillir de honte, de la faiblesse des maîtres de la facture du vieux monde, qui semblent s'avouer vaincus sans avoir même combattu.

Je suis certain que si l'on avait fait concourir les pianos droits avec les pianos similaires trans-atlantiques, les pianos européens eussent eu le dessus, et, parmi les vainqueurs dans cette lutte, les pianos français eussent occupé le premier rang. J'ose même affirmer que le piano droit, grand modèle, exposé par M. Blanchet, se serait fait apprécier non-seulement par sa sonorité, mais aussi par son mécanisme, qui, grâce à une ingénieuse addition, rend la répétition facile et parfaite.

Voici maintenant le plus petit des pianos de l'Exposition: il n'a que *quatre-vingt-quatre* centimètres de hauteur, et cependant, dans ce petit volume, quelle puissance de sonorité, quel charme! Le prince Oscar de Suède, frappé de la petitesse de l'instrument, l'a longtemps essayé; il a paru ravi, et il a adressé devant moi mille compliments au représentant du facteur.

Mais il n'y a rien d'étonnant chez ce facteur dans cette supériorité de construction du piano droit, car on doit se rappeler que ce fut Blanchet père qui, en 1827, créa le premier piano droit à

socié Roller ne cessa de perfectionner l'instrument dans toutes ses parties, et Blanchet fils a dignement continué l'œuvre de ses devanciers.

Le dernier instrument exposé par M. Blanchet fils est un instrument que l'on eût dû faire figurer dans la classe consacrée à l'instruction publique, car c'est un véritable piano à démonstration.

L'instrument se démonte de manière à mettre en évidence la fabrication dans ses principales phases. La façon dont s'exécutent les diverses transformations est surtout fort intéressante : Toutes les parties se divisent, comme le docteur Auzoux sépare les différentes pièces de ses sujets dans les démonstrations d'anatomie plastique. Chose admirable ! c'est la précision avec laquelle se font tous les emboitements. Ce modèle est exécuté pour l'école normale de Cluny ; nous félicitons les élèves, car il simplifiera beaucoup les explications de leurs professeurs de technologie instrumentale, et éveillera en eux le désir de faire progresser l'art.

C'est à tort que l'on prétend le piano arrivé à son apogée, il y a encore des améliorations à introduire dans sa construction. Mais l'Europe, après avoir poussé l'art de la construction du piano à queue au point où il se trouvait il y a quinze ans, n'a plus cherché à faire mieux ; elle semblait fatiguée, l'Amérique a repris le fardeau et l'a élevé. Maintenant remettons-nous à l'œuvre ; modifions, perfectionnons : Souvenons-nous que dans les arts, qui s'arrête, recule. M. Blanchet fils ne s'est pas arrêté dans la facture du piano droit, et on pourrait même lui reprocher d'être trop recherché dans sa fabrication exceptionnelle, car on peut dire de ses instruments, que ce sont des *pianos d'art*, comme on dit des *bronzes d'art*.

La maison Blanchet obtint à toutes les expositions où elle figura une des principales récompenses : 1834, médaille d'or ; — 1839, rappel de médaille d'or ; — 1844, rappel de médaille d'or ; — 1851, (à Londres où il ne fut pas distribué de médailles de 1^{re} classe), médaille de 2^e classe ; — 1855, médaille de

1^{re} classe ; — 1862 (à Londres), le *prize medal*, avec cette mention : *Excellence de la facture des pianos de petite dimension, joignant la puissance à la bonne sonorité*. Et 1867, une médaille d'argent est venu récompenser ses travaux. Des récompenses plus précieuses encore vinrent s'ajouter à celles que nous venons de citer. M. Roller, un des chefs de la maison, reçut la plus ambitionnée des récompenses, l'ordre de la Légion d'honneur, et M. Blanchet fils, ancien élève de l'École polytechnique, aujourd'hui à la tête de cet établissement, obtint plus tard la même distinction.

M. Amédée THIBOUT (Paris).

Voici encore un emplacement devant lequel j'aime à m'arrêter ; il est occupé par un homme qui, seul, à force de persévérance, a pu s'élever à une belle position, et dont le travail a rendu à l'art musical de très-grands services, puisqu'on lui doit, en grande partie, la popularisation du piano par le bon marché de ses instruments.

M. Amédée Thibout, fils d'un luthier qui a joui de son vivant d'un belle réputation comme fabricant de violons, entra en apprentissage à l'âge de douze ans, chez un facteur de pianos de la rue Barbette, nommé, je crois Mussard. Deux ans plus tard, il fut reçu comme ouvrier chez Pape, rue des Bons-Enfants ; il y resta quatre ans. Être ouvrier chez Pape était alors un certificat de capacité, car ce chef s'y connaissait et il n'occupait que les gens habiles dans la partie. A l'âge de dix-huit ans, ayant amassé, à force d'économie et de privations, une somme de 200 fr., le jeune Amédée, fatigué de travailler chez autrui, se décida à travailler pour lui-même, et il s'établit dans cette rue Coquenard que nous nommons aujourd'hui rue Lamartine. Mais au bout de deux ans d'un travail fructueux, le logement devenant

Filles-du-Calvaire, où il occupa vingt à vingt-cinq ouvriers à fabriquer soixante-quinze à quatre-vingt-dix pianos par année. Plus tard, voyant sa clientèle augmenter, M. Amédée Thibout vint se fixer, en 1843, rue du Faubourg-Montmartre, où il demeure encore aujourd'hui ; et puis, toujours pressé par les clients nouveaux, et pour satisfaire aux nombreuses commandes qui lui arrivaient journellement, il joignit à l'établissement de la rue du Faubourg-Montmartre de vastes ateliers situés rue Laval.

Aujourd'hui M. Amédée Thibout occupe environ cent cinquante ouvriers, dont cent dans ses ateliers et cinquante au dehors ; sa fabrication annuelle est d'environ *cing cents instruments* de tout format, de tout genre et de prix divers.

C'est déjà un grand mérite que d'avoir pu, avec rien ou presque rien (200 fr.), atteindre en vingt-huit ans une position assez élevée pour avoir été appelé à faire partie cette année des *notables commerçants de la ville de Paris*. Mais là n'est pas le seul mérite de M. Amédée Thibout, il en possède encore un autre sans lequel il fût resté, sans doute, *Gros-Jean comme devant* : C'est de FAIRE BEAU, BON, et de VENDRE A BON MARCHÉ.

Ce problème si ardu de joindre *la modération du prix à la bonne qualité de l'instrument*, M. Amédée Thibout est parvenu à le résoudre. Le piano que vous achetez chez lui 1600 fr. et celui que vous ne payez que 650 fr. sont également bons. Ce n'est jamais dans la construction intérieure que le facteur fait des économies, mais bien par une sage entente du plus ou du moins de luxe dans les accessoires.

D'un beau modèle un peintre sait faire une reine ou une grissette, selon les ornements dont il la couvre, mais le modèle ne change pas : il est toujours beau. Il en est de même des pianos de M. Thibout, c'est toujours un bon instrument ; seulement à l'un il donne une mécanique en acajou, à l'autre une mécanique en bois moins cher. Ici les poignées et les flambeaux sont en cuivre ciselé, là ils sont simplement fondus ; les uns sont dorés

au bouchon, les autres ne sont que vernis. Ici le clavier a des touches en ivoire ordinaire ; là, les touches du clavier sont plus fines, plus blanches. La caisse de l'un est ornée de moulures, celle de l'autre est tout unie. Voilà les seules choses sur lesquelles M. Amédée Thibout base ses différences de prix.

Mais ce qui fait surtout que le facteur peut modérer ses prix, c'est l'attention excessive, l'ordre minutieux qui règne dans ses ateliers, où chaque ouvrier travaille à ses pièces. Rien ne s'y trouve perdu : les plus petits morceaux de bois y sont utilisés. On les assemble, on les réunit au moyen de la colle ; on les découpe pour en faire des consoles, que l'on plaque ensuite ; c'est ainsi que nous avons vu opérer dans une visite que nous avons faite rue Laval.

M. Amédée Thibout achetant au comptant tout ce qui est nécessaire à sa manufacture, et par quantités considérables, il obtient ainsi de forts escomptes. La plus petite différence dans les prix des marchandises est appréciée par M. Amédée Thibout. Ainsi, pour des boulons dont à Paris on voulait un certain prix, il les a commandés à Saint-Étienne à un bien moindre compte. Je lui ai vu faire venir de loin des vis parce qu'il y avait un centime de différence avec Paris. Voilà de l'économie bien entendue, et c'est ainsi qu'on parvient à vendre à des prix excessivement bas, tout en vendant bon ; c'est également le moyen d'arriver à la fortune, car il vaut mieux opérer une vente annuelle de cinq cents instruments avec un léger bénéfice, que faire quelques rares placements à un prix élevé.

M. Amédée Thibout s'est principalement occupé de l'exportation au point de vue de la solidité à donner à ses instruments, et il y est parvenu par un système de barrage en fer et de boulonnement, qui maintient l'accord et évite la dislocation auxquels ils ne sont que trop sujets par suite des diverses manutentions qu'ils ont à subir avant d'arriver à leur destination.

Les instruments exposés par M. Thibout sont très-bons ; il y a

dont le son a beaucoup d'ampleur, et dont le clavier facile répète avec vivacité.

Le second est un piano de commerce, réalisant par son travail et sa bonté, tout ce que l'on peut désirer de mieux en ce genre ; Il me paraît impossible, à pareil prix, non-seulement de faire mieux, mais même de faire aussi bien.

M. Amédée Thibout a obtenu une médaille de bronze en 1844. La même récompense est venue le trouver en 1849. En 1867 une médaille d'argent lui a été décernée.

M. KRIEDELSTEIN FILS (Paris).

Le critique est heureux quand il rencontre sur sa route un facteur comme M. Kriegelstein fils, car il n'a que des louanges à donner.

A la mort de M. Kriegelstein, cet habile et honorable facteur que nous avons tous connu, que nous avons tous aimé, son fils s'est trouvé placé, bien jeune encore, à la tête de cette importante maison. Ce serait déjà un mérite très-grand que ne pas l'avoir laissé décroître, mais M. Kriegelstein fils a un mérite plus grand encore, c'est celui de chercher chaque jour à en élever la réputation.

M. Kriegelstein aime et cherche le progrès : c'est la passion de la jeunesse. Grandir, entreprendre, réussir, produire, perfectionner, innover, transformer, n'est-ce pas la passion du jeune âge, passion généreuse, pleine de force et d'avenir. M Kriegelstein fils, à peine parvenu à la direction de la manufacture, a déjà fait breveter un nouveau système de double échappement.

On peut se rappeler que le fondateur de la maison Kriegelstein est l'inventeur de deux systèmes de double échappement, l'un pour pianos à queue et l'autre pour pianos droits. Le fils a voulu ajouter un nouveau fleuron à la couronne industrielle de la maison.

Le nouveau mécanisme présenté par le fils a pour but d'arriver à une répétition du choc du marteau avec une plus grande rapidité ; voici la description de son moyen, autant qu'on peut le faire comprendre sans un dessin : le facteur pour atteindre ce but, a trouvé le moyen de soutenir cette partie que l'on nomme le nez de l'échappement, et de le ramener à sa place primitive aussitôt que la touche baisse. Si ce double échappement n'existait pas, le nez, échappant, ne pourrait revenir à sa place que quand la touche serait elle-même revenue à la sienne. Avec la modification ou plutôt l'adjonction du double échappement, ce nez, en se déplaçant, vient se poser sur une sorte de plan incliné et revient ainsi forcément à sa place primitive, sans que la touche ait besoin d'accomplir tout son trajet. Le nouveau système nous semble laisser à l'échappement toute sa liberté, malgré le choc plus ou moins fort donné à la touche. Cet avantage est dû à la flexibilité du ressort à boudin et des vis de réglage. Ce mécanisme, qui atteint son but avec beaucoup de dextérité, offre l'extrême avantage d'être d'une très-grande simplicité.

Des pianos à queue exposés par M. Kriegelstein fils sont très-remarquables par leur bonne et parfaite construction et surtout par les belles qualités de la sonorité, qui est toujours brillante sans aigreur, suave sans mollesse.

Le piano droit est fort intéressant par le système d'échappement dont il est muni, système extrêmement simple, offrant l'avantage d'une diminution dans le nombre des mouvements et produisant sur la corde une attaque plus directe. Cet instrument est garni d'étouffoirs couronnant toute la corde et qui amortissent instantanément le son aussitôt que l'exécutant abandonne la touche ; l'égalité est parfaite sur toute l'étendue du clavier.

Il y a des maisons, et celle de M. Kriegelstein fils est de ce nombre, dont il est inutile d'analyser les produits, il suffit de les rappeler : *Dis-moi ce que tu as fait, je te dirai ce que tu es.* Ré-

atteindre à la belle et bonne réputation à laquelle elle est parvenue.

Nous voyons en 1834 Kriegelstein adapter au piano carré le mécanisme du frappeur du marteau en dessus des cordes, afin que la corde, se trouvant frappée par-dessus, fût attaquée contre le point d'appui ; le son alors était plus fort et plus pur.

A l'Exposition de 1834, Kriegelstein obtint la première *médaille d'argent*, pour un piano carré, mécanisme au-dessus des cordes, *d'une exécution parfaite*.

Cette même année, Kriegelstein construisit un remarquable piano à queue à sillet, contre-sommier et marteaux frappant les cordes contre le point d'appui. A cet instrument étaient appliqués des étouffoirs perfectionnés.

En 1839, une nouvelle première médaille d'argent fut accordée à Kriegelstein pour un piano à queue et un piano carré.

M. Kriegelstein adapta à ses instruments, en 1841, des agrafes dites de précision, pour aider et faciliter l'accord.

M. Kriegelstein présenta, dans le courant de l'année 1841, un moyen propre à accorder les pianos et à consolider l'accord, dont le mécanisme consistait en une agrafe appelée de *précision*, laquelle était en cuivre et composée d'une tige ronde surmontée d'une platine fixe formant équerre avec elle. La platine était traversée par une vis en fer, disposée de manière à entrer dans le sommier parallèlement à la tige. La corde, passant entre cette tige et la vis, était appuyée par la platine vers le sillet, ainsi, en augmentant ou en diminuant la pression pour le mouvement de la vis, on faisait monter ou descendre le son.

Ce fut en 1844 que le facteur imagina l'échappement qui porte son nom. On sait que le premier essai dans le doublechappement est dû à Stein, facteur allemand. Dès 1808, Sébastien Érard reprit le mécanisme de Stein, mais ce ne fut qu'en 1823 qu'il produisit son double échappement. Kriegelstein, effrayé de la complication de ce système qui offrait croyait-on de grands inconvénients pour la solidité, chercha à produire les mêmes effets

par des moyens plus simples, et il y parvint imaginant l'échappement qui est aujourd'hui adopté par un grand nombre de facteurs. Les pièces mécaniques qui le composent ne sont pas en plus grand nombre que dans l'échappement ordinaire; seulement il a donné à l'échappement, qui fonctionne, sur un plan incliné, une conformation qui permet à la touche de le reprendre avant que le marteau soit retombé à son point d'appui.

A l'Exposition de 1844 fut décernée à M. Kriegelstein la première *médaille d'or* pour un piano à queue placé au troisième rang; pour un piano à queue petit format, et un piano carré qui mérita le premier rang. Le jury constata, en outre, la perfection du travail de ces instruments.

L'année d'ensuite, 1845, car Kriegelstein ne s'arrête pas, il fit paraître un piano vertical *demi-oblique*. Cet instrument fut une véritable et précieuse innovation pour le monde musical; il unissait l'amplitude des sons à l'élégance de la forme.

Kriegelstein avait, comme nous l'avons vu, un mécanisme répétiteur pour le piano à queue; en 1846, il imagina pour le piano droit un système analogue, remarquable par sa précision et sa simplicité.

Nous voici arrivé à l'exposition de 1849. Nous lisons dans le rapport du jury : *Rappel de médaille d'or* à M. Kriegelstein pour piano carré et piano à cordes obliques, classés au premier rang de leurs catégories.

En 1855, M. Kriegelstein établit un piano demi-oblique, excellent dans toutes ses parties, quoiqu'il n'eût que 1 m., 70 de hauteur. C'était un véritable chef-d'œuvre comme exécution et sonorité.

M. Kriegelstein ne prit pas part à l'Exposition universelle de Londres, en 1851; mais on le vit figurer honorablement à celle de France, en 1855, et il y obtint une médaille de première classe pour ses instruments, qui y furent très-remarqués.

L'Angleterre organisa chez elle, en 1862, une seconde Expo-

ses instruments, entre autres un magnifique piano à queue, attirèrent l'attention de tous les artistes et méritèrent à leur auteur la *prize medal*, avec cette mention spéciale : *Excellence de facture et de sonorité*.

Avec de pareils titres, appuyés par des instruments aussi remarquables par leurs belles qualités de construction que de sonorité, M. Kriegelstein vient d'obtenir à l'Exposition de 1867, une honorable récompense : son nom se trouve inscrit en tête de la liste des médailles d'argent, première récompense accordée en France à l'industrie du piano.

M. BERNAREGGI (Barcelonne).

Pendant très-longtemps l'Espagne ne produisit que des guitares et des castagnettes, ces instruments suffisaient à l'accompagnement de ses danses si énergiquement rythmées : mais quand la musique d'ensemble s'introduisit sur cette terre classique du bolero et du fandango, elle amena à sa suite le besoin d'autres instruments. L'Espagne les demanda d'abord en Allemagne, en France, en Angleterre, et puis enfin, pour satisfaire les amateurs et les artistes, dont le nombre croissait chaque jour, elle chercha à construire elle-même ce qu'elle allait chercher jusqu'alors à l'étranger. Ce fut à cette époque que Xavier Boisselot détacha de Marseille, siège de son principal établissement, une colonie d'ouvriers facteurs vers Barcelonne pour s'y livrer à la construction du piano. Cette manufacture fut confiée aux soins d'un de ses fils, qui avait été à Londres y approfondir l'art de la facture dans les principales maisons. Boisselot fils eut le bon esprit de s'associer un homme fort habile dans la construction des instruments de musique, M. Bernareggi, et la maison de Barcelonne fut connue jusqu'en 1863 sous le nom de Boisselot, Bernareggi et C^e. Cette maison, qui date de vingt ans, jouit d'une belle réputation, et la vogue attachée aux instruments qui y sont cons-

construction, mais aussi par leurs précieuses qualités sonores.

M. Bernareggi, resté aujourd'hui seul chef de la manufacture de Barcelonne, présente à l'Exposition universelle trois pianos, un à queue et deux droits.

Les instruments offerts au jugement du public par le facteur espagnol renferment tous, les perfectionnements introduits avec tant de peine et tant de persévérance par M. Boisselot père, dans sa fabrication. Le piano à queue est de moyenne grandeur, il possède une sonorité belle et bonne ; le mécanisme est fort simple et agit avec justesse ; la répétition est rapide et énergique. J'ai été même étonné de la variété des effets de sonorité qu'offre cet instrument, d'une égalité parfaite dans toute l'étendue du clavier ; les uns sont pleins de brillant et d'éclat, les autres remarquables par une douceur moelleuse qui convient surtout à l'accompagnement du chant.

Les pianos droits ont un éclat vraiment prodigieux, et dans l'un d'eux, surtout, le son ne le cède presque en rien au piano à queue.

J'ai visité attentivement l'intérieur de tous ces instruments, et j'ai constaté dans chacun d'eux une construction excessivement soignée jointe à une grande solidité. Il en devait être ainsi, car cette maison ayant continué les affaires de la maison Boisselot, elle a conservé ses débouchés étrangers au Brésil, en Californie et en Australie ; il a donc fallu opérer pour ces pays où, du jour à la nuit, le thermomètre, à l'ombre, varie quelquefois de 25°.

M. Bernareggi me semble avoir profité avec sagesse et prudence de tous les essais et de tous les perfectionnements tentés par M. Boisselot père ; mais il a renoncé à chercher à innover ; en cela il a eu raison, — souvent en cherchant le *mieux* on détruit le *bien*, et c'est presque toujours la ruine d'une maison.

La maison Bernareggi a déjà assez de débouchés pour occuper cent quatre-vingt-cinq ouvriers et livrer annuellement à la

Le nom de Bernareggi a déjà de l'importance dans la facture instrumentale; à toutes les expositions, soit nationales soit étrangères, les récompenses ne lui ont pas fait défaut, ce dont vous pouvez vous convaincre en visitant l'emplacement occupé par M. Bernareggi à l'Exposition du champ de Mars : vous y remarquerez sur un tableau *cinq* premières médailles obtenues à différentes expositions. Vous y verrez briller également la croix de commandeur d'Isabelle la Catholique jointe à celle de chevalier de l'ordre du Christ de Portugal. La beauté et la bonté des instruments construits par M. Bernareggi lui ont mérité l'honneur d'être nommé, il y a à peine quelques jours, FOURNISSEUR de Sa Majesté la reine d'Espagne. Cette maison n'a obtenu à l'Exposition de 1867, qu'une mention honorable; il faut avouer qu'elle méritait mieux.

M. VINATIERI (Turin).

Ce facteur présente un grand assemblage de clarinettes en grenadilles avec viroles en ivoire. Ces clarinettes ont treize ou quatorze clefs. Un hautbois ordinaire figure également dans le compartiment de M. *Vinatieri*. On y voit aussi une flûte en buis descendant jusqu'au *si*. Mais la fabrication de tous ces instruments semble laisser à désirer sous le rapport du fini du travail et de l'élégance de la forme.

M. MAHILLON (Bruxelles).

L'exposition de cet habile facteur est aussi complète que possible sous tous les rapports, il est d'ailleurs l'un des rares facteurs qui ont eu l'heureuse idée d'exposer la famille complète des clarinettes, dont plusieurs sont munies d'une coulisse d'accord et d'un mécanisme particulier qui permet de triller le mi naturel grave et le fa *dièze*, le si naturel et le do *dièze* du

de ces clarinettes sont d'un seul morceau, sauf le pavillon, ce qui permet d'obtenir comme sur la clarinette Romero un *do dièze* grave et un *sol dièze* du clairon, d'une grande justesse et d'une grande pureté en perçant le trou à l'endroit où il doit véritablement se trouver pour être dans de bonnes conditions de sonorité. Tous ces instruments sont bien soignés comme fabrication et font grand honneur à MM. Mahillon. L'exposition des instruments de cuivre n'offre aucun genre particulier. Tous les instruments y sont à peu près représentés : cornets à pistons, cors, trombones ténor et basses, saxhorns du soprano à la contrebasse. Ces instruments les uns sont à pistons et les autres à cylindres rotation. M. Mahillon présente un bugle alto à 5 pistons qui, selon lui, permet de jouer avec la plus grande justesse en se servant alternativement et selon les besoins de l'un ou de l'autre des deux pistons supplémentaires, dont l'un fait hausser les notes d'un demi-ton majeur et l'autre les fait baisser d'un demi-ton également majeur.

Deux saxophones altos mi *bémol* et divers instruments à percussion viennent compléter l'exposition de ces facteurs qui, comme nous l'avons dit plus haut, est remarquable sous tous les rapports.

A Londres, en 1851 et en 1862, la PRIZE MÉDAL vint couronner les travaux de MM. Mahillon avec cette mention : *perfection dans tous les instruments de cuivre, spécialement dans les trompettes et les trombones.*

En 1867, une MÉDAILLE D'ARGENT lui a été décerné par le Jury.

M. BOCK (Vienne).

Ce facteur présente une collection très-remarquable d'instruments de cuivre à cylindres. On remarque dans cet assemblage des cors, des trombones, des hélicons, des trombones-basse dont les pavillons ont la forme conique et large ; la fabrication est très-soignée. M. Bock a mérité du Jury de l'Exposition l'attribution

1862, la PRIZE MÉDAL pour la *bonne qualité de plusieurs instruments à vent.*

M. KRUSPÉ (Erfurh).

Les instruments exposés par M. Kruspé sont bien conditionnés, mais n'offrent rien d'essentiellement nouveau. Nous remarquons, cependant, un hautbois et une clarinette en ébène ornée de quatre clefs de trille sur le côté. Le travail de M. Kruspé lui a mérité une MENTION HONORABLE.

MM. CHICKERING (Boston).

La maison Chickering n'est pas pour moi une maison nouvelle, et mes lecteurs peuvent rencontrer, dans tous mes ouvrages sur la facture instrumentale, le nom de Chickering placé au niveau de ceux des Érard, des Pleyel, des Broadwood. En 1860, j'écrivais dans mon ORGANOGRAFIE : *Aujourd'hui, la plus grande manufacture de pianos, après celle de Monsieur Broadwood de Londres, est immédiatement celle de Monsieur Chickering de Boston.*

Les artistes qui ont parcouru l'Amérique et qui ont visité soit Boston, soit New-York, ont tous rencontré dans la maison Chickering un asile tutélaire où, quels que fussent leur talent et leur pays, ils ont reçu une généreuse et large hospitalité. Les fils ont hérité, nous assure-t-on, de l'esprit de libéralité, d'urbanité et de loyauté de leur père.

L'apparition dans les galeries du Champ-de-Mars de pianos fabriqués en Amérique, a été pour les visiteurs de l'Exposition, une nouveauté, une chose tout-à-fait extraordinaire. On reconnaissait bien aux habitants des États-Unis l'aptitude aux choses industrielles et commerciales, mais on ne se doutait pas de leur aptitude aux choses musicales, et les américains nous ont montré que leur pays a droit également, au point de vue des arts, à nos plus vives sympathies.

M. Chickering père, fondateur de la maison qui porte son nom, fut le premier à se débarrasser des liens dont l'Europe étréignait

l'Amérique dans le commerce des instruments de musique ; il entreprit de soustraire sa patrie à cette servitude européenne et de construire lui-même ces instruments que, jusqu'à ce moment, on avait été demander aux maîtres facteurs du vieux continent ; c'était être bien téméraire ! car la fabrication des pianos dans les mains des Erard, des Pleyel, des Broadwood et des maisons sinon sur le même rang, du moins d'une habileté reconnue, avaient acquis, en Amérique, à cette lointaine époque, une réputation que rien ne semblait pouvoir altérer. M. Chickering commença cette entreprise par étudier les procédés d'ensemble et de détail des meilleurs constructeurs européens, recueillant çà et là ce qui lui paraissait bon, il emprunta ainsi à Erard sa forme, sa disposition intérieure et son double échappement qu'il parvint même à simplifier.

Les premières tentatives de M. Chickering dans son propre domaine furent de remédier au défaut de solidité qui se faisait journellement sentir dans les instruments européens, défaut qui provenait presque toujours de l'influence immédiate du tirage des cordes, qui est de 30,000 kil. environ. Il imagina en 1831 un cadre en fer d'une seule pièce ; et s'étant convaincu que l'accord avait plus de durée avec ce châssis métallique qu'avec le barrage en bois, ainsi qu'une sonorité plus homogène, il se mit alors à perfectionner cet essai et il y mit bien des années, car en 1839 il y apportait encore quelques innovations, comme nous le prouve une patente américaine de cette époque. Il sut également donner aux marteaux de ses pianos une direction particulière d'où provient, sans doute, le brillant, la bonne et belle sonorité que l'on admire dans les pianos de Messieurs Chickering.

Aussitôt que ce nouveau système de fabrication fut mis en usage, les pianos de M. Chickering acquirent une importance qui les a classés, dès ce moment, parmi les meilleurs, et depuis ils ont marché de conquête en conquête. A l'exposition universelle de Londres en 1851 et à celle du Champ-de-Mars ces instruments ont mérité avec justice l'une des premières récompenses accordées aux pianos.

L'Amérique est aujourd'hui en présence de deux systèmes dans la tension des cordes du piano à queue : « la corde droite et la corde croisée. »

J'ai déjà fait la part du piano à *cordes croisées*. J'ai approuvé l'œuvre du facteur dans son travail mécanique, j'ai donné les plus grands éloges à la belle construction des différentes parties de l'instrument ainsi qu'à l'adresse de leur agencement.

Étonné comme tout le monde de cette grande sonorité qui manque à la plupart des instruments français, et qui est produite cependant à l'aide de moyens connus et employés anciennement, j'en ai recherché la cause.

J'aurais peut-être attribué cette sonorité au système des cordes croisées, si je ne m'étais trouvé en présence des pianos de MM. Chickering, qui offrent, une sonorité aussi puissante et aussi distinguée ; ces facteurs cependant n'utilisent que des moyens en usage en Europe, et dans leurs instruments les cordes ont une direction droite. Je me suis alors livré à la comparaison, j'ai recherché dans les instruments des deux concurrents ce qu'il y avait de semblable ou ce qui les différenciait de la construction des pianos français, et je crois avoir reconnu que la grande sonorité des instruments américains est due, en partie, à ce cadre ou à cet ensemble métallique tout d'une seule pièce employé pour la première fois, comme je l'ai dit, par M. Chickering ; procédé mis en usage également par le propagateur de la corde croisée. Ce cadre qui permet de donner plus de longueur aux cordes, de monter l'instrument avec des numéros plus forts et d'élever le diapason, étant absent dans les pianos français, je suis donc porté à croire qu'avec son emploi les facteurs français arriveront sans doute, au même degré de sonorité.

Le grand succès des pianos de la maison Chickering à l'exposition universelle, est dû à leur excellente qualité en général et aux efforts continuels de cette maison qui, non contenté de faire bien, veut constamment améliorer et donner au piano toutes les qualités désirables.

pianos eussent la même liberté que celle des violons. Elles occupent, au-dessous du cadre métallique, toute l'étendue de la caisse, et se trouvent entièrement séparées du sommier des chevilles et du sommier des pointes; elles sont maintenues par les boulons, qui, partant des barres harmoniques, les traversent et vont se rattacher aux traverses en bois du fond de l'instrument, de cette façon la table est débarrassée de tout poids, et toutes les parties vibrantes se trouvent sans cesse dans les meilleures conditions, parce que cette table conserve dans toute son étendue une parfaite liberté d'action.

Il y a une chose fort remarquable dans les instruments de MM. Chickering, c'est que quel que soit le choc que vous fassiez éprouver à la corde, la résonnance sympathique des cordes, résonnance parfois si désagréable à rencontrer dans les instruments ne se fait ici aucunement percevoir. Cette observation est due à M. Hector Berlioz cet appréciateur si profond et si consciencieux, de tout ce qui est réellement bon et beau, dans la visite spéciale qu'il a consacrée à l'examen scrupuleux des instruments de MM. Chickering.

La Commission d'examen, en entendant pour la première fois les instruments de MM. Chickering, a été émerveillée, par la beauté, l'élégance, la distinction de la sonorité, l'égalité admirable du clavier, et enfin l'ensemble de l'instrument, et elle désigna cette maison, même avant de clore son rapport, comme digne d'une des premières récompenses (MÉDAILLE D'OR) il n'en a été distribuée que quatre, toutes d'une même valeur à MM. Broadwood, Stainway, Chickering et Strecher.

Le rapport officiel du jury de l'Exposition de Londres en 1851 porte après la mention de la *prize medal* accordée à M. Chickering : *le jury apprécie beaucoup le grand piano à queue* (jury think highly of his grand piano forte).

Une plus grande récompense encore, toute spéciale, est venu trouver et honorer M. Chickering, S. M. l'Empereur l'a nommé comme grand industriel et comme remarquable chevalier de la

M. PELITTI (Milan).

La *maison Pelitti* est la maison la plus importante de pour la fabrication des instruments de musique.

Ce facteur expose d'abord une famille de bugles à un transposant l'instrument, d'un ton quelques-uns, et d'un les autres, mais toujours dans la limite des ressources truments, ne donnant que les notes à vide du corps sonore. L'emploi de ces bugles, d'après M. Pelitti, serait destiné à donner plus de facilité pour les clairons des régiments d'infanterie plus de facilité pour les marchant des sonneries à plusieurs parties. Ce facteur expose outre, trois familles complètes de bugles à cylindres du mi *bémol* aux basses si *bémol*. Tous ces instruments, qui sont assez bien confectionnés, mais d'une forme peu élégante. Les contrebasses exposées par M. Pelitti affectent la forme des contrebasses allemandes passant autour du corps de l'exécutant.

Nous signalerons encore les instruments auxquels M. Pelitti a donné son nom, et qui ont deux pavillons par lesquels on peut tirer le son alternativement et à la volonté de l'exécutant, changeant la nature de l'instrument; ainsi, un bugle de cornet, un alto une trompette, etc., par la simple pression du cylindre qui change la direction de la colonne d'air. On remarque encore, dans cette vitrine un contrebasson en cuivre à clefs fermées.

Tous ces instruments de métal à embouchure, sont à ce système allemand, et la plupart sont en maillechort.

En résumé, l'exposition de M. Pelitti est belle.

En 1853 à New-York, M. Pelitti reçut une médaille d'or avec cette mention : *tous les instruments sont supérieurs*.

M. Pelitti avait obtenu en France, en 1855, une médaille de seconde classe.

A Londres, en 1862, la *prize medal* lui fut attribuée pour *l'excellence de construction de ses instruments en cuivre*.

En 1867, le jury lui a décerné une médaille de bronze.

ALEXANDRE DEBAIN.

Avant d'entreprendre cet ouvrage, j'avais tracé un plan, j'avais dressé un programme ; mais il m'est impossible de suivre la ligne directe, et je me vois forcé d'aller de ci, de là, tant il est difficile de trouver ici ce que l'on y cherche. Les nations étrangères ont ménagé, dans les immenses galeries qui leur sont spécialement affectées, une foule de petits appartements, de petits réduits, où se trouvent cachés un grand nombre d'instruments de musique. Ainsi, je fais une promenade en zig-zag ; mais peu importe la longueur du chemin, pourvu que la route soit variée.

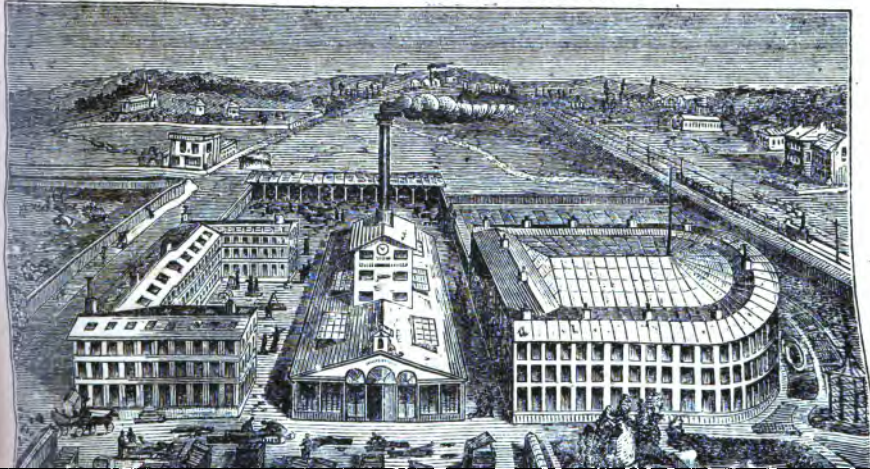
Arrêtons-nous aujourd'hui à la galerie française. Voici M. Al. Debain, c'est lui qui en occupe une des extrémités. Son petit compartiment semble bien étroit ; il eut été convenable de lui accorder plus d'espace car il est comblé d'instruments divers, de nature différente, et tous fort intéressants, tant sous le rapport de l'ingéniosité du mécanisme que par la délicatesse et le fini de leur construction. Je vous ai déjà dit qu'avant d'examiner son travail j'aime faire connaissance avec l'auteur... Qu'est-ce donc que M. Al. Debain ?

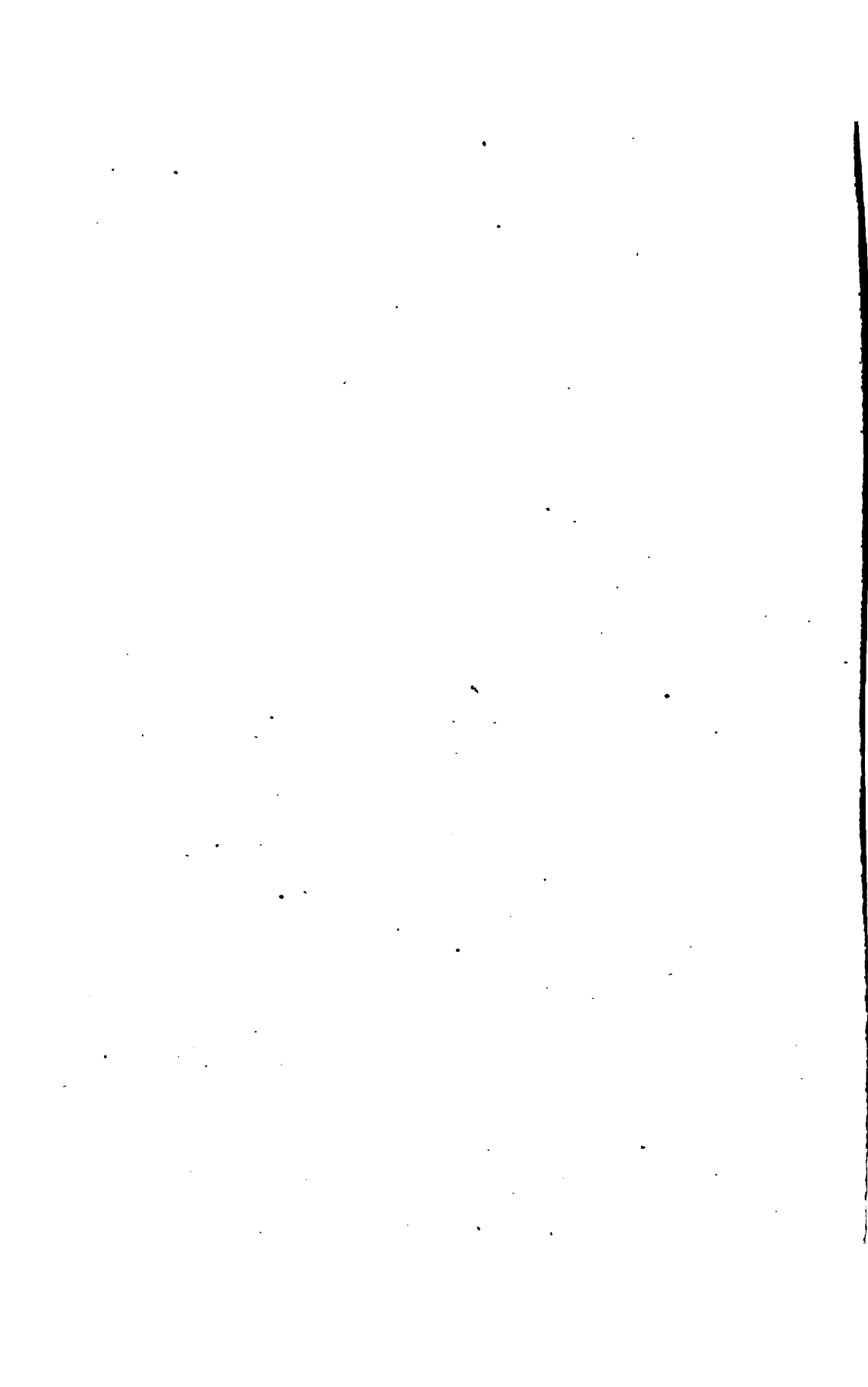
M. Al. Debain est fils de ses œuvres. A peine sorti de l'école primaire il fut placé, à douze ans, comme apprenti chez un orfèvre. Mais là n'était pas sa vocation ; il avait déjà des idées plus larges. Il fut chez un ébéniste, il y resta trois ans et, à seize ans, il entra comme ouvrier dans les ateliers d'un des principaux facteurs de Paris. La conscription, qui n'épargne personne, l'enleva à ses travaux ; pas assez riche pour acheter un homme, il allait partir et échanger le manèment du rabot pour celui du fusil, quand il imagina un mécanisme pour remplacer le plein-chant ; il réussit si bien qu'en peu de temps il avait amassé une somme assez forte

MANUFACTURE DE PIANOS
de M. AL. DEBAIN, (Place Lafayette.)



ATELIERS DE M. AL. DEBAIN (A LA CHAPELLE).





plus travailler pour les autres et s'établir à son compte. Ce fut en 1834 que M. Debain devint facteur de pianos. Voilà l'homme. — Considérons maintenant le facteur.

En contemplant les productions diverses de M. Al. Debain, vous applaudissez à son génie. Mais il faut faire plus encore, il faut admirer ; à cette tête ; à ce cerveau inventif est lié un cœur qui réunit l'honnêteté à la plus grande loyauté.

Il y a certaines personnes avec lesquelles je me trouve fort embarrassé, j'ai usé envers elles tout mon catalogue d'épithètes superlatives, et je ne sais plus quels termes employer pour exprimer mon contentement, mon admiration : M. Al. Debain est de ce nombre.

En 1834, Al. Debain prenait son premier brevet ; il s'agissait d'un nouveau système de mécanisme de piano. Je ne puis le passer sous silence ; car il montre déjà ce que le facteur était appelé à faire par la suite ; tout esprit ingénieux et vraiment habile se montrant dans la simplification des procédés. Le système proposé par M. Al. Debain consistait dans la suppression d'un grand nombre des pièces composant alors les systèmes connus. M. Al. Debain enlevait d'abord un des ressorts, ce qui réduisait à deux le nombre de ceux employés. La suppression de ce ressort donnait plus de facilité dans le jeu de la machine, et permettait de faire les cadences avec plus de promptitude. Le chevalet posé sur la touche était disposé de manière à recevoir dans une entaille garnie de buffle le bout inférieur de l'échappement, dont la partie formant le demi-cercle recevait intérieurement un ressort attaché à la fourche, agissant librement dans l'entaille faite dans ce demi-cercle garni de drap. Le ressort servait à ramener l'échappement sur le nez du chevalet et en même temps à faire retomber à sa place le marteau qui était adhérent à l'échappement par un pivot. Au bout du chevalet était fixée et entaillée une roulette en cuir qui manœuvrait sur un triangle garni de peau de daim, lequel était tenu par un fil de laiton fixé à la partie inférieure de la lame de l'étouffoir ; cette lame pivotait dans la fourche sur la

lame, à laquelle il tenait par le moyen d'une petite saillie entaillée et garnie de drap.

Depuis 1844, je n'ai cessé de suivre M. Debain dans tous ses travaux, de constater ses progrès, et, si je voulais ici remettre sous les yeux du lecteur toutes ses inventions, il me faudrait un volume; contentons-nous donc de les citer. Le premier en date est le *piano écran*, idée mise de nos jours en pratique par des facteurs américains, et qui avait le mérite, par cette disposition, de pouvoir laisser, entre chaque corde, un espace plus grand et rendre ainsi leur vibration entièrement indépendante.

M. Debain chercha également de résoudre le problème de la *sonographie*, problème qui occupa presque tous les facteurs, de 1839 à 1844; il imagina donc un mécanisme nommé *stenographe*, qui reproduisait sur le papier la musique à mesure de son exécution sur le clavier.

Mais il abandonna bientôt ce *stenographe*, dont il reconnut le peu d'avenir, pour étudier l'emploi des anches libres sur les instruments à clavier, emploi déjà tenté par Grenié.

L'idée d'obtenir des sons musicaux au moyen d'une anche, c'est-à-dire d'une lamelle de métal, n'est aucunement nouvelle, et depuis plus de quatre mille ans les Chinois s'en servent dans l'instrument de musique qu'ils appellent *cheng*. L'anche libre diffère de l'anche ordinaire en ce qu'elle ne bat point comme celle-ci sur les côtés du bec qui la supporte, ainsi que cela se pratique pour les clarinettes et les jeux d'anches des tuyaux d'orgue dans la construction la plus usitée. L'anche libre agit *librement* dans l'ouverture, où elle est fixée avec une grande précision, comme si elle avait été découpée dans la pièce même à laquelle on l'adapte. L'air venant à frapper cette lamelle, n'y rencontre à son passage qu'un obstacle imparfait, et la met en vibration; c'est ce mouvement qui produit le son.

Le degré du son s'obtient de deux manières, soit en adaptant l'anche à un tube plus ou moins long qui rend le son plus ou moins grave, soit en changeant la longueur de l'anche ou

C'est à ce dernier moyen que se sont attachés tous les inventeurs de ces instruments à anche libre que nous avons vu paraître depuis douze ou quinze ans sous différents noms. La plupart, fort mal nommés, et n'exprimant aucunement ce qu'ils prétendaient dire, sont oubliés aujourd'hui, quoique le système qui leur sert de fondement soit encore la base des instruments qui ont pris le nom d'*harmoniums*, nom créé et imposé par M. Al. Debain, adopté enfin aujourd'hui dans le monde entier.

L'anche libre toute seule n'aurait certes pas produit un si grand mouvement dans l'industrie de la facture; mais elle apportait avec elle un avantage des plus importants, celui de se plier facilement à l'expression, ou du moins à ce que l'on est convenu d'appeler ainsi; car, selon moi, il ne suffit pas de la diminution ou de l'augmentation d'intensité pour obtenir une véritable expression. Quoiqu'il en soit, un ingénieux amateur, M. Grenié, avait observé cette propriété de l'anche libre et en avait fait l'application, mais avec si peu de résultat que ses tentatives mêmes semblaient être oubliées. M. Al. Debain reprit cette idée première de Grenié et, après beaucoup de réflexions et d'essais, il appliqua à l'orgue expressif une loi aussi élémentaire dans son principe que merveilleuse dans ses résultats; il remarqua que le caractère, le timbre du son produit par la vibration de l'anche variait suivant la forme des cases dans lesquelles l'anche était disposée, de telle sorte qu'en modifiant, suivant certaines règles, la forme des cavités sonores, il en modifiait le timbre, et qu'ainsi, au moyen de modifications successives, on pouvait arriver à produire dans les orgues expressives les jeux du hautbois, de la clarinette, de la flûte, etc., et substituer à cette désolante et criarde monotonie de l'orgue expressif cette variété de timbres qui donne aux *harmoniums* leur charme le plus puissant. Voilà ce qu'inventa M. Debain, et je n'hésite point à affirmer que ce fut une grande invention. Mais ces cases sonores faites à la main n'avaient pas assez de régularité; il faut si peu de chose pour

traça, les forgea, et parvint ainsi à creuser mécaniquement ces cases sonores. Chaque jeu eut une forme diverse, plus ou moins creuse, selon le timbre de l'instrument qu'il cherchait à imiter. Il prit successivement plusieurs brevets correspondant aux différentes améliorations qu'il parvint peu à peu à introduire dans l'application du principe nouveau, sur lequel allait désormais reposer la fabrication de ses nouveaux instruments. Chaque pas que faisait M. Debain, dans le nouveau domaine qu'il défrichait, donnait naissance à un instrument auquel son auteur donnait les noms de *Concertina*, d'*Organino*; mais, n'étant pas satisfait encore, les nouveaux-nés ne répondant pas à tout ce que l'imagination du facteur avait rêvé, M. Debain en abandonnait à d'autres l'exploitation. Enfin, de ces essais si nombreux et si coûteux est né l'*harmonium*, base de sa réputation et de sa fortune. Voilà ce que peut l'intelligence unie à la persévérance.

L'*harmonium* auquel M. Debain avait imposé ce nom, eut un grand succès, car il avait su, comme l'a dit M. Fetis, faire disparaître de l'instrument la *monotonie* que l'on reprochait avant lui aux instruments à anches libres, et son mérite fut si bien et si vite reconnu, que les contrefacteurs s'efforcèrent de le reproduire en imitant toutes les parties. La contrefaçon est comme ces insectes parasites qui ne s'attachent qu'à ce qu'il y a de bon et de beau.

L'instrument pouvant imiter, avec un degré de précision analogue à celui des tuyaux d'orgue, le timbre de tel ou tel instrument, et ayant ainsi autant de séries de timbres divers que l'on avait de jeux, acquit dès lors une grande importance, et depuis 1840, époque à laquelle parurent, si je ne me trompe, les premiers *Harmoniums* M. Debain ne cessa d'y apporter des perfectionnements tant pour le nombre et la qualité des jeux que pour le mécanisme. C'est à lui que l'on doit l'heureuse idée de placer les registres destinés à varier les jeux, non plus aux côtés de l'instrument, mais immédiatement au-dessus du clavier, en sorte que, sans pour ainsi dire quitter les touches, l'opérateur en-

titue un registre à un autre, et modifie ainsi les effets en variant les combinaisons. La série d'anches de chaque jeu étant divisée au milieu du clavier, on accompagne, si l'on veut, un jeu d'une espèce avec un ou plusieurs jeux d'espèce différente, et on arrive à produire ainsi des associations et des contrastes parfois fort piquants et d'un résultat généralement agréable. Les procédés au moyen desquels M. Al. Debain force l'anche à produire tel ou tel timbre étant susceptible de varier à l'infini, je ne puis trop l'engager à ne point s'arrêter. Il est parvenu à imiter le hautbois, la clarinette, le basson, etc. ; mais qu'il cherche encore, qu'il cherche l'inconnu. Quelle gloire ne serait-ce pas pour lui de donner à l'*Harmonium* un timbre spécial qui le caractériserait d'une manière indélébile !

Dans l'intervalle de ses travaux pour amener à bien l'*Harmonium*, M. Debain créa l'*Antiphonel*, mécanisme qu'il avait précédemment nommé Modul-Accord qui, s'appliquant sur un clavier, permet de jouer de l'orgue à l'aide d'une manivelle et de petites planches pointées, cherchant ainsi à remplacer les doigts intelligents de l'artiste par un mécanisme peu coûteux, s'appliquant à volonté aux claviers de toutes les orgues et même à ceux des pianos. Le but de cet instrument, fut complètement atteint ; il eut pour résultat de pouvoir doter, à peu de frais, les plus pauvres paroisses d'un orgue et d'un organiste.

Je crois que l'*Antiphonel* fut le germe du *Piano-mécanique*, chef-d'œuvre de conception et de précision dont nous parlerons plus bas, et qui attire chaque jour la foule à l'Exposition du Champ-de-Mars, comme il l'avait attirée à l'Exposition de Londres. Ce piano avait été précédé du *symphonium*, premier essai de cet instrument dont le succès, malgré son automatonie, est tel que M. Al. Debain ne peut suffire à satisfaire à toutes les demandes qui lui sont adressées.

M. Al. Debain ne s'est pas arrêté ; il a créé encore un charmant instrument, l'*Harmonicorde*, réunion de l'instrument à cordes à l'instrument à vent et dont les effets de sonorité

ont mérité au facteur le suffrage de tous les mattres, parmi lesquels nous citerons Rossini.

Le nom d'*harmonicorde* ne fut pas heureux, car il rappelait l'instrument inventé en 1809 par Kaufmann, de Dresde, cet instrument qui avait la forme d'un piano à queue posé verticalement, était monté de cordes métalliques mises en vibration par la rotation d'un cylindre frottant contre des lames de bois et servant d'intermédiaires entre le cylindre et les cordes. L'idée de réunir les anches et les cordes et de faire que les deux instruments vaillent davantage l'un à l'autre avait déjà été essayé par M. Aristide Cavallé qui adapta à un piano d'Erard, la série d'anches qui constituaient son Poikilorgue, mais il ne donna pas suite à cet essai.

Le piano était dans le Poikilorgue l'instrument fondamental, les anches n'étaient que des accessoires ; M. A. Debain a conservé, au contraire, à son *Harmonium* toute son importance. Pour remédier à la lenteur et la molesse dans l'émission du son, et ne voulant pas employer le système à percussion de Martin de Provins, il chercha à obtenir le même résultat par un autre procédé, il a donc imaginé d'unir, à l'*harmonium*, une série de cordes métalliques disposées comme sur le piano droit mais dans laquelle une seule corde répond à chaque touche ; le marteau frappant la corde au moment où l'air trouvant un passage met l'anche en vibration, il résulte de cet ensemble, beaucoup de fermeté dans l'attaque. Ainsi par ce moyen ingénieux, en réunissant l'*attaque de la note* qui est l'essence du piano, à la *prolongation du son* qui est la qualité propre de l'*Harmonium*, il substitua au vice dont chacun de ces instruments était empreint, la perfection la plus réelle que l'on puisse exiger dans un instrument de musique.

Pour rendre plus facile l'accord du piano, qui doit toujours être en parfait unisson avec l'anche correspondante, M. Al. Debain employait, primitivement, un double système de vis, l'une sur laquelle la corde était enroulée. l'autre qui se trouvait dessous

en arrière sur la corde, et par conséquent, par sa pression, tendant plus ou moins les parties soumises aux vibrations. Le jeu des cordes marchait avec ou sans ceux des anches et réciproquement ; la réunion et la division s'obtenaient à volonté.

Maintenant ce n'est plus une vis sans fin ni une roue dentée dont le facteur fait usage pour accorder ; elles ont été remplacées par des espèces de petits chevalets dont les deux extrémités reposent sur chaque corde, et une vis de rappel au milieu des deux points fixés attire la corde en lui faisant éprouver une légère courbure suffisante pour la raccourcir et la faire monter facilement d'un ton au-dessus de celui fixé par les chevilles.

M. Debain, outre les instruments que nous connaissons, expose un grand instrument à anche libre, disposé comme un orgue, clavier en avant de l'instrument, avec jeu de pédales de deux octaves et demie. La forme est agréable et fort élégante. Cet instrument n'est cependant qu'un essai, un spécimen de fabrication d'Harmonium pour en augmenter la sonorité.

« La puissance du son dans l'Harmonium, dit M. Debain, ne s'obtient que par une augmentation du nombre des jeux d'anches ; mais, dans les conditions de fabrication usuelle, on ne peut l'étendre au-delà de six à huit jeux, sans rendre impossible le toucher du clavier, alourdi par la multiplicité de soupapes et de ressorts.

« Il est certain, ajoute-t-il, que cinq ou six jeux, suffisants pour des Harmoniums de salon, sont loin de donner un débouché suffisant au développement considérable et toujours croissant de l'industrie de l'Harmonium. C'est dans les Églises, dont les faibles ressources ne permettent pas l'achat d'un orgue à tuyaux, qu'on vend le plus d'Harmoniums.

Or, pour certaines églises, il faut des instruments d'une plus grande sonorité que ceux produits jusqu'à présent, et M. Debain croit, sinon y être entièrement parvenu, du moins se trouver sur la voie de cette importante amélioration.

La partie fondamentale qui distingue l'Harmonium de tous les

instruments à anches libres qui l'ont précédé, c'est le sommier à cases sonores, diversifiant les timbres et la disposition particulière des registres, divisés par moitié pour les basses et les dessus.

Dans le nouveau système de M. Debain, le sommier est encore le même que celui de l'Harmonium, mais seulement plus étendu, puisqu'il permet d'y placer vingt à trente jeux sous la même touche, sans augmenter la résistance du clavier, qui reste aussi léger que s'il n'avait que quatre à cinq jeux à faire parler. Mais ce sommier repose sur un contre-sommier, formé de rigoles longues et étroites, qui reçoivent toutes les anches des notes portant le même nom, bien que de diverses octaves, du plus ou moins de jeux dont se compose l'instrument.

Avec ce nouveau système, les soupapes du clavier sont placées dans le vent, comme dans les orgues à tuyaux, au lieu d'être en dehors comme dans les Harmoniums ordinaires. De cette manière, une seule soupape, recouvrant une ouverture de 10 centimètres carrés, suffit à l'alimentation de tous les jeux d'une même rigole. L'émission du son des jeux, que les registres font parler, se fait en dehors du sommier, au moyen de réglottes mobiles qui découvrent tous les trous d'émission du son de chaque jeu.

M. Debain a voulu montrer, par l'instrument spécimen exposé, la possibilité de faire des Harmoniums avec un nombre indéfini de jeux, sans durcir les claviers. Il a voulu également se rendre compte si, dans cette multiplicité de jeux, les uns ne nuisaient pas aux autres. Il cherche enfin à expérimenter, s'il est possible, dans un si grand nombre de jeux, de découvrir de nouveaux timbres, afin de choisir ceux qu'il convient le mieux d'adopter dans la pratique, pour en composer des instruments de quinze à vingt jeux seulement, qui, à cause de leur simplicité de fabrication, ne coûteront pas plus cher que des instruments de sept à huit jeux, dans les conditions ordinaires, et qui auront l'avantage de donner plus de sons et d'avoir des claviers plus légers.

Cet instrument qui s'est réellement vu à l'Exposition de 1855

un chef-d'œuvre de mécanisme et de construction ; on ne saurait, je crois, aller plus loin dans cette voie.

Je ne puis quitter M. Al. Debain sans parler de son ingénieuse invention des *pianos mécaniques*. Quoiqu'il ne s'agisse pas ici d'un instrument destiné aux artistes, et que pour obtenir l'exécution la plus parfaite il soit simplement besoin de tourner une manivelle, je crois qu'en certaines circonstances le piano mécanique contribue quelque peu à étendre le goût de la musique dans les masses. D'ailleurs, le mécanisme nouveau facilite aux non-musiciens l'exécution de morceaux de musique quelconque ; ce mécanisme, employé déjà dans l'*antiphonel*, qui peut être pour l'Église ce que le piano mécanique est pour le salon, a l'avantage de s'adapter à des instruments établis dans les données ordinaires du piano et de l'orgue, et de permettre le libre usage du clavier à qui a la capacité nécessaire pour s'en servir.

On sent quel genre d'utilité peut avoir une telle invention, dans laquelle un moyen mécanique représente la précision et l'expression d'un artiste habile ; M. Debain ne pouvait manquer de songer à en faire l'application à l'orgue pour l'usage des églises, où l'office divin languit faute d'organistes, et auxquels quelques-uns de ces cylindres (ou de ces tables) qu'on se procure à peu de frais peuvent suppléer.

Engramelle avait indiqué que l'on pouvait, au lieu de cylindres, employer des planchettes notées d'après des principes analogues ; c'est cette idée qu'a suivie principalement M. Al. Debain, mais en y mettant du sien beaucoup plus qu'il ne fallait pour constituer une véritable et très-remarquable invention. En effet, le mécanisme au moyen duquel parle le piano, composé d'une série de marteaux qui attaquent les cordes posées verticalement dans leur partie supérieure, lui appartient tout entier. Au lieu d'un cylindre, il emploie des planchettes où sont fixées des pointes d'acier par lesquelles on obtient non-seulement la note dans sa plus grande précision de tonalité et de durée, mais les nuances du *piano* et du *forte* déterminées par la hauteur respec-

tive de chaque pointe. L'exécutant tourne la manivelle de la main droite, et imprime un mouvement de rotation à une tringle de fer accompagnée de leviers; de la gauche, il applique les planchettes sur un plan où les pointes s'adaptent aux leviers et les mettent en action, une planchette succédant à l'autre jusqu'à la fin de l'air ou des airs que l'on veut jouer, sans qu'il y ait solution de continuité.

Une des difficultés qu'avait rencontrée cet habile facteur, était la résistance qu'éprouvaient les pointes de la notation de la musique en passant sur les becs que font agir les marteaux. Cette résistance peut être évaluée à *un kilog.* par chaque note, et quand la musique est chargée, les planchettes exigent une force considérable. M. Al. Debain avait calculé qu'un poids de 600 *kilog.* élevé à *deux* mètres de hauteur était nécessaire pour faire marcher son piano. Pour vaincre autant que possible cette résistance, M. Al. Debain fit à son instrument l'application du système employé par Barker dans les orgues pour vaincre la résistance des touches. Le facteur chercha à remplacer le poids de 600 kilog. par une force motrice d'une autre espèce, consistant dans un tube ou cylindre bouché dans le bout inférieur. Dans ce tube glisse un piston garni de cuir bien étanche. Ce piston, descendu au fond du tube, baigne dans une couche d'huile de manière à en être recouvert. Quand le piston est remonté, à l'aide d'un rouage d'horlogerie, jusqu'au haut du tube, le vide se fait au-dessous du piston, et le piston, en descendant, entraîne le rouage en lui imprimant alors la force motrice comme si c'était un poids, et la pression atmosphérique agit au-dessus avec une force de 1 kil. 33 par centimètre carré. On voit que M. Al. Debain est non-seulement un bon facteur, mais encore un physicien habile.

Mais ce qui est on ne peut plus ingénieux, c'est la manière dont M. Debain obtient les *clichés* qui servent ensuite de régulateurs perpétuels pour la fixation des pointes. Cette opération, qui se fait au moyen de la notation par le *cadran*, comme pour

permis à l'habile mécanicien d'établir déjà des milliers de morceaux de tout genre, dont quelques-uns de grande dimension, que l'on se procure aussi facilement que la musique imprimée ; l'étendue déterminant le prix, toujours établi à raison de 16 fr. le mètre.

A une époque comme celle où nous vivons, et où nous voyons la première application du cadre en fer, revendiqué par un grand nombre de facteurs, nous ne pouvons passer sous silence un brevet de M. Al. Debain, pris en 1836, pour une nouvelle forme de piano, qu'il nommait *Piano-Ecran* ; il employait le fer forgé pour le châssis qui recevait les cordes, et ajustait la table d'harmonie de façon à pouvoir être remplacée sans déranger les cordes. Le clavier était mobile, ce qui permettait de le faire basculer par un mécanisme simple. Al. Debain avait substitué le métal au bois dans la caisse extérieure du mécanisme.

Nous voyons encore dans l'emplacement occupé par M. Debain, un petit instrument très-portatif auquel il a donné le nom d'*harmonina*. C'est une espèce de petit orgue à clavier, dont les touches ont la même largeur que celles du piano ; il possède cinq registres et des jeux de timbres différents. L'*harmonina* se joue soit assis, soit debout. Monté sur un pied élégant muni d'une pédale, on peut l'adapter sans aucune préparation à un piano et jouer d'une main une partie, tandis que de l'autre on s'accompagne sur le piano.

Voilà les divers travaux de M. Debain, auxquels nous devons ajouter, comme preuve de son génie inventif l'appareil mécanique destiné à la prompte et sûre constatation des votes de l'Assemblée nationale en 1848 ; après six mois de travail, il le livra à l'Assemblée émerveillée, qui l'adopta le 6 mai 1850, et le paya 33,000 francs.

Tous ces travaux ont assuré à leur auteur un rang des plus distingués parmi les mécaniciens qui ont appliqué leurs talents à l'art musical, et les succès de son établissement ne peuvent aller désormais que dans une progression toujours croissante. M.

qu'il ne s'arrête pas où il en est arrivé : de nouvelles méditations suivies d'essais que sa position le met en état de tenter, ne sauraient manquer d'amener de nouveaux résultats, qui aideront au développement de l'art et agrandiront encore la renommée de l'inventeur.

A toutes les Expositions françaises auxquelles M. Al. Debain s'est présenté, il a obtenu de belles et justes récompenses de ses travaux. Il en a été de même aux Expositions étrangères auxquelles il a pris part.

Paris, 1844, MÉDAILLE DE BRONZE pour *orgues expresses d'une construction remarquable.*

Paris, 1849, MÉDAILLE D'ARGENT pour *l'ensemble de ses instruments.*

Londres 1851, PRIZE-MEDAL pour *son piano mécanique.*

New-Yorck 1853, MÉDAILLE D'ARGENT, *Harmoniums, magnifique instrument.* (La plus haute récompense accordée).

New-Yorck 1853, MÉDAILLE D'ARGENT, *piano ; perfectionnement mécanique très-ingénieux.* (La plus haute récompense accordée).

Paris 1855, MÉDAILLE DE PREMIÈRE CLASSE.

Londres 1862, PRIZE-MEDAL, *adresse du mécanisme dans l'harmonium, sonorité et travail fini.*

Le 11 février 1860, Debain, déjà fournisseur de l'Empereur, fut, par décret spécial, nommé membre de la Légion d'honneur.

En 1866, la reine d'Espagne le nomma chevalier de l'ordre d'Isabelle-la-Catholique.

Désigné cette année par l'assemblée des facteurs à la Commission impériale pour faire partie du jury, il a eu l'honneur de se voir mis hors de concours et d'être adjoint comme Juré-expert à la Commission chargée de l'examen des instruments de musique, honneur insigne, supérieur à toute récompense.

M. ALBERT (Bruxelles).

M. Albert expose des instruments à vent en bois; cette réunion se compose de flûtes, clarinettes, hautbois, bassons. On y remarque des flûtes cylindriques en métal, une petite flûte-Bœhm en maillechort et une petite flûte grenadille et maillechort, plusieurs hautbois-Bœhm ou perfectionnés. L'exposition de clarinettes consiste en très-beaux spécimens du genre auquel M. Albert a donné son nom. Ce sont des clarinettes à 13 ou 14 clefs, le plus souvent avec deux anneaux de fa qui ont une forme, une disposition des clefs et des viroles particulières. Les bassons exposés sont remarquables comme fabrication ainsi que tous les autres instruments.

A l'Exposition universelle de 1862, M. Albert obtint la **PRIZE MÉDAL** pour la perfection et bonne disposition mécanique dans tous les instruments à vent en bois.

Le Jury de 1867 lui a attribué une **MÉDAILLE D'ARGENT**.

M. ZIEGLER (Vienne).

Les instruments de M. Ziégler ont généralement une bonne et belle sonorité. Des flûtes toutes en ivoire, d'autres en ébène avec tête en ivoire sont très belles et descendent presque toutes jusqu'au *la*. M. Ziégler a également exposé des clarinettes à 13 et 14 clefs et des bassons en érable avec garniture de clef en maillechort; le tout nous a paru d'une construction soignée, solide, et remarquable surtout par la qualité sonore et la grande justesse, mais d'une forme parfois vieillie.

Ces instruments ont été appréciés par le jury qui a décerné à M. Ziégler une **MÉDAILLE D'ARGENT**.

En 1855, ce facteur obtint à l'Exposition universelle de France une **MÉDAILLE DE 2^e CLASSE**.

A Londres, en 1862, la **PRIZE MÉDAL** lui fut attribuée pour l'excellence de ses flûtes.

SCHOLTUS (Paris).

Voici, je crois, le plus maltraité des membres de la 10^e classe de l'Exposition : ses déboires sont si nombreux qu'on ne les compte plus. On a eu, avec M. Scholtus, des torts fort graves que rien ne saurait excuser, pas même l'irascibilité de son caractère. Dans les galeries du Champ-de-Mars, tous les exposants sont égaux entre eux, et le maître renommé d'une industrie ne saurait prétendre avoir plus de droits que le plus petit fabricant dont le travail figure à côté du sien. Il paraîtrait que ce principe équitable a été quelquefois oublié ou regardé comme inutile l'égard de quelques facteurs.

Dans ce que je dis aujourd'hui et ce que je pourrai dire par la suite, je prie le lecteur de bien se persuader que je n'ai jamais l'intention d'attaquer la Commission d'examen. Elle n'est pour rien dans tous les torts dont se plaignent ou se sont plaint une foule d'exposants dont les amours-propres se trouvent blessés. La commission d'examen, dans son ensemble et dans chacun de ses membres, est trop honorable et trop au-dessus des petites rancunes pour que nous nous rendions les échos des mécontents.

Trois choses ont manqué, il est vrai, à cette commission : *le temps, l'examen* et une *salle d'audition*. Elle eût fait, cette commission, un travail bien plus complet, un examen plus approfondi, si plus de temps lui eût été accordé et si un local réservé lui eût permis d'y faire transporter jour par jour un certain nombre d'instruments désignés par les numéros d'ordre inscrit au catalogue officiel. Le facteur averti de ce transport, aurait été tenu de se trouver dans le local à l'heure dite ; faute par lui de s'y rendre, son instrument eût été examiné en présence des autres facteurs. Nul alors n'aurait pu se dire *oublié*, et la Commission d'examen ne se serait pas vu contrainte, après s'être dispensée de tenir une séance pour

truments avaient déjà été examinés, mais qui ont trouvé bon de réclamer, à tort, croyant sans doute qu'un second examen leur serait plus profitable ; mais, ici comme au palais de justice, *non bis in idem*, et le résultat, pour eux, n'a pas changé.

Quoique ayant fait et envoyé en temps utile, comme ses confrères, toutes les pièces nécessaires pour être admis à l'exposition, M. Scholtus fut oublié... Par qui?... pourquoi?... Il n'a jamais pu obtenir une réponse à cet égard. Heureusement qu'à force de pas et de démarches, il parvint à faire recevoir son instrument et à se faire accorder deux mètres. On avait donc cet espace à lui donner, car on ne donne que quand on a.

La galerie était encore alors dans toute sa nudité. On se cotisa entre facteurs, à tant par mètre, pour subvenir aux frais de l'ornementation et de l'installation. Puis les exposants furent appelés à apporter leurs instruments. M. Scholtus seul se trouva n'avoir pas de place désignée : on le fit mettre un jour ici, le lendemain là. Son instrument gêne l'exposant de droite ; l'exposant de gauche se plaint également, et M. Scholtus, balloté tantôt par ici, tantôt par là, ne trouva jamais un point sur lequel il pût s'installer d'une manière stable.

Pourquoi cet exposant n'a-t-il pas eu la place à laquelle il avait droit ? Deux mètres lui avaient été accordés. — Il avait été oublié dit-on, lors de la désignation des emplacements. — Mais l'a-t-on oublié quand il s'est agit de solder les frais d'installation ? en a-t-il payé sa quote-part ? Oui. Alors, n'a-t-il pas droit de se plaindre ? Mais tout n'est pas fini, et le facteur aura encore d'autres tribulations à éprouver !

La Commission d'examen commence son travail ; M. Scholtus, exact, la suit dans ses opérations : ce jour-là il n'est pas au nombre de ceux dont on s'occupe. Le lendemain, espérant faire examiner son instrument, il arrive dans les galeries... mais plus de piano. Il cherche, il s'enquiert, et apprend enfin que, sans le prévenir, sans le mander, son instrument a été transporté, par des mains étrangères au maniement des pianos, dans le prome-

noir supérieur de la galerie des machines... Par quel ordre? Pourquoi est-ce lui plutôt qu'un autre qui a subi cette exclusion ?

M. Scholtus réclame, mais c'est en vain ; il obtient cependant la promesse formelle que son instrument sera examiné et qu'il sera prévenu du jour et de l'heure de cet examen. Mais à la fin de chaque séance le moment de cet examen est sans cesse remis, parce que les Commissaires se trouvent alors trop fatigués et ne se sentent plus la force de gravir le rude escalier de la galerie des machines.

Voici le dernier jour du travail de la commission, elle va clore ses opérations. M. Scholtus, qui a reçu la promesse d'être visité par la Commission, y a foi ; il se rend donc à l'emplacement où il a laissé la veille son instrument... Mais il ne le trouve plus ! Il apprend que, toujours sans lui en donner avis, son piano a été descendu, pour éviter de la fatigue aux Commissaires, et réinstallé dans la galerie affectée aux instruments de musique. Cette dernière manutention a été exécutée avec si peu d'attention et si peu de soin, que l'instrument a été, par le balottement, endommagé à l'intérieur comme à l'extérieur.

M. Scholtus est un facteur consciencieux, qui fait bien et bon, et qui s'est attaché spécialement à la construction du piano *demi-oblique*. L'instrument exposé par M. Scholtus est de ce format. L'échappement employé est un *échappement composé*, c'est-à-dire que toutes les parties sont empruntées aux différents systèmes en usage. Les étouffoirs agissent derrière les cordes avec vigueur et, pour nuancer, il a introduit la pédale à l'aide de laquelle on rapproche les marteaux des cordes pour diminuer la distance et atténuer l'impulsion, moyen qui n'est pas nouveau, mais qui est bon.

M. Scholtus s'est surtout ingénié à porter remède à la déviation occasionnée dans les pianos par le tirage des cordes, et il a imaginé un système que l'on voit aujourd'hui employé ou

changements, mais c'est toujours le même principe. Ce système consiste dans de doubles crampons, dits *crampons Scholtus*, composés d'une barre de traction en fer laminé, rabattue, ayant la forme d'un 7 allongé, dont le crochet vient se rabattre sur le sommier, où il est solidement maintenu par une vis. Cette barre se continue jusqu'à la partie inférieure, où elle pénètre dans le contre-sommier des *pointes d'accroche* et s'y trouve arrêtée par un écrou qui sert non-seulement à la maintenir, mais aussi à la raccourcir ou à la rallonger, M. Scholtus perfectionne chaque jour sa fabrication, et sait joindre dans ses instruments la solidité à la modération des prix.

M. L. STERNBERG (de Bruxelles).

Quittons momentanément la France et allons à la frontière faire une petite visite à la Belgique.

Le premier facteur que nous apercevons dans l'emplacement consacré aux instruments de musique de cette nation est M. Sternberg, de Bruxelles. Cet habile facteur s'est fixé dans cette ville en 1840, après avoir travaillé pendant dix ans, à Paris, chez MM. Pleyel et Érard. A peine établi, les succès ne se firent pas attendre car il obtint, en 1841, une médaille de première classe à l'exposition nationale de la Belgique. Non satisfait des vieux modèles, il imagina, en 1842, pour le piano à queue une nouvelle construction, pour laquelle il prit un brevet. A l'Exposition universelle de Paris, en 1855, une médaille de première classe lui fut décernée, et à celle de Londres en 1862 il obtint la *Prize medal* avec la mention suivante : *Excellente facture et bon marché de toutes les espèces de pianos.*

Le piano droit grand oblique exposé est un des instruments les plus difficiles à construire, à cause de l'échelle diminuée du silet, au chevalet : ce piano d'une belle et agréable sonorité

l'est parfaitement établi. Le clavier en est facile, et la note répond avec beaucoup de promptitude. Nous avons surtout remarqué dans cet instrument un système de barrage qui nous a paru bien combiné et d'une grande solidité.

Un second piano droit est un format *mi-oblique* construit d'après un nouveau système, avec barres isolées et sans aucun collage, ce qui rend cet instrument à l'abri des variations de température.

Le piano à queue, construit d'après le système Érard, est un instrument excellent quoique de dimension moyenne, et tous les membres de la commission, réunis pour examiner les produits du facteur, ont paru ravis du mécanisme de cet instrument, dont la sonorité brillante joint le charme à l'élégance.

M. Sternberg, a été dignement récompensé de ses travaux à l'Exposition de 1867, par la MÉDAILLE D'ARGENT qui lui a été décernée.

MM. RIVA et PASCAL (Ferrare).

Nous remarquons chez MM. Riva et Pascal des clarinettes avec application de quelques parties du système Bœhm et les améliorations apportées à ces instruments par M. Klosé.

Nous apercevons ici également une flûte cylindrique en métal et un hautbois en buis. Bonne facture ordinaire.

M. AVISSEAU.

M. Avisseau est déjà avantageusement connu dans la facture. Les pianos verticaux qu'il livre aux amateurs sont des instruments d'une bonne sonorité et d'une grande solidité. Nous avons vu M. Avisseau en 1844 imaginer une nouvelle disposition du piano droit permettant d'agrandir la table d'harmonie et d'avoir sept octaves à trois cordes.

L'instrument présenté à l'exposition, quoique n'offrant rien

Maison PLEYEL-WOLFF.

Paris a été témoin, cette année, d'une grande solennité. On n'aurait pu penser, à voir toutes ces différentes bandes d'instrumentistes, que les peuples, sentant le besoin de se rapprocher, ont choisi la musique comme leur intermédiaire et comme premier gage d'alliance. Cela devait être, puisque la musique est la seule langue cosmopolite, connue de tous, parlée par tous. Voyez-vous ce rassemblement, cette agglomération formée boulevard Rapp, par tous ces corps de musique venant des quatre coins du monde, Russes, Écossais, Belges, Prussiens, Hollandais, Arabes, Autrichiens, ils parlent tous une langue différente, eh bien, une fois sur l'estrade ils n'ont plus besoin d'interprètes, tous alors se comprennent. Si donc la musique, par sa nature et son expansion, est la parole universelle, il n'est pas alors superflu de nous occuper des moyens mécaniques imaginés par l'homme pour l'imiter, la produire, et lui faire exprimer et développer ses idées. Au nombre de ces moyens, le premier est sans contredit, aujourd'hui, le piano, qui résume en lui seul tout un orchestre, qui ainsi réduit, se trouve à la portée de tout individu.

Pendant longtemps la maison Erard tint dans ses mains le sceptre de la facture ; mais un rival audacieux vint un beau jour établir sa tente dans les environs de ses domaines. Faible d'abord, il n'inquiéta pas, mais en peu de temps il fit de grands progrès, et bientôt on vit deux maîtres occuper le trône de la facture française. Cet audacieux rival fut Ignace Pleyel, qui, fatigué des défauts qu'il rencontrait dans les instruments, résolut, en 1807, de joindre à sa qualité de compositeur émérite, celle de l'habile ouvrier. C'est, n'en doutons pas, à cette alliance des grands artistes aux bons facteurs, que l'on doit aujourd'hui le perfectionnement progressif des instruments.

Ignace Pleyel commença modestement, et son établissement ressemblait assez à celui de ces marchands de musique que nous voyons dans Paris, joignant à leur industrie la vente et la location

des pianos. J'ai été un des clients du magasin de I. Pleyel, je me souviens encore d'une certaine ouverture de la *Cosa-rara*, arrangée pour quatre mains, dont l'exécution fit pendant longtemps les délices de ma famille. Après chaque exécution elle basait sur moi de bien grandes espérances, mais elles se trouvèrent anéanties par une très-facile sonate de Steibelt dont je n'ai jamais réussi à jouer nettement les premières mesures, et cependant Louis Piccini fut mon maître. Si je suis resté une mazette, est-ce la faute de l'instrument, est-ce celle du professeur ou de l'élève? Je crois que la faute en est à tous les trois.

Après dix-sept ans de travail, satisfait de son entreprise, I. Pleyel, confia la direction de son commerce et de ses ateliers à son fils Camille, compositeur distingué et exécutant remarquable. Si la facture instrumentale s'enrichit d'un maître habile, la musique perdit un compositeur émérite, car livré tout entier à la fabrication, Camille Pleyel n'écrivit plus. Reconnaisant, cependant, combien était avantageuse pour la fabrication des instruments, l'union de la puissance intellectuelle de l'artiste, au savoir mécanique de l'ouvrier, il s'associa le célèbre pianiste-compositeur Frédéric Kalkbrenner. Ainsi artistiquement soutenu, C. Pleyel ne s'occupa plus que de la manufacture; il étudia la fabrication étrangère et introduisit plusieurs procédés, alors peu employés.

L'instruction de la musique étendant chaque jour ses racines dans l'éducation et se popularisant, il fallut donner plus d'activité à la production des instruments. C'est alors que l'on vit la fabrication se concentrer pour obtenir un meilleur compte. C'est à ce moment que les maisons Érard, Pleyel, Herz, Pape, fondèrent de grands établissements où toutes les parties de l'instrument se faisaient sous leurs yeux.

Puis nous voyons C. Pleyel intéresser ses ouvriers, non-seulement aux travaux de la maison, mais aussi à la vente des instruments. Par cette grande et morale innovation, il sut attacher

sance parmi les travailleurs. Plus tard, on vit, par l'initiative et les soins de M. A. Wolff, un Orphéon s'organiser dans le même établissement ; cette intéressante création fit que l'ouvrier qui participait déjà au bien-être financier de la maison participa également par degré à des satisfactions intellectuelles qui lui étaient jadis si rarement permises. Mais ce n'est pas tout encore car M. Wolff, forma récemment parmi eux une société de secours mutuels, un apprentissage pour les fils de ses ouvriers, et fonda une bibliothèque gratuite à leur usage.

Le chef de la maison Pleyel sut se faire une fort grande réputation avec une modestie bien rare aujourd'hui. Mais ce chef épuisé par le travail sentant sa santé s'altérer, ses forces diminuer, et prévoyant la maladie, ne voulut pas être pris au dépourvu, il se prépara dans M. Auguste Wolff un successeur. Bon musicien, pianiste distingué, ce lauréat du Conservatoire, compositeur habile, réunissait toutes les qualités désirées dans un facteur, il ne lui manquait que la pratique de l'établi : M. Wolff se fit ouvrier. Il passa par toutes les divisions de la fabrication, et à l'aide de cet apprentissage laborieux et fatigant, il sut prévenir bien des erreurs, beaucoup de pertes de temps ; il put enfin raisonner son art, commander et continuer dignement les travaux de son prédécesseur.

Ces études auxquelles se livra M. Wolff lui montrèrent les défauts du piano, lui signalèrent les parties sur lesquelles il fallait diriger les perfectionnements ; c'est donc sur elles que portèrent ses recherches et ses méditations. La science est souvent folle et dangereuse quand elle se présente toute seule à l'artiste, mais ses ressources sont immenses lorsque, comme chez M. Wolf, elle se rencontre unie à un esprit chercheur et à des mains habiles. La fabrication du piano devait espérer beaucoup d'améliorations d'une pareille réunion. M. Wolff marcha sur les traces de son honorable prédécesseur qui, lui aussi, était un profond penseur et un chercheur infatigable. En voici quelques preuves :

En 1811, M. C. Pleyel, peu satisfait des cordes métalliques faites en France, l'entrée des cordes de provenances étrangères, anglaises ou allemandes, étant alors prohibée, parvint, après des recherches multipliées et dispendieuses, à en fabriquer qui obtinrent, après de nombreux essais, l'approbation de l'Académie des sciences qui, sur le rapport de MM. Stany et Charles, déclara que les cordes Pleyel étaient aussi sonores que les cordes de Nuremberg et qu'elles avaient une plus forte cohésion.

Aussitôt que M. I. Pleyel eut placé son fils à la tête de la fabrication de pianos, celui-ci remarquant que si les unissons augmentent le volume du son, ce n'est jamais en proportion du nombre de cordes, chercha à remédier à l'inconvénient qu'offrait le son de l'instrument, produit composé de deux ou trois sons simples. Nous voyons donc, en 1825, M. C. Pleyel construire un piano droit dont chaque note se composait d'une seule corde, mais d'une grosseur plus forte. Ce ne fut pas sans peine qu'il parvint à monter ces cordes au diapason des petites; toutes cassaient sur les pointes; il n'y parvint qu'en substituant sur le chevalet et sur le sommier de très-grosses pointes aux petites, en diminuant la longueur des cordes et en allégeant la table d'harmonie du poids dont elle était chargée dans les pianos ordinaires. Il était arrivé, par ces moyens, à faire rendre le *fa* le plus aigu d'un piano unicorde à six octaves, à une corde d'acier de Nuremberg, n° 6/0, employée ordinairement pour l'extrême basse.

Déjà, à cette époque, C. Pleyel faisait usage, dans la construction de ce piano, d'un cadre en fer et d'un sommier de pointes en cuivre, afin de résister au tirage des cordes et d'augmenter ainsi la durée de l'accord et de supprimer entièrement le fond des caisses.

M. C. Pleyel, ne pouvant laisser inaperçue l'idée des pianos droits dont se préoccupaient nombre de facteurs, comprit qu'il y avait beaucoup à perfectionner pour faire adopter ces petits instruments par le public, et le résultat de ses recherches fut la

n'est parvenue encore à surpasser en sonorité et en égalité.

En 1828, M. C. Pleyel adapta aux instruments, construits dans sa maison, un sommier dit *prolongé*, formé de trois lattes de chêne croisées, recouvertes d'un panneau en fonte de fer s'allongeant sur la table d'harmonie. La partie qui recevait les cordes était garnie de pointes où se trouvaient attachées les cordes était garnie d'une lame de cuivre. Cette lame se trouvait fixée sur le sommier par deux rangées de vis.

L'instabilité et l'inégalité des parquets offrant de grandes difficultés à l'aplomb des instruments carrés, M. C. Pleyel chercha en 1829, à y remédier par l'application, aux caisses des instruments de cette catégorie, de pieds en forme d'X et à bascule. Le mouvement du coffre s'opérant sur l'axe de l'un des X seulement, le piano était ainsi toujours maintenu parfaitement d'aplomb.

M. C. Pleyel proposa, en 1830, un moyen de conserver invariables les tables d'harmonie que les variations de l'atmosphère et les changements de température faisaient si souvent gercer. Ce moyen consistait dans les placages à contre-fil de ces tables avec un bois dur.

Nous voici parvenu à l'Exposition de 1844, et nous y remarquâmes un instrument de M. C. Pleyel, auquel cet habile inventeur avait fait l'application d'un mécanisme au moyen duquel, en jouant une suite de notes, on obtenait simultanément deux sons, soit à l'octave du son principal, au grave ou à l'aigu, soit à un autre intervalle en établissant la communication de la note principale aux marteaux de son octave. Le pédalier et son système de communication étaient coupés en deux moitiés pour permettre de jouer simple d'une main et doubler de l'autre, ou doubler de deux mains.

Au moment même où la mort allait frapper cet infatigable perfectionneur, il faisait breveter (1855) de nouveaux perfectionnements au mécanisme du piano.

Pendant longtemps le mécanisme anglais fut le seul employé avec quelques modifications, dans la maison Pleyel; les premières recherches de M. Auguste Wolff, en prenant la direction

maison, furent dirigées vers ce mécanisme, après bien des tâtonnements, après bien des essais, il fit paraître le résultat de ses travaux, et en 1863, il prit un brevet pour un mécanisme qui, en conservant les principes et les qualités de l'échappement simple, lui assure, au moyen de pièces auxiliaires, tous les avantages du double échappement. Ce travail est remarquable par sa simplicité, et surtout par sa fixité que rien ne saurait déranger, ni ballotement, ni secousses imprévues. Le modèle de ce mécanisme, exposé dans les galeries du Champ-de-Mars, est fort apprécié des connaisseurs.

M. Wolff en 1857 a conçu un pédalier d'une grande simplicité et qui repose sur un principe dont Krumpholz le célèbre harpiste avait fait usage dans le siècle dernier. Ce pédalier forme pour le piano une véritable estrade, les touches sont construites comme celles de l'orgue, les marteaux frappant les cordes disposées comme dans les pianos à queue. La plus longue corde sonne l'*ut* grave du tuyau de huit pieds, et offre un développement de deux mètres cinquante centimètres de la pointe à la cheville. Les cordes reposent sur une table d'harmonie fixée aux éclisses. L'étendue générale du pédalier est de deux octaves et une quarte UT ut *ut fa*; les dix-neuf premières cordes sont filées. Depuis, l'époque du premier pédalier, son auteur, M. Wolff, lui a apporté des perfectionnements, et y a ajouté une corde nouvelle, sonnante l'octave la première. »

Nous voyons donc que la maison Pleyel et Wolff, quoique se maintenant toujours dans la même voie, sans transformer essentiellement, comme elle le dit elle-même, aucune des parties organiques du piano, en a cependant modifié les détails et amélioré la fabrication des principales pièces.

M: Aug. Wolff est un de ces producteurs consciencieux qui travaillent pour l'honneur de l'art: chez lui le charlatanisme n'a pas de prise. La maison, dont il est aujourd'hui le directeur, ne connaît ni le faste ni l'hyperbole de la réclame. Elle a peut-être

est quelquefois très-bon de faire parler de soi et d'emboucher la trompette pour son propre compte.

Le plus bel éloge que l'on puisse faire des pianos de la maison Pleyel et Wolff est dans les instruments eux-mêmes. Comme la mère des Gracques, elle vous dit : Voyez, mes enfants, voilà ma richesse. L'amateur peut aller dans les beaux salons de la maison Pleyel et choisir en aveugle, il est certain d'avoir un bon instrument, car aucun d'eux n'est introduit dans les salles de vente sans avoir été revu attentivement dans toutes ses parties par M. Aug. Wolff.

Malgré la place si défectueuse occupée par les instruments de la maison Pleyel et Wolff à l'Exposition, écoutez MM. Ritter et Pfeiffer faisant courir leurs doigts sur l'ivoire des claviers, et vous serez obligés d'applaudir les éminents artistes et de donner votre approbation à la belle qualité du son des instruments, à sa rondeur, à sa suavité. Quant à la légèreté et à la docilité du mécanisme, les exécutants vous la font apprécier par la dextérité et la vélocité même de leur jeu.

Dès son entrée dans la carrière, M. C. Pleyel se présenta à toutes les expositions de l'industrie, et à toutes, la maison Pleyel fut dignement récompensée. En voici la preuve puisée dans les rapports des différents jurys :

1827. *Médaille d'or* pour un piano carré, dit *unicorde*, jouissant d'une puissance et d'une justesse de son remarquable, et un piano à queue à trois cordes qui a paru aux amateurs égal aux *meilleurs pianos anglais*.

1834. *Rappel de médaille d'or*. Deux pianos, table d'harmonie en sapin, plaquée en érable. (*A la suite de cette exposition, M. C. Pleyel reçut la croix de la Légion d'honneur.*)

1839. *Rappel de médaille d'or*. Piano carré qui, au concours, a obtenu le n° 2.

1844. *Rappel de médaille d'or*. Facture en général, et son mécanisme à double percussion.

chef ayant été désigné comme *délégué* par la réunion des facteurs, M. C. Pleyel fut mis hors concours.

1855. *Médaille d'honneur* à la maison Pleyel, représentée par M. Aug. Wolff.

1862. Exposition universelle à Londres. *Prize medal*, avec cette mention spéciale : *Perfectionnements dans tous les genres de pianos, puissance et égalité de son, précision du mécanisme et solidité.*

Le gouvernement français ajouta à la récompense obtenue, celle de la croix de la Légion d'honneur, dont fut décoré M. Aug. Wolff, chef de la maison.

1867. Nommé membre adjoint du jury international, M. Aug. Wolff se trouva placé hors concours. Si la maison Pleyel-Wolff n'a pas reçu de récompense de la Commission impériale, le succès de ses instruments et les approbations du public l'en ont dédommagée durant toute la durée de l'exposition.

Honneur à la maison Pleyel et Wolff.

Le commerce est la richesse des nations, les arts en sont la parure ; telle était la pensée de M. le duc de Doudeauville en 1823. Aujourd'hui cette pensée s'est agrandie ; car en 1867, les arts ne sont plus chez nous une simple parure, ils sont un besoin. Ils forment le vêtement nécessaire, indispensable à toutes les nations. Ces arts que l'on comptait à peine il y a quelques années dans le budget commercial de la France, y prennent maintenant une part qui augmente à chaque instant. En 1855, la maison Pleyel occupait quatre cents ouvriers et construisait douze à quatorze cents pianos ; aujourd'hui la production de la maison Pleyel-Wolff est de deux mille cinq cents instruments. Nous disons « bravo ! » à la maison Pleyel, nous sommes heureux de sa prospérité, prix de la constance dans le travail, du sage emploi des capitaux et du développement de l'intelligence.

truments avaient déjà été examinés, mais qui ont trouvé bon de réclamer, à tort, croyant sans doute qu'un second examen leur serait plus profitable ; mais, ici comme au palais de justice, *non bis in idem*, et le résultat, pour eux, n'a pas changé.

Quoique ayant fait et envoyé en temps utile, comme ses confrères, toutes les pièces nécessaires pour être admis à l'exposition, M. Scholtus fut oublié... Par qui?... pourquoi?... Il n'a jamais pu obtenir une réponse à cet égard. Heureusement qu'à force de pas et de démarches, il parvint à faire recevoir son instrument et à se faire accorder deux mètres. On avait donc cet espace à lui donner, car on ne donne que quand on a.

La galerie était encore alors dans toute sa nudité. On se cotisa entre facteurs, à tant par mètre, pour subvenir aux frais de l'ornementation et de l'installation. Puis les exposants furent appelés à apporter leurs instruments. M. Scholtus seul se trouva n'avoir pas de place désignée : on le fit mettre un jour ici, le lendemain là. Son instrument gêne l'exposant de droite ; l'exposant de gauche se plaint également, et M. Scholtus, balloté tantôt par ici, tantôt par là, ne trouva jamais un point sur lequel il pût s'installer d'une manière stable.

Pourquoi cet exposant n'a-t-il pas eu la place à laquelle il avait droit ? Deux mètres lui avaient été accordés. — Il avait été oublié dit-on, lors de la désignation des emplacements. — Mais l'a-t-on oublié quand il s'est agit de solder les frais d'installation ? en a-t-il payé sa quote-part ? Oui. Alors, n'a-t-il pas droit de se plaindre ? Mais tout n'est pas fini, et le facteur aura encore d'autres tribulations à éprouver !

La Commission d'examen commence son travail ; M. Scholtus, exact, la suit dans ses opérations : ce jour-là il n'est pas au nombre de ceux dont on s'occupe. Le lendemain, espérant faire examiner son instrument, il arrive dans les galeries... mais plus de piano. Il cherche, il s'enquiert, et apprend enfin que, sans le prévenir, sans le mander, son instrument a été transporté, par des mains étrangères au maniement des pianos, dans le prome-

Ainsi gardons-nous de juger ici d'un pays par le plus ou le moins de ses produits exposés : ce qui serait rationnel dans toute autre circonstance ne saurait l'être à l'Exposition universelle.

Au nombre des facteurs de pianos de la Russie voici MM. Malecki et Schreder qui nous offrent comme spécimen de leur fabrication un piano à queue, beau modèle, forme agréable. Cet instrument possède une sonorité particulière, suave, forte et moelleuse à la fois, sorte de sonorité *anglo-allemande*, due sans doute au système de garniture des marteaux. Le barrage est semblable au barrage d'Érard, avec le même échappement. Nous en félicitons les facteurs, car c'est déjà un grand mérite que de savoir bien choisir ce que l'on veut imiter. Le clavier est peut-être un peu doux, mais la note répond spontanément et avec beaucoup d'agilité. La maison Malecki et Schreder jouit déjà d'une réputation de bon facteur justement méritée ; elle fait des opérations fort étendues, et mérite la vogue qu'obtiennent ses instruments. Le Jury a decerné à cette honorable maison, comme récompense, une **MÉDAILLE D'ARGENT**.

M. TOMSCHICK (Brünn).

Rien de remarquable dans cette vitrine, qui ne renferme que des saxhorns et des trompettes à cylindres plus une clarinette en métal d'une forme assez originale ; le tube principal recourbé sur lui-même rappelle en petit la forme de l'ophicléïde. Le Jury a attribué M. Tomschick une **MÉDAILLE DE BRONZE**.

M. GENTELLET PRESTREAU.

Ce facteur expose des flageolets, flûtes, clarinettes et hautbois système ordinaire en ébène, une clarinette en cuivre argenté,

bile système Triébert, des instruments de cuivre ordinaires et un saxophone alto argenté. Il n'y a rien de particulier à signaler.

En 1867, le jury attribua à M. Gentelet une MENTION HONORABLE.

MM. MASON et HAMLIN. (New-York et Boston.)

Dès leur *rentrée* dans le monde, les instruments à anches libres, connus en Amérique sous le nom de *Mé lodéons*, furent en si grande vogue, qu'aux États-Unis chacun se mit à en construire comme s'il ne fallait pas autre chose pour établir un instrument de musique que de l'habileté dans le maniement de la lime ou dans celui du marteau.

Ces orgues de salon eurent donc aux États-Unis beaucoup de succès. Il y a douze ans (1855), un fabricant de Mé lodéons employait à New-York : en capital, 151,000 fr. ; en frais d'établissement, 135,000 fr. ; les matières premières représentaient 21,000 fr., et les instruments construits, 1,026,000 fr. Quatre-vingt-un ouvriers étaient occupés à cette fabrication. La construction de ces Mé lodéons n'est pas parquée dans une seule localité, elle est répandue sur tout le territoire américain. Mais la mauvaise sonorité des Mé lodéons, leur fragilité, leur insuffisance pour répondre aux exigences des artistes, étaient l'objet de plaintes continuelles. MM. Mason et Hamlin résolurent de corriger les défauts qui étaient reprochés aux Mé lodéons, et, à force d'améliorations, de perfectionnements, de changements, ils finirent par établir un instrument entièrement nouveau, quoique renfermant des éléments connus, et qu'ils ont nommé *Orgue de salon*, pour le distinguer des Harmoniums. Ils établirent leur manufacture à Boston, et une succursale pour la vente, à New-York.

MM. Mason et Hamlin occupent en Amérique le premier rang dans la construction des Orgues de salon, et les instruments qui

sortent de leurs ateliers méritent le succès qu'ils obtiennent par leurs belles et bonnes qualités. MM. Mason et Hamlin ont spécialement cherché à faire produire à leurs orgues un son pur, suave et rond, et ont eu constamment pour but dans leurs travaux, de rendre les instruments sortant de leur manufacture les plus parfaits possibles; tant pour la sonorité que pour la solidité. Ils ne se sont pas occupés du plus ou du moins dans le prix de revient, parce qu'ils ont reconnu que les économies exagérées apportées à la construction d'un instrument, finissent par devenir *très-cher* à l'acquéreur, par suite des réparations incessantes qu'il est obligé de faire subir à l'instrument acheté à *bon marché*.

Les améliorations apportées par MM. Mason et Hamlin dans la construction des instruments à anches libres sont trop nombreuses pour être décrites, nous nous contenterons d'en indiquer quelques-unes.

MM. Mason et Hamlin ont d'abord perfectionné la qualité du timbre en lui enlevant le son nasillard et aigre qui se fait généralement remarquer dans les mélodéons.

Ces habiles facteurs ont voulu remédier, ensuite, au défaut que présentait le registre ordinaire pour l'expression; registre qui agit souvent mal; ainsi qu'à la difficulté qu'éprouvent les amateurs dans son emploi. Ils cherchèrent un moyen plus facile et qui donnât plus de satisfaction à l'artiste. Ils imaginèrent donc un appareil qu'ils ont appelé *crescendo automate*, qui consiste dans l'établissement d'une soufflerie particulière. L'expression se produit par le plus ou le moins de pression des pieds, moyen simple qui rend l'instrument excessivement précieux pour l'exécutant. Afin d'éviter qu'une trop grande masse de vent ne vînt faire crier l'anche, ils ont pourvu chaque registre d'une sorte de soupape de sûreté au moyen de laquelle le trop plein s'échappe.

Les anches libres sont disposées dans le sens contraire à celui que l'on emploie généralement dans les Harmoniums, et ces

refoulent, mais par celle que produit le vent que les soufflets aspirent, et c'est à cette construction de soufflerie inverse et au rangement des anches dans leurs cases diverses que l'on doit attribuer la grande distinction et le caractère particulier du son produit par les instruments de MM. Mason et Hamlin.

Ces facteurs font un grand usage de machines, lesquelles remplacent chez eux un grand nombre d'ouvriers ; aussi, à l'aide de ces machines, ils découpent leurs anches et leur donnent une uniformité et une régularité mathématique à laquelle ne parvient que difficilement la main de l'homme.

Les instruments de MM. Mason et Hamlin sont parfaitement construits ; les bois employés dans la fabrication sont tous des bois de choix indigènes qui, après avoir subi un long séchage à l'air libre, sont encore soumis, avant d'entrer à l'atelier, à l'action de la vapeur surchauffée.

MM. Mason et Hamlin livrent à la vente environ soixante-dix instruments par semaine, au prix moyen de 750 francs, ce qui fait environ 2,625,000 francs d'affaires par an.

Quant à la solidité, nous avons vu une lettre de M. Gottschalk qui se loue de la solidité et de la manière dont s'est constamment tenu l'accord de l'orgue de salon de MM. Mason et Hamlin pendant sa longue course musicale en Amérique... Demandez, lecteurs, à M. Herz, ce que c'est qu'un pareil voyage, et pour l'artiste et surtout pour l'instrument ?

Les modèles que MM. Mason et Hamlin présentent à l'Exposition sont de diverses grandeurs et de diverses formes ; il y en a un qui réunit deux claviers, quinze jeux et un pédalier. Cet instrument possède une grande puissance, sa sonorité est suave. Le clavier est facile et la note répond avec une grande vivacité. MM. Mason et Hamlin, qui ont obtenu déjà une grande renommée en Amérique, ont voulu faire consacrer leur réputation par toutes les nations réunies dans les galeries du Champ-de-Mars, et le jury international, appréciant leurs instruments leur a octroyé une MÉDAILLE D'ARGENT.

Maison ÉRARD.

Après avoir visité et étudié tous les pianos exposés au Champ-de-Mars, je suis forcé de reconnaître une grande supériorité à la maison Erard, aussi je m'incline devant ce nom qui rappelle ceux qui ont été et qui sont encore aujourd'hui nos maîtres dans l'art de la facture.

La maison Erard a su donner à ses instruments un tel degré d'excellence, que le nom du producteur remplace aujourd'hui dans le langage ordinaire, celui du produit. Ainsi on dit un *Erard* pour désigner un piano sortant des magasins de cet établissement, comme on dit un Stradivarius, un Amati, pour les violons de ces auteurs. Un *Erard* est l'instrument désiré par l'artiste exécutant; un *Erard* fait partie de l'ameublement rêvé par la jeune fille au moment de son mariage; imiter un *Erard*, voilà le travail auquel se livrent presque tous les facteurs.

La réputation de la maison Erard est trop étendue, trop justement méritée et trop incontestée pour que l'Exposition universelle de 1867 pût ni amoindrir ni ajouter à sa gloire et à sa prospérité. Conviée à y prendre part, elle a accepté et n'a d'abord présenté à cette exhibition que les produits de son travail quotidien. « Voilà, a-t-elle semblé dire, ce que nous faisons journellement; nous vous montrons ces instruments dans leur plus simple appareil, jugez. Nous n'avons pas la prétention de faire mieux que par le passé, mais nous mettons notre orgueil à faire aussi bien. Le progrès ne peut naître du changement : il s'agit seulement pour nous d'entretenir et d'élargir la voie dans laquelle nous sommes entrés depuis si longtemps. »

Le Directeur de la maison suit en modestie comme en toutes autres choses, les errements de Pierre Erard, grand mécanicien, grand industriel et grand artiste, qui cependant parlait fort peu de lui-même. Qui de nous ne se rappelle avec quel plaisir il rappelait toute la série des travaux entrepris par son oncle, qui remontent toute la gloire des inventions et se s'attribuant

d'autre mérite que celui d'avoir fait apprécier ces beaux ouvrages ? Il en est encore de même aujourd'hui rue du Mail ; dans cette maison on n'innove pas, on y conserve. On semble y pratiquer le culte des ancêtres.

Sachant que les premières récompenses étaient en très-petit nombre, la maison Erard a profité de l'appel de son directeur comme juré dans un autre groupe pour se déclarer hors de concours, afin de ne pas enlever, au préjudice d'une autre, une de ces récompenses qui ne pouvaient lui manquer dans cette occurrence, car elle est habituée aux médailles d'or depuis de longues années. Il eût été de bon gout à une vieille et haute maison anglaise de suivre le même exemple et de dire, comme la maison Erard : *Faisons placé aux jeunes.*

Il serait vraiment oisieux de ma part d'entrer dans quelques détails sur la fabrication de la maison Erard : qui ne connaît ses instruments ? quel est celui des facteurs qui n'emploie pas ses procédés ?

Contemplez un piano d'Erard, que voyez-vous ? Une table sonore sur laquelle se trouvent tendues des cordes métalliques mises en vibration par des marteaux. Cet appareil vous paraît bien simple ; il a demandé cependant bien des années d'études, de tâtonnements, de travail à la maison Erard pour arriver à cette élégante simplicité. Pas un des morceaux, pas un des accessoires qui n'ait été fait et refait non pas une, mais mille fois avant de satisfaire son auteur. Sébastien Erard s'est approprié chaque partie, dont il a su faire autant de chefs-d'œuvre : échappement double d'Erard, agrafes d'Erard, barres harmoniques d'Erard, cordes filées d'Erard, tout enfin porte le cachet de la maison. Chose assez remarquable, tant que ces moyens mécaniques furent la propriété exclusive de cette maison, ils furent critiqués, honnis, méprisés par les facteurs, qui prétendirent faire mieux, et leur intelligence n'aboutit souvent qu'à mal imiter pour voiler la contrefaçon. Mais aussitôt que le domaine public se fût successivement emparé de toutes les idées et de

tous les moyens de la maison Érard, chacun se jeta dessus et appliqua ce qu'il avait auparavant déclaré mauvais, ce qu'il avait conspué, et alors on s'empressa, en en faisant l'application, d'en prôner pour son compte la supériorité.

Donner une description de tous les instruments qui se construisent aujourd'hui dans la maison Érard nous entraînerait trop loin, surtout si j'étais forcé de dire combien de précautions, de soins, de prévisions, de calculs, de goût même, exige une si parfaite combinaison, à laquelle il semble difficile de rien ajouter.

Presque tous les facteurs imitent, soit en France, soit à l'étranger, les pianos Érard, et nous voyons les premières récompenses accordées aux meilleures imitations des produits de cette maison. Mais de toutes ces imitations, auxquelles nous avons nous-même applaudi, bien peu cependant sont parfaites, il leur manque ce je ne sais quoi que l'on ne saurait définir, que Pierre Érard avait su imposer à sa maison : Ensemble de distinction, de bon goût, d'élégance, que l'on rencontre dans tous les instruments et dans tout le personnel de la maison ; sorte de cachet aristocratique que rien ne saurait détruire et que personne ne saurait contrefaire. Il existe toujours une différence bien appréciable entre la copie et l'original : le clavier de la maison Érard est facile, égal et agréable au toucher ; mais dans les imitations l'égalité n'est plus aussi parfaite, le clavier est parfois lourd et fatigue souvent l'exécutant ; les sons pèchent par un manque d'homogénéité.

Après avoir soumis au jugement du public ses produits ordinaires, la maison Érard a voulu prouver, sans doute, qu'elle sait se maintenir à la hauteur où l'avait fait parvenir Pierre Érard, et que depuis sa perte elle n'a pas déchu. Elle a donc exposé trois instruments qui, sous le rapport des accessoires dont ils sont ornés, resteront dans l'avenir comme de précieux monuments de l'art et du goût en 1867.

Dans cette nouvelle exposition de la maison Érard, nous remarquons un grand nombre d'instruments de construction modèle de

piano vertical à cordes obliques, caisse en ébène sans gravure ni moulure, style grec, heureuse réminiscence, pour la pureté du style, des dessins de meubles provenant de Pompéï ou d'Herculanum.

Il faut admirer surtout dans toutes ses parties un autre joli petit modèle d'un piano oblique. Que de goût dans le dessin de M. Ahrens ! que de talent dans l'exécution ! C'est vraiment un spécimen précieux du style Louis XVI ; comme la marqueterie de bois d'essences si différentes est savamment combinée ! quelle délicatesse dans les teintes et dans les nuances ! comme les dorures et les ciselures des bronzes sont légères et gracieuses !

Mais le morceau capital dans cette précieuse réunion d'instruments est un grand piano à queue dont la décoration a été confiée à M. Guichard, architecte décorateur, qui a décelé un grand talent dans les compositions d'ensemble et de détail de ce bel instrument. Le style est sévère et délicat à la fois. Les sujets, paysages charmants, sont fort habilement peints en camaïeu, par M. Burette, et recouverts d'un vernis formant comme un glacis général, vernis dont l'emploi semble avoir cessé avec le dix-septième siècle ; les sculptures sont de feu Klagman, c'est tout dire. Le temps n'a pas permis d'appliquer encore à cet instrument la troisième couche de vernis, qui, en remplissant les interstices qui existent entre les coups de pinceau et en égalisant les surfaces, fera disparaître les aspérités que les couches raboteuses de la peinture laissent apercevoir.

On doit remarquer également, parmi les produits de la maison Érard, un piano vertical destiné aux contrées intertropicales. La construction de cet instrument doit faire renoncer certains facteurs étrangers à la prétention d'être sinon les inventeurs du cadre en fer, du moins les premiers à user de ce moyen. Dans le piano de la maison Érard, vous pouvez apercevoir l'emploi d'un cadre en fer avec boulons du même métal ; le sommier de cheville est en bois, mais, pour en augmenter la force, il se trouve encastré dans un sommier en fer. Tout l'appareil métallique n'est

pas fondu d'une seule pièce comme dans les pianos américains, où il forme, il est vrai, un cadre d'une grande solidité mais d'une solidité plus grande, je crois, qu'il n'est nécessaire pour résister à la tension des cordes. Rejetant donc ce luxe de fer inutile, la maison Érard évite ainsi cette sonorité métallique qu'on perçoit dans la plupart des pianos des États-Unis. L'utilité de l'appareil américain pourrait même être contestée, car les facteurs d'outre-mer conservant le sommier en bois, n'est-on pas en droit de leur demander à quoi sert l'emploi d'une surabondance de force d'un côté, unie à tant de faiblesse de l'autre ?

Je n'ai encore parlé que de l'enveloppe des instruments exposés, et je n'ai rien dit de leur sonorité. Je crois qu'il serait superflu de vous désigner une à une toutes leurs précieuses qualités. Si ces instruments n'avaient seulement été que *bons* et *beaux*, la maison Érard ne les eût sans doute pas fait sortir de ses magasins ; ce n'est qu'après les avoir reconnus *excellents* qu'elle les a fait transporter dans les galeries de l'Exposition. Chacun peut d'ailleurs se convaincre de la vérité de ce que j'avance en écoutant M. Alfred Quidant jouer ces divers instruments. Que dire à la louange de cet artiste ? Qu'il est à la hauteur du piano Érard, dont il sait faire ressortir avec talent toutes les belles qualités. Nul autre ne pourrait faire valoir avec autant de savoir, de sagesse et de dextérité les ressources d'un instrument. Nous félicitons la maison Erard d'avoir su s'attacher un artiste d'un si beau talent et d'un mérite si spécial.

Faut-il parler des harpes ? La maison Érard est la seule qui en construise, et tout le monde connaît la valeur artistique d'une harpe d'Érard, à laquelle nul facteur, jusqu'à ce jour, n'a pu atteindre. Admirez les deux spécimens présentés au public à côté du piano en ébène, et dites s'il est donné à quelqu'un de faire mieux et même aussi bien. Quelle élégance dans ses formes ! Où trouver un sculpteur pour fouiller avec plus de délicatesse cette colonne massive de bois de palissandre ? Quelle

tesse, quel fini dans les moindres détails ! Je voudrais voir et entendre cet instrument dans les mains de notre ami Godefroy ; ce serait alors en doubler la valeur.

Voilà les instruments présentés au public par la maison Érard : ce sont autant de chefs-d'œuvre qui prouvent que la mort de son chef ne l'a pas fait déchoir et que Mme veuve Érard, en s'associant les talents administratifs de M. Schœffer, a su conserver intact le précieux dépôt qui lui était confié.

Honneur donc à la maison Érard ! Honneur surtout aux ouvriers, à leurs travaux ! Ils n'ont pas oublié le serment qu'ils ont fait sur la tombe de leur chef, de ne pas laisser périr l'œuvre, de conserver au nom d'Érard cette auréole d'honneur, de probité et de gloire dont il brille depuis près d'un siècle.

L'Empereur a récompensé dignement les travaux de la maison Érard. En nommant membre de la Légion d'honneur M. Schœffer, récompense personnelle pour son habile, intelligente et loyale direction, il a accordé à la maison Érard une palme nouvelle.

M. DAVID.

Instruments à pistons à petits tubes, perce ronde et pleine diminuant la course du piston, mais non pas de moitié comme le porte l'indication écrite qui se trouve sur l'instrument. Le reste de cette vitrine ne renferme que plusieurs saxhorns du système ordinaire.

M. David, en 1852, produisit un système de *gros pistons chromatiques*.

M. FORNI (Milan).

M. Forni est un très-bon luthier qui a présenté au jury des flûtes de Briccialdi en grenadilles avec tête en ivoire. Ces instruments descendent au *la grave* et, comme les artistes l'ont fait

remarquer, sans grande utilité, parce qu'au-dessous de l'*ut* les sons sont ternes et sans portée. Ce facteur expose aussi des clarinettes de *Forni* en buis, en cuivre, en grenadille et en maillechort; elles sont à treize clefs, avec deux anneaux. Le tout est d'assez bonne fabrication.

M. HENRI HERZ.

Quelques personnes sont étonnées de ne pas rencontrer les pianos rangés dans les galeries affectées aux Beaux-Arts, dont la musique fait naturellement partie; mais en réfléchissant un peu, on s'aperçoit facilement qu'il n'en pouvait être autrement, car ce n'est pas la musique que l'on veut apprécier ici; ce ne sont pas les compositeurs qui exposent leurs œuvres, mais ce que l'on est appelé à contempler ce sont les moyens industriels imaginés et construits servant à traduire, à exprimer ou à interpréter musicalement les idées, les pensées, les sentiments humains.

Le but principal vers lequel tendent tous les facteurs dans la construction des instruments, est d'imiter le mieux possible la voix musicale de l'homme. La musique n'étant pas un art plastique, elle ne saurait, sans le secours des paroles, rien décrire de palpable, ainsi que le font le langage, la sculpture, la peinture; mais elle sait définir à l'aide des sons, les diverses sensations de l'âme. L'aptitude de la musique sous ce rapport est en exacte proportion avec les qualités humaines de ses tons. Si une voix manque de qualité sympathique, si elle est inexpressible, monotone, elle ne représente pas alors l'humanité, elle est une exception, une sorte de monstre dont les fibres du cœur, insensibles, sont incapables de captiver les auditeurs. Aussi nous apercevons-nous souvent que la voix ne suffit pas toujours pour exprimer la passion d'une façon lyrique. Eh bien, il en est de même du piano

duire les sensations de l'exécutant. Ce qu'il faut donc rechercher et examiner avant tout dans un piano, c'est la propriété vocale, et cette propriété je l'ai reconnue grande et belle dans les instruments exposés par M. H. Herz.

Il y a dans la personne de M. H. Herz trois individualités bien distinctes : l'exécutant, le compositeur et le facteur. Je ne m'arrêterai pas à vouloir vous faire apprécier ni le compositeur ni l'artiste ; car les œuvres de l'un sont dans les bibliothèques de toutes les personnes qui s'occupent du piano, et la réputation de l'autre, professeur au Conservatoire, est depuis longtemps solidement et glorieusement établie. Nous ne nous occuperons donc ici que du facteur de la rue de la Victoire, qui s'est trouvé, comme membre de la commission d'examen, mis hors de concours.

Cette situation spéciale imposée à quelques exposants était la plus grande et la plus honorable récompense que la commission impériale ait eu le pouvoir de leur décerner, car en appelant ces exposants à être juges de leurs confrères, elle a reconnu publiquement l'excellence de leurs œuvres et la supériorité de leur mérite. Il était beau pour un établissement industriel d'être si dignement et si justement apprécié, mais M. Henri Herz ne pouvait pas espérer une récompense inférieure à celle de 1855 et à celle obtenue à Londres en 1862, avec cette appréciation spéciale : *Perfection de toutes les parties du piano, puissance et égalité de sons, précision du mécanisme et solidité.*

La fabrication des pianos est devenue, comme nous le prouve l'Exposition de 1867, une industrie généralement répandue dans le monde entier. Jadis un piano était regardé dans un ménage comme un meublé de *luxe*, aujourd'hui que l'étude de cet instrument est entrée partout comme une partie indispensable de l'éducation des jeunes filles, l'acquisition d'un piano est un *besoin*. Le piano s'est donc introduit partout ; il a fait invasion dans toutes les maisons, riches ou pauvres ; du rez-de-chaussée aux combles, on entend le piano à tous les étages. Les prix

taires ont beau s'opposer à cette invasion sonore, en rétrécissant chaque jour les appartements, les locataires, aidés des facteurs, parviennent à y faire tenir non pas seulement un piano droit, mais encore un de ces petits pianos à queue qui ont acquis tant de vogue par la belle et bonne construction de ceux que M. H. Herz présenta à l'Exposition de 1855 et dont le jury constata par diverses épreuves la grande étendue de la sonorité et la supériorité de la construction.

Ajoutons, pour mémoire, que tous les instruments sortis des ateliers de M. H. Herz et présentés au jury de 1855 obtinrent un succès si brillant, que le *premier rang du concours* fut, sous le rapport du volume et de la qualité du son, accordé à l'unanimité à M. H. Herz.

Si les instruments de M. H. Herz étaient déjà excellents en 1855, que sont-ils donc aujourd'hui? Car on ne s'arrête pas dans cette maison, on perfectionne sans cesse. Aussi reconnaissons-nous que le son de ses instruments s'est perfectionné : à sa qualité, brillante et sympathique se trouve jointe aujourd'hui une certaine rondeur, une sorte d'élasticité qui, manquant à la sonorité de tant d'instruments, leur donne de la sécheresse.

D'où provient cette perfection à laquelle tend continuellement M. H. Herz? De sa supériorité comme musicien, sans nul doute. Pénétré des exigences de son art, sachant ce que désire rencontrer un exécutant dans l'instrument qui lui sert d'interprète, M. H. Herz s'est efforcé, comme facteur, de prévenir les vœux de l'artiste. Aussi ce que vous pouvez admirer dans les pianos exposés, c'est l'égalité et surtout la légèreté du clavier, dont les touches répètent facilement à tous les degrés de leur enfoncement.

Au nombre des instruments exposés par M. H. Herz se trouve un magnifique piano. Beau à l'extérieur et excellent à l'intérieur, il enchante les yeux tout en ravissant les oreilles, car, comme le corbeau de la fable, *son ramage se rapporte à son plumage*. Il y

on a cherché à augmenter l'importance par les détails extérieurs, fort riches, j'en conviens, mais rarement de bon goût. Il faut laisser ces grandes œuvres exceptionnelles aux maisons de premier ordre, il serait fâcheux que la masse des facteurs se lançât dans cette voie. Hors les instruments d'une construction tout exceptionnelle, comme ceux de la maison Erard et celui de M. H. Herz, rien n'est plus convenable et plus beau pour un piano que la simplicité et même la nudité.

Le public, depuis quelques jours, s'entasse devant le piano de M. H. Herz, il semble oublier qu'il existe d'autres instruments dans la galerie ; mais aussi il mérite la sensation qu'il fait chaque jour, car ce n'est pas seulement la richesse et la magnificence qu'il faut admirer dans cet instrument, mais c'est l'art de la peinture, imitation heureuse de celle du siècle passé en ce qu'elle a de plus séduisant et de plus élégant. Le style de l'ornementation rappelle la fin de Louis XV avec tant de vérité que, si nous ne savions pas sa récente origine, on pourrait supposer ce piano provenir du château d'Étiolles et du salon de madame de Pompadour ou, si vous aimez mieux, avoir été construit pour le pavillon de Louveciennes, par ordre de madame Du Barry, pour l'aider à réjouir son royal adorateur.

La caisse est recouverte d'un fond blanc gris perlé, rehaussé de légers filets d'or. Sur les côtés des éclisses, des groupes d'oiseaux, des gerbes et des guirlandes de fleurs sont parsemés et peints par M. Gontier, avec une touche heureuse et délicate à la fois ; les couleurs s'y mélangent sans rudesse. Le dessus du couvercle est occupé par un groupe d'instruments divers fort artistement dessiné ; quelques colombes voltigent dans l'espace azuré. Sur le devant du clavier, des amours dignes du crayon de Boucher se jouent dans une atmosphère vaporeuse, avec des oiseaux au plumage varié et entremêlés à des fleurs de toutes les nuances. Le dedans de l'instrument a reçu sur toutes ses parties, même le barrage, une légère couche de dorure, et par-dessus a été des-

coulisses mobiles. M. Roth reçut à l'Exposition française de 1855 UNE MENTION HONORABLE. A l'exposition de 1867, une MÉDAILLE D'ARGENT lui a été attribuée.

M. ADOLPHE SAX.

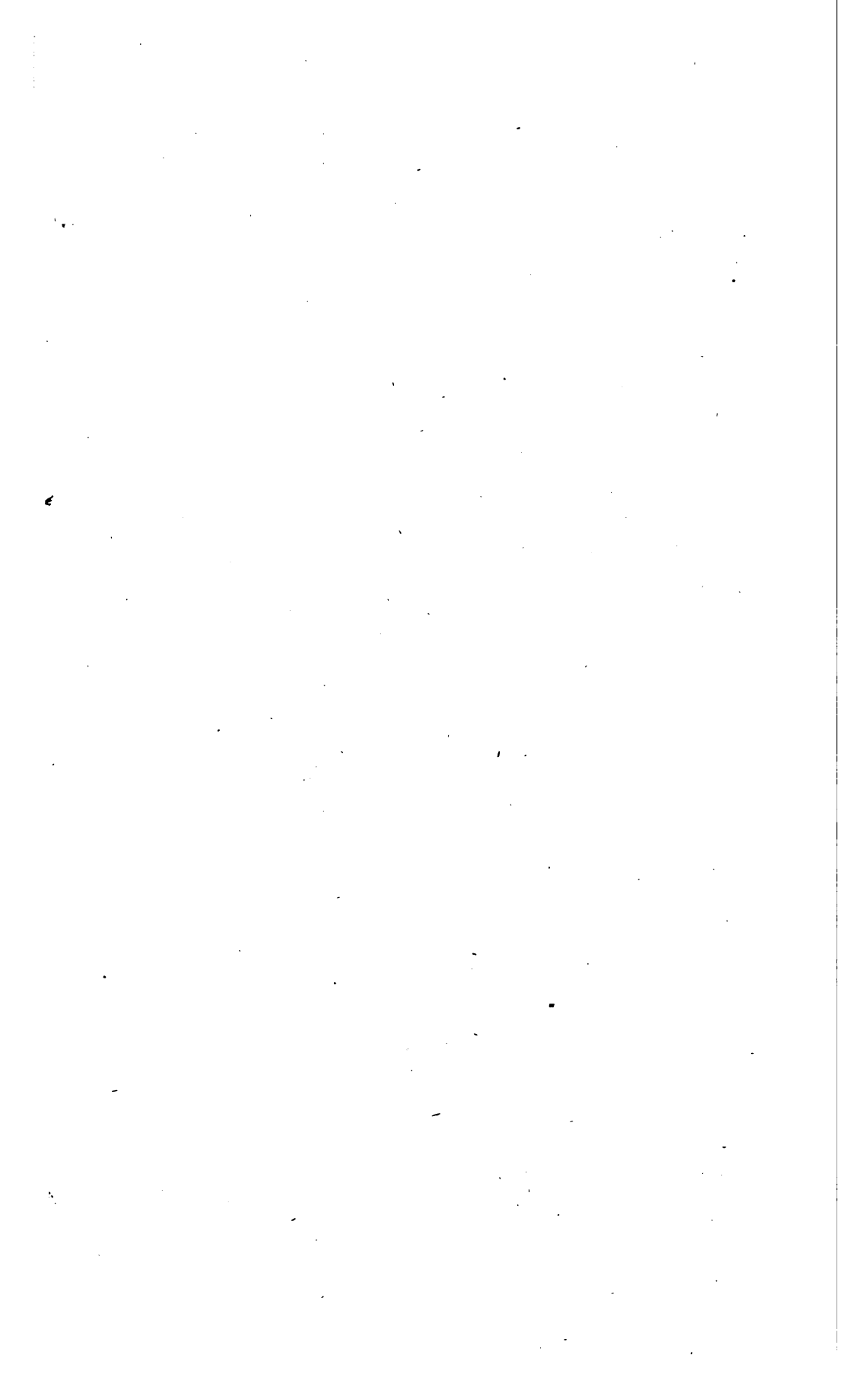
Nous abandonnons momentanément l'examen des pianos, pour y revenir plus tard, et nous ferons aujourd'hui une excursion dans le domaine des instruments à vent.

Dans l'exposition des instruments de musique, on reconnaîtra facilement que les instruments à vent seuls ont fait, depuis la dernière exposition de 1855, des progrès dans leur construction, et encore faut-il les restreindre, ces progrès, aux instruments de cuivre ; car, parmi les instruments à vent en bois, la clarinette seule nous présente cette année certaines améliorations dont nous parlerons plus tard. La quantité et la variété des formes sont ici innombrables, et les améliorations réelles ou supposées incalculables. Tous ces perfectionnements résultent du développement de l'éducation, des préceptes de l'acoustique ; les lois de la mécanique ne sont plus ignorées, comme jadis, de la majeure partie des fabricants d'instruments. L'introduction des machines dans les ateliers, et surtout le développement qu'a pris chez toutes les nations le goût de la musique ; la demande à chaque instant plus nombreuse d'instruments pour armer ces petits corps de musique que chaque jour voit se créer partout, dans les villes comme dans les moindres villages, semble assurer la prospérité de cette intéressante industrie.

Il y a quarante ans à peine les instruments de cuivre se réduisaient à la trompette, au cornet, au trombone à l'ophicléïde. Ce furent Miggenhofen, de Francfort, et Meller, de Mayence, qui, en produisant le premier cornet à pistons, imprimèrent la secousse nécessaire pour mettre en mouvement l'ingéniosité des facteurs et diriger leurs travaux dans le sens de non-

MANUFACTURE D'ADOLPHE SAX

PETITE FLUTE
 1. PETITE FLUTE
 2. GRANDE CLARINETTE
 3. CLARINETTE HAUTOBIS
 4. SAXOPHONE SOPRANO
 5. SAXOPHONE ALTO
 6. SAXOPHONE TENOR
 7. SAXOPHONE BASSON
 8. CORNET A PISTONS
 9. TRUMPETTE A CILINDRE
 10. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 11. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 12. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 13. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 14. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 15. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 16. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 17. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 18. CROSSE CAISSE
 19. CAISSE ROULANTE
 20. CAISSE CLAIRE
 21. CYMBALES
 22. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 23. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 24. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 25. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 26. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 27. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 28. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 29. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 30. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 31. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 32. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 33. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 34. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 35. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 36. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 37. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 38. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 39. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 40. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 41. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 42. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 43. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 44. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 45. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 46. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 47. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 48. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 49. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 50. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 51. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 52. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 53. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 54. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 55. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 56. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 57. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 58. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 59. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 60. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 61. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 62. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 63. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 64. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 65. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 66. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 67. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 68. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 69. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 70. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 71. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 72. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 73. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 74. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 75. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 76. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 77. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 78. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 79. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 80. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 81. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 82. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 83. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 84. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 85. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 86. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 87. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 88. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 89. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 90. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 91. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 92. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 93. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 94. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 95. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 96. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 97. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 98. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 99. SAXOPHONE CONTRALTO SI B
 100. SAXOPHONE CONTRALTO SI B



veaux instruments, du moins des perfectionnements dans les moyens de les faire parler. Aussitôt l'apparition des premiers cornets à pistons, on les vit introduits dans la musique de l'empereur de Russie. Lord Cathcart en apporta plusieurs en Angleterre qu'il donna en présent à la musique du 2^e régiment des *Life-guards*, et pendant longtemps les pistons des instruments furent recouverts de peau pour en cacher le mécanisme au public. Les instruments à pistons firent leur chemin, ils remplacèrent tous les vieux moyens en usage jusqu'alors. Ils restèrent pendant quelques années dans la même situation, sans progrès comme sans défaillance ; puis arriva Ad. Sax, qui révolutionna tout ce qui avait été fait. Le temps de cet habile facteur marquera dans l'histoire de la musique, son nom restera, et nos petits-fils en parlant de la construction des instruments diront : *l'époque d'Ad. Sax.*

Une amitié réelle de bien des années m'attire d'abord vers la vitrine d'Adolphe Sax. Mais si l'amitié, comme le vin, gagne en vieillissant, parfois aussi son fumet nous trouble et nous grise ; ne vous étonnez pas si je vois ici tout en beau et surtout si je le dis longuement ; les amis, ainsi que les ivrognes, sont prolixes dans leurs épanchements.

« Toujours monsieur Sax ! Monsieur Sax a donc tout fait ? Est-
» ce l'ignorance, la camaraderie, ou l'engouement qui font
» trouver tant de mérite à ce facteur ? — Pourquoi vous étonner,
» M. Sax n'est-il pas le premier facteur qui ait embrassé dans
» ses recherches et sa fabrication le système complet de tous les
» instruments à vent ! »

C'est ainsi que s'exprimait en 1839, en parlant de M. Sax père, M. Jobard dans son rapport au gouvernement belge sur l'exposition française de cette époque. Ces mots, je m'en empare pour les appliquer à son fils, ils rendent toute ma pensée et l'expriment mieux que je ne saurais le faire, car dans Adolphe Sax je vois le résumé de tout ce qui a été entrepris depuis plus de trente ans pour perfectionner les instruments.

Il y a des personnes qui ne sauraient admettre la louange accordée à autrui sans crier ; c'est pour ainsi dire diminuer leur part. La louange semble être pour eux un monopole auquel nul n'a droit de toucher. Cependant quand j'aurai dit qu'Adolphe Sax a un très-grand mérite et qu'il fait d'excellents instruments, cela ne m'empêchera pas d'accorder également aux autres facteurs qui marchent sur ses traces, les éloges que méritent leurs travaux.

Il ne faut pas s'imaginer qu'Adolphe Sax soit arrivé sans peine à la haute position qu'il occupe aujourd'hui à la tête de la facture instrumentale. Dès l'âge le plus tendre, tout en se livrant, au Conservatoire de Bruxelles, à l'étude ardue des théories musicales, et à la pratique fatigante des instruments, il travaillait à l'établi et se livrait à des recherches sur l'amélioration à apporter à la construction des instruments à vent. A peine âgé de 20 ans, artiste déjà renommé comme exécutant, il présentait à l'exposition de l'industrie de la Belgique, une clarinette de son invention qui lui valut d'unanimes éloges. Ce succès encouragea Adolphe Sax à perfectionner par la suite la clarinette soprano, la clarinette basse et la clarinette contrebasse que vous voyez au milieu de cette vitrine si artistement disposée.

Si cette grosse clarinette contrebasse jouée par un artiste assis, semblait d'abord avoir peu de son, c'est qu'elle sonnait dans la région du paquet. Adolphe Sax sachant que le son se comporte comme la lumière et qu'on peut le diriger vers les auditeurs au lieu de le laisser rayonner à travers l'espace, imagina (1839) de donner un réflecteur métallique au pavillon de l'instrument.

C'est ce même réflecteur mobile, que nous apercevons ici avec sa forme d'entonnoir, qu'Adolphe Sax peut, en le dirigeant à volonté, appliquer à toutes ses nouvelles familles d'instruments.

Les louanges accordées à la famille des clarinettes, anciens instruments, ne suffirent pas à Adolphe Sax, il voulut plus que des perfectionnements, il voulut créer. Ayant reconnu par divers

mais que les proportions seules influent sur la résonnance, il se mit à chercher, et le résultat de ses tâtonnements et de ses nombreux essais, fut la création de cette nouvelle famille d'instruments de cuivre que vous devez remarquer sur le premier plan ; elle occupe dans le cabinet vitré d'Adolphe Sax la place d'honneur. Vous pouvez facilement distinguer les différents membres de cette famille à leurs formes en S et à leurs becs à anche semblable à celui employé pour la clarinette. Le nom que lui a donné le créateur est SAXOPHONE. Cet instrument adopté aujourd'hui par tous les orchestres, a un timbre délicieux, *sui generis*.

Grâce à l'anche dont il est pourvu, il peut enfler et diminuer le son qui est plein, moelleux. Dans le haut, les notes ont cette vibration pénétrante, si propre à l'expression mélodique.

Ces instruments que vous voyez suspendus aux parois de la vitrine, ressemblant à des cornets, ce sont des SAXHORNS, premiers-nés du système d'instruments d'harmonie et à clef, conçus à un point de vue général et uniforme par Ad. Sax, en 1843, dans le but de donner plus de justesse au son, et permettant, en outre, de faire des sons glissés et de les modifier au besoin. Dans la construction du saxhorn, le facteur a su corriger le défaut de justesse, reproché jusqu'alors aux instruments à pistons, en y faisant l'application d'un compensateur et des espèces de coulisses rentrantes et sortantes au moyen d'un ressort mis en jeu par le doigt pour les sons coulés, sans aucun changement au doigté en usage.

Plus tard, Ad. Sax changea la forme horizontale de l'instrument en une forme perpendiculaire, pour en faciliter l'usage dans la cavalerie, et donna, pour la première fois, des cotes de proportions déterminant le timbre de l'instrument. Cette famille des *saxhorns* était destinée à remplacer avantageusement celle des bugles et des ophicléides à clefs. Ces instruments représentent exactement la clarinette dans la classe des instruments à anches, avec cette supériorité que les saxhorns descendent tous d'une tierce plus bas que les clarinettes ; le doigté est identique pour

tous les membres de cette nombreuse famille, en sorte que quiconque joue un de ces instruments peut les jouer tous.

De ce côté vous pouvez remarquer une autre famille d'instruments, c'est celle imaginée, en 1845, par Ad. Sax, qu'il nomma *saxotromba*, et dont la construction, au moyen de légères modifications, pouvait être appliquée aux saxhorns, aux trompettes, aux trombones ; ce sont des instruments que vous voyez ayant pavillons en l'air, les pistons posés parallèlement au corps de l'instrument, qui donnèrent naissance à cette nombreuse suite de contrefaçons dont l'inventeur a été si souvent victime. Le génie de l'artiste, dit M. Fétis, s'est manifesté dans cette invention par les innovations qu'il a apportées dans la proportion des tubes, d'où résulte le timbre spécial de l'instrument.

Les compagnies de chasseurs, les bataillons détachés des régiments de ligne, soit dans les forts, soit dans des cantonnements, regrettaient de n'avoir, pour se distraire que des clairons sonnans l'ordonnance, et de se trouver privés de musique d'harmonie ; Ad. Sax, en 1849, imagina d'appliquer aux clairons une pièce mobile qui, variant de longueur, permettait de mettre les instruments à des intervalles musicaux quelconques, et de composer instantanément une série d'instruments propres à l'exécution des fanfares.

Voilà le résumé des principaux travaux d'Ad. Sax, car l'espace qui nous est accordé dans ce journal nous empêche de les signaler tous ; et puis nous voici arrivés en 1852, et nous sommes forcés de nous arrêter un instant pour examiner avec attention les instruments à *six pistons et tubes indépendants*.

Une colonne d'air contenue dans un tube cylindrique ou conique ne pouvant produire, en raison de sa longueur, qu'un son grave déterminé ainsi que ses harmoniques renfermés dans l'intervalle de trois octaves et une tierce, lesquels ne donnent ni l'ordre chromatique ni l'ordre diatonique des intonations de l'échelle musicale, Ad. Sax a cherché à obtenir et à combiner un

venir au but qu'il se proposait, il a réuni sept tubes indépendants les uns des autres qui, par leurs harmoniques, produisent les douze sons de l'échelle chromatique de chaque octave et accordés dans le système tempéré par une coulisse d'accord placée sur chacun d'eux. Le trombone à coulisses offrait, dit M. Fétis, le modèle de cet instrument, car chacune des sept positions d'allongement et de raccourcissement du tube donne une longueur déterminée de la colonne d'air et, conséquemment, une note fondamentale et ses harmoniques. Ad. Sax a donc ajouté sur le tube principal six tubes additionnels auxquels répondent autant de pistons. Ainsi se trouvent réunis tous les tubes en un seul, et les sons harmoniques de chaque tube produisent les notes qui manquent aux autres, et par un piston spécial qui ouvre la communication avec le grand tube (pour la basse), l'instrument se trouve baissé d'un octave et l'on a d'excellentes pédales.

Mais cet instrument ainsi disposé était difficilement praticable et ne répondait pas encore entièrement au but qu'il voulait atteindre.

Ce n'est qu'en 1859, à la suite de nombreux essais, qu'il conçut le moyen de le rendre praticable.

Ce qui distingue surtout Ad. Sax de tous ceux qui s'occupent de la construction des instruments de musique, c'est qu'il sait se placer, dans toutes ses créations, au point de vue des nécessités de l'art et qu'il sait les comprendre.

Le système nouveau, — ayant six pistons indépendants, plus le tube principal, ce qui fait sept tubes, — donne naissance à autant de toniques avec leurs harmoniques. Comme les deux mains concourent à la manœuvre des pistons, on voit les ressources immenses qu'on peut obtenir par la production des mêmes notes ou harmoniques sur les différents tubes, — notes qui sont à volonté tierce, quinte, septième, etc.

On voit donc qu'Ad. Sax a été plus rationnel que tous ceux qui, au moyen de pistons dépendants, allongent les tubes ; il les raccourcit, au contraire, par des pistons ascendants ; il s'est dit :

est tout à fait, tout à nous. Par ce procédé il a obtenu à son
une grande utilité et économiquement nécessaire. Il n'a plus en
un à deux et pistons le jeu ou en jeu ou par progression
résultante.

On voit tout son mérite, dans certaines limites, à l'incon-
sistent les pistons indépendants, par l'application d'une rouille
à l'usage, qui facilitait les ingénieurs altérés par l'emploi simulta-
né des pistons indépendants. Cette rouille, qui portait le nom
de *commencement*, était cependant inessentielle.

La dernière partie des recherches de M. Sax, en ce qui concerne
les notes unites de cuivre, a été l'application du système des six
pistons indépendants à tubes indépendants à tous les instruments.
Les pistons agissent toujours isolément ; les longueurs de leurs
tubes restent donc toujours entre elles dans des rapports exacts,
et la gamme chromatique, engendrée sans autre lacune que celle
qui résulte des pertes, par les séries harmoniques des sept
tubes, est juste dans toute son étendue. Il est possible, à l'aide
de quelques doigts, d'obtenir un grand nombre de notes faisant
à la fois partie de plusieurs séries. Il y a des sons qui s'obtiennent
avec trois et quatre doigts différents ; quoique ces sons soient
justes dans chacune des séries où ils se rencontrent, ils diffèrent
cependant par de légères nuances. Les six pistons, divisés en
deux groupes de trois, viennent se placer naturellement sous les
mains de l'exécutant, ce qui lui permet de maintenir solidement
son instrument en lui laissant toute l'indépendance de ses doigts.

L'instrument conserve identiquement le timbre qui lui est
propre sans aucune altération. Il n'en est pas de même avec les
anciens systèmes adoptés, car les trompettes et les trombones
ne trouvaient avoir peu de voix et une justesse souvent douteuse
dans certaines notes.

L'exécution est devenue si facile sur les instruments à six
pistons, que des artistes sont arrivés, après quelques mois d'é-
tude seulement, à jouer, comme on l'a vu au Conservatoire lors
du dernier concours, des solos hérissés de traits rapides de

gammes diatoniques et chromatiques, d'arpèges et d'ornements variés avec une rapidité, une fluidité que pourraient leur envier les meilleurs chanteurs.

Ce petit piston que vous apercevez sur le milieu de la vitrine, vous semble sans doute bien peu de chose. Cependant il renferme un grand perfectionnement pour la facilité du jeu de l'artiste, et pour la durée du piston. On sait que le piston est renfermé dans un tube métallique et qu'il doit se joindre hermétiquement avec lui, afin de ne point donner d'issue à l'air contenu dans le tube. Pour débarrasser l'intérieur du cylindre de l'air amassé par l'allée et venue du piston, et qui offrirait trop de résistance à l'impulsion du doigt de l'artiste, on a ménagé un libre écoulement à cet air en dessus et en dessous du cylindre, mais ces ouvertures donnent entrée à la poussière contenue dans l'atmosphère, le frottement sur le cylindre, amène dans peu de temps la détérioration des surfaces de contact du cylindre et du piston. — Ad. Sax a apporté un remède efficace à ce grave inconvénient, en plaçant à l'extérieur et parallèlement au cylindre, un petit tube de dégagement par lequel l'air s'échappe soit en haut soit en bas, par le mouvement alternatif du piston, agissant tout à fait comme le tiroir d'une machine à vapeur.

Vous vous demandez sans doute ce que signifient ces deux grands tableaux pendus à la droite et contre la vitrine de Sax. Ce sont les plans figuratifs d'une salle de concert. Considérant une salle de concert, non-seulement comme un lieu de réunion pour entendre la musique, mais comme un immense instrument de résonance, il traite cette salle tout à fait comme il établirait un violon ; il lui applique les mêmes principes d'acoustique et la soumet aux mêmes lois de physique. Si la Commission impériale eut consulté Sax, il fût parvenu, je n'en doute pas, en peu de temps et à peu de frais, à corriger un grand nombre de défauts que présenterait la salle de concours, au Palais de l'industrie.

Je ne vous parlerai pas ici de ces timbales sans chaudrons, adoptées aujourd'hui dans la musique d'harmonie, ni de son bas

qui peut le plus, peut le moins. Par ce procédé il a donné à son tube principal tout le développement nécessaire, il n'a plus eu qu'à placer ses pistons de demi-ton en demi-ton par progression ascendante.

Ad. Sax avait bien remédié, dans certaines limites, à l'inconvénient des pistons descendants, par l'application d'une coulisse à ressort, qui rectifiait les longueurs altérées par l'emploi simultané des pistons dépendants. Cette coulisse, qui portait le nom de *compensateur*, était cependant intéressante.

Le dernier terme des recherches de Ad. Sax, en ce qui concerne les instruments de cuivre, a été l'application du système des six pistons ascendants à tubes indépendants à tous les instruments. Ces pistons agissent toujours isolément ; les longueurs de leurs tubes restent donc toujours entre elles dans des rapports exacts, et la gamme chromatique, engendrée sans autre lacune que celle qui surmonte les pédales, par les séries harmoniques des sept tubes, est juste dans toute son étendue. Il est possible, à l'aide de plusieurs doigtés, d'obtenir un grand nombre de notes faisant à la fois partie de plusieurs séries. Il y a des sons qui s'obtiennent avec trois et quatre doigtés différents ; quoique ces sons soient justes dans chacune des séries où ils se rencontrent, ils diffèrent cependant par de légères nuances. Les six pistons, divisés en deux groupes de trois, viennent se placer naturellement sous les mains de l'exécutant, ce qui lui permet de maintenir solidement son instrument en lui laissant toute l'indépendance de ses doigts.

L'instrument conserve identiquement le timbre qui lui est propre sans aucune altération. Il n'en est pas de même avec les anciens systèmes adoptés, car les trompettes et les trombones se trouvaient avoir peu de voix et une justesse souvent douteuse dans certaines notes.

L'exécution est devenue si facile sur les instruments à six pistons, que des artistes sont arrivés, après quelques mois d'étude seulement, à jouer, comme on l'a vu au Conservatoire lors

son, ni de son orchestre à vapeur, ni de sa flûte de Pan, etc., etc. Un volume entier ne suffirait pas à décrire toutes ses inventions, tous ses essais et les perfectionnements qu'il a fait subir à tous les instruments de musique.

Voilà les principaux travaux de Ad. Sax, ils ont été justement appréciés par la Commission impériale de l'Exposition, puisqu'à l'unanimité elle lui a accordé le GRAND PRIX. Son succès n'a pas été moindre au concours des fanfares ; Ad Sax, avec ses quinze musiciens, a remporté une glorieuse victoire et a prouvé non-seulement la bonne qualité de ses instruments, et le beau talent des instrumentistes, mais aussi par dessus toutes ces choses la supériorité de son organisation musicale. On lui a reproché à tort de s'être présenté avec des artistes d'élite ; car à qui sont-ils ces artistes ? qui les a formés ? qui a conçu les instruments qui sont dans leurs mains ? Ces artistes sont sa chose, c'est lui qui les a créés ; et on voudrait qu'il ne les employât pas ? mais c'est ridicule. Qui fallait-il donc qu'il prit ? Des élèves peut-être ! D'ailleurs, si on cherchait bien, ne pourrait-on pas également trouver dans les fanfares concurrentes des artistes émérites. Tous ceux qui se trouvaient réunis dans la fanfare de Sax, font partie de la musique qu'il a créée et avaient le droit d'y figurer.

On a également reproché à Ad. Sax de n'avoir pas accepté, à l'exposition du Champ-de-Mars, sa *mise hors concours*, pour laisser le champ libre aux autres concurrents. Si l'exposition eût été partielle et non universelle, Ad. Sax y aurait consenti sans nul doute, mais ici il y avait concours entre toutes les puissances ; il n'a pas voulu reculer devant la lutte, il a bien fait. Il a sauvé l'honneur de la France dans la facture instrumentale, honneur si compromis par l'abstention des premiers facteurs.

Si Ad. Sax a été bien tourmenté, il doit être fier. aujourd'hui qu'il est arrivé à son bâton de maréchal, en regardant en arrière. Car que n'a-t-on pas dit d'Ad. Sax ? On a usé, mésusé, abusé de Sax, ; on a imité Sax, contrefait Sax, insulté Sax, calomnié Sax,

ractère par tous les honnêtes gens, apprécier ses travaux par tous les savants, et lui faire accorder les plus belles récompenses qu'un homme puisse ambitionner, — la croix d'honneur d'abord, et le *grand prix* ensuite.

Rien ne devait manquer au succès d'Adolphe Sax, car à ces hautes récompenses sont venus se joindre le premier prix gagné par sa fanfare au grand concours international de musique du Palais de l'industrie, et puis encore les succès de ses instruments à six pistons et tubes indépendants, aux exercices du Conservatoire. Dans la classe de M. Dieppo, un deuxième prix de trombone a été accordé à un élève de six mois. Dans celle de M. Forestier, deux prix et cinq accessits sont décernés aux élèves. Enfin dans sa classe de *saxophone*, le professeur Adolphe Sax obtient trois premiers prix, deux seconds prix et six accessits.

M. MILLEREAU.

M. Millereau présente une petite modification dans la distribution des clefs sur le Saxophone qui viennent toutes fermer et ouvrir sur le dessus de l'instrument. Son exposition se compose, outre sa famille de Saxophones, de Cornets argentés et d'instruments en cuivre de modèles connus, tous de très-bonne fabrication.

A l'Exposition de 1867 M. Millereau obtient une MÉDAILLE D'ARGENT.

M. THIBOUVILLE MARTIN.

M. Thibouville Martin expose des Instruments de bois, tels que Flûtes et Clarinettes ordinaires et Bœhm en grenadille ou ébène et des Hautbois ordinaires à 12 clefs et 2 anneaux.

En 1849, M. Thibouville Martin reçoit, à l'Exposition, une MENTION HONORABLE.

En 1855, il obtient, pour récompense, une MENTION HONORABLE.
A l'Exposition de 1867, une MÉDAILLE DE BRONZE lui est accordée.

M. AUGER (Barcelone).

Sans rien nous offrir de nouveau, l'Exposition de M. Auger est assez remarquable par la bonne construction des instruments ; aussi nous avons remarqué surtout une Clarinette en bois à treize clefs en maillechort ; une Flûte à neuf clefs et une famille de Saxhorns en cuivre, depuis le soprano jusqu'à la contrebasse, qui a la forme ronde entourant le corps de l'exécutant. Tous les instruments sont à cylindres et construits sur des modèles connus.

Maison F. BESSON.

La maison F. Besson expose dans la partie française, mais elle expose également dans la section anglaise, parce qu'elle possède aussi une fabrique à Londres. Les vitrines de la maison F. Besson renferment des instruments dont la fabrication est très-belle.

Le résultat de l'examen auquel s'est livrée la commission du jury a été d'accorder une médaille d'argent à la maison F. Besson, pour ses produits dans l'une et dans l'autre section. C'est à tort qu'un facteur anglais qui, à son arrivée en France, prétendait tout écraser, depuis Ad. Sax, auquel il doit, pour ainsi dire, sa renommée, jusqu'au moindre fabricant, fait imprimer et afficher à Londres qu'il a obtenu la seule médaille. Nous ne saurions trop le répéter, car il y a une foule de gens qui ignorent ou font semblant d'ignorer qu'il n'y a eu de distribué, parmi les facteurs d'instruments à vent en cuivre qu'un *grand prix* (Ad. Sax) ; des médailles d'argent et des mentions honorables. La première mé-

en Angleterre à la maison F. Besson ; mais comme le règlement interdit de décerner deux médailles pour le même objet à la même personne, dans la même classe et pour la même industrie, l'a nommée qu'une fois. Cette maison, fatiguée des réclames des propos du facteur anglais, s'adressa à M. Fétis, le savant porteur de la commission d'examen, qui s'empressa de lui répondre par une lettre dont voici un extrait ;

« Bruxelles, 10 juin 1866

« Tout ce que je puis vous dire, c'est que dans votre rapport, votre supériorité sur la maison Distin est constatée, et qu'elle a déjà été d'ailleurs par le jury, puisque dans le classement final de l'ordre de mérite (1), vous passez avant la maison Distin.

» Signé : FÉTIS,

» Rapporteur du jury international.
» Classe 10, groupe 2. »

La maison F. Besson expose des instruments de cuivre de toutes les espèces et formes variées, depuis le petit bugle jusqu'au cor mol aigu, jusqu'à la contre-basse grave. Je n'examinerai pas en détail les instruments exposés par ladite maison ; je m'en rapporte entièrement à la décision du jury de 1867, que je trouve corroborée par celle du jury de Londres en 1862, qui lui accorda le **PRIZE MÉDAL** « pour la bonne fabrication de ses instruments à vent, dont les tubes sont bien proportionnés et offrent une grande justesse et une grande égalité dans la sonorité.

Ordre a été donné d'inscrire le nom de la maison F. Besson sur la tête des médailles d'argent accordées à la section anglaise des instruments de musique en cuivre, ce qui avait été oublié dans la première édition de la liste des récompenses. Ce sera une justice au mérite et au bon travail.

M. LAUSMANN (Linz).

Le facteur expose des Saxhorns, des Trompettes et des

(1) Ordre qui a pu être établi, puisque pour les instruments à vent, il y a une espèce d'audition en commun et de comparaison seulement.

avec le système de cylindres, en usage en Allemagne ; la construction de ces instruments laisse à désirer. M. Lausmann produit également des instruments à vent en bois, tels que Flûtes en ébène descendant au *la*, Hautbois et Clarinettes ordinaires dont la forme, quoique adoptée en Allemagne, me paraît un peu lourde.

En 1862, à Londres, M. Lausmann reçut une MENTION HONORABLE, *pour une clarinette bien construite*.

En 1867, le jury international lui a décerné une MÉDAILLE DE BRONZE.

M. MISSENHARTER (Stuttgard).

M. Missenharter, de Stuttgard, est un des meilleurs constructeurs d'instruments de cuivre que possède le Wurtemberg, et nous avons déjà admiré en 1862, à Londres, ses instruments en *argent allemand*, dont la belle sonorité et la bonne facture furent alors fort appréciées.

M. Missenharter semble, par ses travaux, vouloir sortir de ce terre à terre où végète la fabrication allemande ; car, il faut bien l'avouer, l'Allemagne, cette terre classique des instruments, est restée bien en arrière dans l'industrie instrumentale ; elle s'est laissé dépasser par la France et par l'Angleterre, et depuis elle n'a offert rien de nouveau.

Monsieur Missenharter, qui avait reçu à Londres la PRIZE MEDAL *pour la perfection générale de ses instruments et leur bon marché*, expose à Paris différents modèles qui sont fort beaux et dont la sonorité est belle et juste ; mais ce que j'ai particulièrement remarqué, c'est le mécanisme adapté à ses instruments à vent et à rotation. Le changement apporté par lui à l'ancien mécanisme consiste dans le remplacement du ressort de pendule enfermé dans une capsule à vis, par un ressort formé d'une tige d'acier tournée deux fois sur elle-même en sorte que l'exécutant

même, avantage que ne présente aucun autre système. Le mécanisme présenté par M. Missenharter ne peut pas se déranger et surtout ne fait sentir, par le frottement, aucun de ces grincements si désagréables pour la pureté de la sonorité. Ce que j'ai surtout admiré, c'est la simplicité et l'élégance de ce mécanisme, dont le prix est à la portée de tout le monde.

Les travaux de M. Missenharter ont été justement appréciés par le jury, qui lui a adjugé une MÉDAILLE D'ARGENT.

M. MOLLENHAUER (Fuada).

Nous remarquons parmi les instruments exposés par M. Mollenhauer une clarinette en grenadille et maillechort, dont le système de clefs tend à se rapprocher de la clarinette Romero ; les communications avec les différentes clefs ne sont plus établies avec des anneaux venant entourer chacun des trous comme cela a lieu pour les instruments du système Bœhm, mais les trous eux-mêmes sont fermés par des clefs ou spatules sur lesquelles viennent appuyer les doigts. Le timbre de cette clarinette est suave, délicat dans le médium mais l'instrument est un peu criard dans les notes élevées. Une grande flûte Bœhm, ébène et maillechort et une flûte alto du même système tout en métal viennent compléter l'exposition de M. Mollenhauer, qui reçoit du jury une MENTION HONORABLE bien méritée.

M. SCHUSTER frères (Markneukirchen).

Le bugle ténor à cylindres et le soprano en maillechort de ces facteurs sont du système à rotation, et n'offrent rien de remarquable comme fabrication. Ils exposent aussi une collection de cordes harmoniques, une clarinette en buis avec huit clefs en maillechort et une flûte en ébène avec tête en ivoire.

A l'exposition de Londres, en 1862, la ~~mention~~ DE PRIX fut

attribuée à MM. Schuster frères ; *grande bonté combinée avec le bon marché des instruments.*

M. GAUTROT.

M. Gautrot se trouve à la tête de la manufacture la plus importante d'instruments de musique.

M. Gautrot expose les nombreux produits de ses ateliers dans deux emplacements, l'un dit *vitrine de Paris*, et l'autre *vitrine de Château-Thierry*.

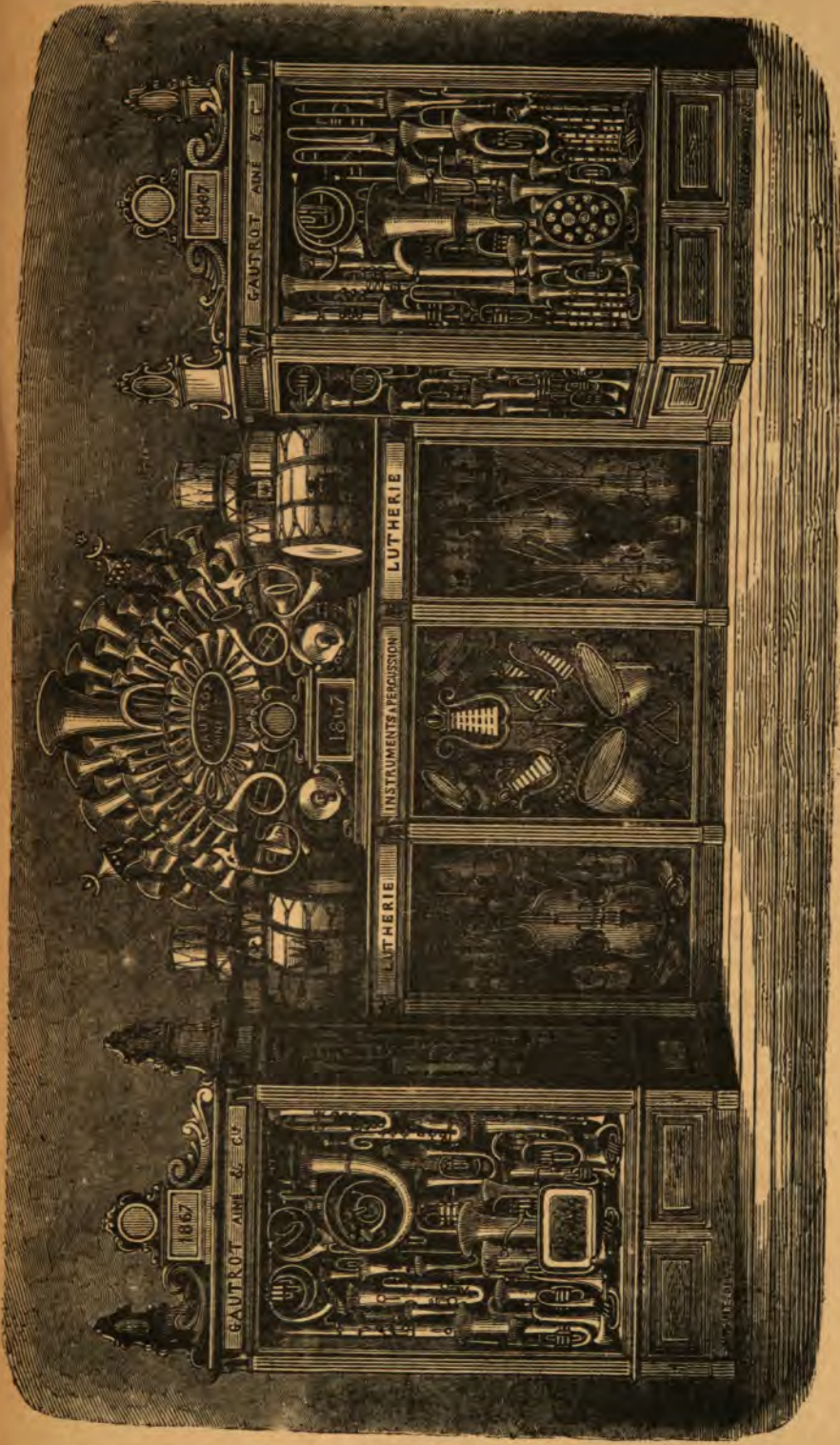
M. Gautrot est un commerçant habile et un facteur industriel, chez lequel on construit tous les instruments anciens et tous les instruments nouveaux.

L'importance de cette maison provient évidemment de ce qu'elle a une très-nombreuse clientèle. Mais une nombreuse clientèle ne peut se former que, si le fabricant offre des avantages aux acheteurs comme prix et comme qualité. La maison Gautrot a tellement diminué ses prix, que si quelques autres facteurs livrent un instrument au même prix que lui, il est à craindre que l'instrument ne pêche par la qualité.

Mais chose assez remarquable, c'est que je n'aperçois pas chez M. Gautrot, d'instruments tout-à-fait nouveaux, soit comme forme, soit comme timbre.

M. Gautrot serait-il incapable de créer? Oh non! il nous a prouvé souvent le contraire, car en 1847 il inventait le système transpositeur, qui permettait de jouer les instruments dans tous les tons, sans le secours des pièces de rechange. Non satisfait encore de son système, il y apporta en 1854 des modifications. Dans le principe il obtenait les dix tons du cor à l'aide de trois petits cylindres de transposition; il simplifia ce moyen en réunissant ces trois cylindres en un seul, muni d'un cadran indicateur pour le changement de tous les tons.

Les cylindres à rotation éprouvèrent dans leur construction un notable perfectionnement dû à M. Gautrot. Dans les cylindres



Sup. L'entrepreneur et C^o Paris



de l'ancien système, les ressorts sont renfermés dans un barillet et sont enroulés autour d'un arbre immobile, de sorte que la tension est toujours la même. M. Gautrot adjoignit à ces barillets un système d'engrenages *Breguet*, à l'aide duquel l'artiste peut donner aux ressorts de ses cylindres la tension qui lui paraît la plus convenable.

M. Gautrot imagina également un nouveau système, qu'il appela *perce compensatrice*, et à l'aide duquel les notes faites avec ou sans le secours des pistons ont entre elles, une parfaite égalité.

On doit à ce facteur un nouveau genre de cylindres à rotation, qui parut en 1856, pouvant se démonter aussi facilement que les pistons ordinaires. Les cylindres rotations, dont l'emploi aurait dû se généraliser, ont toujours été rejetés à cause de la grande difficulté que l'on avait à les démonter et à les remonter ; par le système de M. Gautrot, il suffit de dévisser le chapeau inférieur du cylindre pour détacher entièrement la noix intérieure du corps même du cylindre ; l'artiste peut donc, même en marchant, faire cette opération, nettoyer également ses cylindres et remédier instantanément aux divers petits accidents qui arrivent dans l'action des pistons ou cylindres des instruments de musique en cuivre.

En 1858, ce même facteur produisit des pistons à double colonne d'air et double jeu de coulisses sur le même piston ; ce système s'applique avantageusement au cor d'harmonie. Les cors d'harmonie sont, on le sait, construits en *si* bémol ; les coulisses des pistons sont accordées sur ce ton, on est donc obligé de les tirer pour chaque ton de rechange que l'on ajoute à l'instrument lorsqu'on arrive au ton de *mi* ; les coulisses sont entièrement tirées, et il est impossible de les accorder avec le ton de *mi* bémol, tandis qu'avec le piston à double effet, lorsqu'on en est arrivé à ce ton de *mi*, on rentre les coulisses et on ouvre un cylindre qui fait passer l'air dans le second jeu de coulisses placé derrière les pistons ; ces coulisses réunies donnent la longueur nécessaire

pour s'accorder avec le ton de *mi* bémol, et on les tire ensuite graduellement pour chaque autre ton de rechange jusqu'au *si* bémol bas.

M. Gautrot avait été jusqu'à présent considéré comme ne faisant et ne voulant faire absolument que cette classe d'instruments ancien système, destinés plus spécialement à l'exportation, et qui sont exposés dans sa *vitrine de Château-Thierry*, et laissant de côté la partie artistique de sa fabrication pour ne s'occuper que de la partie commerciale. M. Gautrot est venu prouver par les spécimens qu'il expose *dans sa vitrine de Paris*, que, sans négliger les modestes produits, il sait faire des instruments qui peuvent rivaliser avec ceux des maisons le plus en renom.

M. Gautrot expose des familles de *saxhorns* et *saxotrombas*, et d'autres instruments de la même forme que ces derniers ; des instruments à double pavillon, munis d'un jeu de pistons possédant un double jeu de coulisses. A l'aide d'un cylindre transpositeur, M. Gautrot communique l'air dans l'un ou l'autre des tubes de proportions différentes, et l'on obtient ainsi deux instruments en un seul.

Nous remarquons dans les vitrines de M. Gautrot plusieurs instruments en métal argenté, doré, etc., etc., des flûtes, des clarinettes qui nous paraissent excessivement bien construites.

Un basson en bois de palissandre, avec vingt-quatre clefs et trois anneaux, nous a paru fort intéressant par les perfectionnements qu'on lui a fait subir.

Cet instrument est muni d'un système de clefs qui, sans rien changer au doigté ordinaire, donne à certaines notes plus de justesse et plus de sonorité. Les difficultés éprouvées pour l'exécution de certains trilles disparaissent complètement par l'adjonction de clefs qui se manœuvrent avec grande facilité. Certains passages qui ne pouvaient se faire que très-difficilement s'exécutent avec un doigté tellement simplifié que tous les trilles sont devenus faciles.

Nous ne saurions passer sous silence cette famille d'instru-

ments de cuivre dont l'embouchure est armée, comme le hautbois, le cor anglais, le basson, d'anches doubles. M. Gautrot a nommé ces instruments, inventés et brevetés en 1856, *sarrusophones* ; ils forment maintenant une famille de dix individus, du soprano à la contre-basse, parcourant ensemble une étendue de six octaves. Ces instruments ont pour but la transformation en cuivre de la famille complète des hautbois, bassons et contre-bassons, avec un volume de son beaucoup plus considérable, ce qui permet de rétablir ce timbre dans les musiques militaires, et de leur faire jouer un rôle très-important dans les orchestres. Les sarrusophones soprano et soprano peuvent jouer dans la musique militaire le rôle de hautbois de l'orchestre symphonique ; les contraltos, le rôle du cor anglais ; les ténors barytons et basses, le rôle du basson dans toute la plus grande étendue de ce dernier instrument, et les contre-basses viennent combler un vide qui a toujours existé dans les musiques françaises, qui n'ont jamais employé le contre-basson, duquel les musiques allemandes tirent un excellent parti.

M. Gautrot nous fait encore remarquer un *système équitonique* appliqué à une foule d'instruments, aux trombones, aux cornets, aux trompettes, aux saxhorns, aux cors d'harmonie, dans le but de leur donner une étendue chromatique de trois octaves par l'emploi du quatrième piston sur les instruments qui portent ce nombre, et par l'emploi du cinquième piston sur les instruments à cinq pistons. Le quatrième piston, imaginé pour combler les lacunes qui se présentent sur les saxhorns ordinaires, mettait bien le corps de l'instrument en communication avec un tube additionnel dont la longueur était calculée de manière à abaisser d'une quarte le diapason de l'instrument primitif ; cependant les résultats obtenus n'étaient pas ceux que l'on espérait, et les dernières notes graves étaient, pour ainsi dire, impossibles. Voici quelle en était la cause : Pour obtenir un bon résultat, il faut que les coulisses correspondant à chaque piston ou cylindre soient dans un rapport déterminé avec la longueur totale du tube ; ainsi

ces coulisses sont, comme on a pu le remarquer, plus longues dans le saxhorn contralto que dans le soprano, dans le ténor que dans le contralto, dans le baryton que dans le ténor ; or, l'abaissement du 4^e piston avait pour effet de donner en réalité un nouvel instrument plus grand d'une quarte que l'instrument primitif. Il fallait donc aux pistons de ce nouvel instrument des coulisses d'une longueur proportionnée aux dimensions de son tube ; c'est ce qui n'a pas lieu pour les saxhorns ordinaires ; il devient alors facile de comprendre pourquoi les notes graves sont toutes plus ou moins fausses.

Le système équitonique est venu remédier d'une manière complète à cet inconvénient ; le quatrième piston étant abaissé, les cylindres supérieurs sont mis en communication avec un nouveau jeu de coulisses, dont la longueur se trouve parfaitement en rapport avec celle de l'instrument abaissé d'une quarte, et les notes graves viennent alors se produire avec justesse et facilité. Il en est de même pour le cinquième piston.

La manufacture de Château-Thierry est composée, comme ouvriers, d'habitants de cette ville, qui tous ont été formés dans les ateliers. En outre de cela, la musique leur a été enseignée de façon à les mettre à même de pouvoir jouer les instruments qu'ils fabriquent. Il a en outre été créé pour eux, par M. Gautrot, une caisse de secours, une caisse de prévoyance, et il est accordé aux plus méritants une portion de terrains dans lequel ils disposent de petits jardins. Une caisse de réserve est aussi créée de façon à permettre aux ouvriers dans un temps indéterminé de se rendre propriétaires de terrains et même de maisons au moyen d'avances égales à leur épargne, faites par M. Gautrot. La question morale a donc chez lui beaucoup d'importance.

M. Gautrot a fait plus encore, il a attaché les ouvriers les uns aux autres non seulement par l'intérêt financier, mais par la fraternité, la bonne camaraderie, et il a trouvé dans la création, au centre de son établissement, d'une société instrumentale,

sicales
déjà r
M.
d'arg
en 18
Prize
à vent
1867 :

M.
art ,
père
l'excol
son s
absol
instr
et c'e
1854
effets :

A
CLAS
En
l'ex
et de
Le j

E
Une
nAtz

M. HATTEMER.

Si j'ai blâmé le mode de procéder du jury de la 10^e classe, c'est qu'on peut, dans ses examens, signaler des omissions et des légèretés de décision, sans nul doute involontaires, mais qui n'en existent pas moins. Ainsi, tandis que ce jury accorde des récompenses à des *harmoniflûtes* étrangers, en France, cette industrie, qui a fait tant de progrès, n'a pas même une simple mention. Le jury d'examen manquait de temps, me répondra-t-on. A cela je dirai : ce n'est pas le temps qui a fait défaut au jury, mais c'est l'ordre qui a failli dans sa manière de procéder.

Que fallait-il donc qu'il fit ?

Ma réponse sera bien simple : il fallait qu'il empruntât aux États-Unis, qui semblent vouloir nous donner des leçons en toutes choses, leur manière de procéder en pareille circonstance ; il est difficile de faire mieux. Nous avons sous les yeux le rapport du jury de l'exposition de New-York, en 1853, et nous croyons devoir donner le résumé de ses opérations pour servir de guide, dans une semblable circonstance, aux jurys à venir.

Le jury de New-York, après avoir nommé son président, son secrétaire et son rapporteur, détermina aussitôt une marche régulière à suivre, afin que rien ne manquât aux justes exigences du génie et du travail. Bien que les membres du jury inspectassent soit individuellement, soit réunis, les instruments avec toute l'expérience et le savoir qu'ils possédaient, il fut cependant reconnu bientôt que, pendant les heures d'admission du public dans les galeries, le bruit, le tumulte, les conversations, la ruine de ces milliers de visiteurs, rendaient impossible toute délicate expérience acoustique ; il fut donc résolu que chaque membre examinerait isolément les instruments pendant les heures destinées au public, et que l'examen d'ensemble n'aurait lieu qu'après ou avant l'admission des visiteurs. Ainsi chacun des

qualités de l'instrument, avant l'ouverture de l'Exposition, tous les instruments furent réunis dans un même local ; ils furent accordés au même diapason, par des accordeurs choisis par le comité. Les entrées du local furent ensuite fermées et scellées, et on les abandonna pendant quinze jours. Au bout de ce temps les scellés furent vérifiés intacts et levés. Le comité essaya les instruments et constata pour chacun d'eux l'état de son accord. Ceux qui dans cette occurrence n'avaient pas failli furent ceux de Stodart, de Londres, et de Bassford, de New-York ; et, de tous les *pianos droits*, on reconnut que ceux de la maison Pleyel avaient le moins souffert dans leur harmonie, et qu'ils avaient le ton le plus vocal, ou, en d'autres termes, qu'ils étaient les meilleurs.

Voici la mention de la maison Pleyel sur l'état officiel :

Qualité du son : belle ; — *égalité* : bonne ; — *mécanisme* : bon ; *toucher* : bon ; — *caisse* : belle ; — *nombre de points* : six ; — *remarques* : le meilleur instrument.

C'est ainsi que procéda le jury de New-York. Si celui du Champ-de-Mars avait agi de même, on n'entendrait pas autant de plaintes s'élever contre ses décisions. Un grand nombre de ces récriminations sont, sans nul doute, injustes ; quelques-unes, néanmoins, semblent n'être pas sans raison. Si le jury d'examen eût *examiné* il aurait *apprécié*, et nous ne verrions pas avec peine et étonnement d'excellents facteurs rangés dans certaines catégories où ils doivent avoir peine de se voir classés. Ainsi nous n'aurions pas également à regretter de voir des hommes habiles, qui tous les jours établissent d'excellents instruments, et dont la réputation est grande et ancienne parmi les gens du métier, tels que MM. Aucher frères, Philippi, etc., etc., recevoir une médaille de bronze ; et MM. Bernareggi, Couty et Richard, Soufleto et bien d'autres encore, rangés dans les mentions honorables. Ont-ils été bien jugés ? Leurs pairs, les facteurs, disent non, et le public, qui tous les jours entend leurs instruments, est de leur avis. Mais ce n'est pas tout encore, ce qu'on reproche, en outre,

laissé beaucoup de facteurs, et s'il fallait en faire un seul, c'est M. Hattemer. Le jury ne compte de l'approbation que la plus honorable, ils ont d'abord examiné l'instrument, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur, ils ont même essayé le clavier et apprécié la

M. Hattemer méritait mieux qu'un autre, qui, après avoir travaillé dans les autres villes de France, à Paris, s'est mis à construire pour son compte et par son seul travail, par sa force de volonté, est parvenu à construire aujourd'hui une grande quantité de non pas des pianos de pacotille, mais de bons instruments.

M. Hattemer s'est dit que pour réussir à attirer des clients et se former une clientèle, vendre plus, mais il faut en sus faire très-bien et offrir un produit d'un faible bénéfice. Les pianos droits et demi-obliques, sont ceux dont il a le plus travaillé, ces divers instruments sont d'une construction soignée ; il y a même du luxe dans le travail. M. Hattemer a basé la différence des prix non sur la qualité du travail intérieur, mais sur la grandeur du format, sur le plus ou le moins de bois et sur l'espèce du mécanisme employé.

On donne le nom de mécanisme à l'appareil qui donne l'impulsion du doigt de l'exécutant et qui fait vibrer la corde. Il y en a de trois espèces, le *mécanisme à marteau* le marteau placé de manière que, lorsqu'il est en position horizontale, il n'a qu'un faible effort à faire pour frapper la corde, il retombe dès qu'il a frappé pour la laisser vibrer. On nomme *mécanisme à échappement* présente dans sa construction un échappement qui fait que le marteau retombe avant que le levier

horizontale, ce qui permet à la touche de renvoyer ce marteau. Le *mécanisme à double échappement* est un perfectionnement du précédent, et qui permet au marteau de retourner frapper la corde à tous les degrés d'enfoncement de la touche. On comprend que dans chaque espèce de mécanisme il y a une différence de travail, et de là une différence dans le prix de revient.

Pour faire bien comprendre également comment les prix d'un instrument doivent varier selon le format des pianos verticaux, il nous semble à propos de dire que le moins cher de ces instruments est le *piano droit*, nommé spécialement chez nous *pianino*, et chez nos voisins les Anglais *piano-cottage*. Les cordes de cet instrument sont verticales et mises en vibration par des marteaux qui fonctionnent dans un plan parallèle. Le *piano demi-oblique* est celui dont les cordes basses ont, à une hauteur donnée, plus de longueur que celles du *pianino*, parce qu'elles ont une direction oblique plus ou moins prononcée ; l'obliquité des cordes va en diminuant progressivement vers le médium. On appelle *piano oblique* la troisième espèce de ces instruments, à cause de l'inclinaison diagonale de leurs cordes dans un plan uniforme, depuis la note la plus grave jusqu'à la note la plus élevée. Enfin le *piano grand oblique* ne diffère du précédent que par ses dimensions.

Ainsi M. Hattemer vous fournira un bon piano oblique pour la somme de six cents francs, et nous connaissons un de ces instruments, payé ce prix par un de nos confrères, qui depuis un an n'a pas varié.

Le travail de ce facteur consciencieux demandait à être encouragé par le jury : car quel est le principal but de l'exposition des instruments, sinon de fournir aux artistes de bons interprètes de leurs œuvres et de populariser la musique en répandant les moyens de l'exécuter. C'est avec raison que le jury a récompensé les auteurs de ces instruments hors ligne, exceptionnels, fabriqués par les grandes maisons ; mais comme il y a plus de petites bourses que de grandes, que chacun ne saurait payer 3,000 fr.

qui en construisent de bons, et dont les prix surtout sont à la portée de toutes les fortunes.

Dans les pianos de M. Hattemer, ce qu'il faut surtout distinguer, c'est la belle qualité de la sonorité et la facilité du clavier, dont la note répond vivement à la pression du doigt, ainsi que l'énergie des pédales.

M. Hattemer n'a rien inventé, il est vrai, mais il a perfectionné. Il ne dirige pas ses recherches vers l'inconnu, sachant combien de peines, de soucis et d'argent coûte un essai qui, fort souvent, ne conduit qu'à la ruine de celui qui l'a entrepris, mais il prend le *bon* où il se rencontre, et il sait, par des perfectionnements de détail, l'approprier à ses instruments.

Comment M. Hattemer parvient-il à donner à des prix si minimes de si bons instruments? En travaillant *lui-même*, en revoyant avec attention les pianos achevés, n'en laissant aucun sortir de chez lui sans en avoir visité toutes les parties; et surtout en ne sacrifiant rien au luxe. Tout est bon, mais simple, chez M. Hattemer, ses instruments comme son établissement. Nous signalerons vivement aux jeunes artistes, ainsi qu'aux compositeurs, les pianos de M. Hattemer qui ont obtenu un diplôme d'honneur à l'Exposition de l'industrie de la Rochelle en 1866, la première à laquelle ce facteur se soit présenté.

M. LABORDE.

L'abbé Laborde, professeur de physique, qui habite Pignelin dans le département de la Nièvre, a exposé une Contrebasse monocorde à clavier, destinée à l'accompagnement du *plain chant*.

Système qui n'est pas nouveau, car en 1710, Risch de Ismenau (grand duché de Weimar), fit paraître une *basse de viole* à clavier et que nous avons déjà remarquée à différentes expositions, tant à Paris qu'à Londres, en 1862 sur des instruments de M. Tonna de Malte. J'en ai aperçu une en 1842 chez Ad.

Sax ; et M. Vuillaume en 1855 en présenta une également à l'exposition de Paris.

Cet instrument ne sera jamais pratique, et la touche ne remplacera point les doigts. Si la corde baisse, l'oreille vous dit de baisser votre main sur les cordes, mais la touche étant fixe, l'on est dans un cas pressé, obligé de jouer faux.

Il expose également un métronome de poche.

M. KLEMM (Marknenkirchen).

M. Klemm expose quelques instruments de cuivre à cylindre ; de plus des violons et des cordes harmoniques de toutes grosseurs qui lui méritent une MENTION HONORABLE de la part du jury, et une flûte ordinaire en ébène avec tête en ivoire, descendant au *si*.

M. BEAUVAIS.

M. Beauvais est un ancien accordeur de piano fort expert dans son art, mais qui a quitté cette industrie pour celle de la facture. M. Beauvais fait bien, ses instruments ne s'élèvent pas au-dessus du rang ordinaire, mais ils y occupent une place honorable ; ils sont surtout d'une bonne sonorité et d'un toucher facile.

M. LACAPE.

Son piano est un bon instrument, mais il est d'une sonorité qui manque d'ampleur, il y a peut-être excès dans la garniture, le barrage est simple et bien conditionné ; quant au mécanisme il est soigné et marche bien, les étouffoirs semblent pêcher par

M. BROADWOOD (Londres).

La maison Broadwood est, je crois, la plus ancienne manufacture de pianos de l'Angleterre, et elle y tient le sceptre de cette industrie. Pendant longtemps la maison Broadwood fut à la tête de la facture instrumentale d'Europe, mais aujourd'hui cette omnipotence lui est vigoureusement disputée. Si mes souvenirs sont exacts, cette maison introduisait dans ses instruments, dès l'année 1792, pour résister à la tension des cordes, des arches de fer qui étaient vissées, d'une part, sur le sommier des chevilles, et de l'autre, sur la traverse servant de support à la table du côté des silllets.

M. Broadwood alla plus loin, en 1806 il posait, pour résister à ce tirage des cordes et maintenir l'accord, des barres d'acier, au nombre de deux, qui plus tard fut élevé à sept.

Nous trouvons chez lui, en 1822, dans les pianos carrés, la pièce de bois de l'attache des cordes, remplacée par une plaque métallique.

Pour prévenir le recul du marteau, qui avait lieu quand on frappait la touche, ce facteur plaça, en 1825, derrière cette touche, un petit morceau de liège auquel il donna le nom de *frein*. Ce fragment s'élevait pendant qu'on frappait la touche, se saisissant de la pièce nommée appui, placée sur le marteau, il la retenait, ainsi que le marteau, jusqu'à ce que la touche tombât de nouveau quand le marteau était abandonné à lui-même.

M. Broadwood fit, en 1827, du barrage en fer un système complet en le combinant avec la plaque métallique de l'attache des cordes. Depuis cette époque, M. Broadwood n'a cessé d'apporter, dans la construction du piano, de nombreux perfectionnements de détails ; aussi le voyons-nous, en 1850, donner à la direction du chevalet une courbe parfaitement normale et en harmonie, dans tous ses points, avec l'échelle décroissante des grosses cordes.

Les pianos exposés par M. Broadwood ne se distinguent ni par

une forme excentrique, ni par la richesse désordonnée des ornements, mais bien par une majestueuse sonorité, une grande indépendance de clavier.

M. Broadwood a cherché à éviter cette sonorité un peu aigre, que l'on reprochait parfois à ses pianos, défaut provenant, je crois, de cette quantité de barres métalliques dont était surchargé l'instrument. Dans les pianos exposés au Champ-de-Mars, nous remarquons une nouvelle tentative pour arriver à résoudre un problème difficile : enlever à l'instrument ses moyens ordinaires de résistance, tout en lui procurant une force plus grande contre le tirage des cordes, qui de jour en jour tend à s'augmenter.

On sait que dans l'ancien système de construction de la maison Broadwood, on opposait, comme je l'ai indiqué plus haut, de la résistance au tirage des cordes, par le moyen de plusieurs barres d'acier placées dans une direction parallèle aux cordes, et aboutissant d'un côté sur le sommier des chevilles, et de l'autre sur la pièce métallique de l'attache des cordes. Le nombre de ces barres employées dans un grand instrument coûtait beaucoup à établir et rendait surtout la sonorité ferrugineuse. M. Broadwood a remplacé tout le système de barrage qui consistait en sept et quelquefois neuf barres d'acier, par un seul arc-boutant en fer forgé. La plaque d'attache des cordes et une barre métallique placée sur le sommier des chevilles sont unies ensemble par une barre latérale placée sur le côté intérieur de la charpente, de manière à former un cadre complet en fer. Une barre unique en acier se trouve posée sur le milieu de l'instrument dans une direction parallèle aux cordes ; cette barre est assujettie aux deux extrémités du piano, en tête, au sommier de cheville, en queue, à la plaque d'attache. Elle se trouve également unie à une autre barre qui, fixée à l'extrémité gauche du sommier de cheville, va aboutir aussi à la plaque d'attache, en rencontrant dans sa marche diagonale la barre intermédiaire. On voit qu'à l'aide de ce système, qui forme un châssis métallique, la force de résistance est augmentée d'une manière remarquable.

dans tous les sens. Ce perfectionnement est un retour heureux vers l'arc-boutant de 1792, que *l'excès de progrès* avait dénaturé.

Nous remarquons également, dans les instruments de Broadwood, une plaque métallique recouvrant le sommier de chevilles qui semble offrir une résistance énergique au frottement.

On voit donc que M. Broadwood n'a pas été le dernier à imaginer un cadre métallique pour maintenir la carcasse du piano ; mais il a eu la précaution de donner pour support à ces différentes pièces de fer, des parties boisées qui semblent pour ainsi dire les doubler, et qui amortissent par leur contact ce que les vibrations métalliques peuvent avoir de trop aigre.

Les pianos Broadwood, car on dit *pianos Broadwood* comme on dit *un Érard*, sont simples et élégants de formes. Ils satisfont de la manière la plus complète, a dit le rapporteur de la commission d'examen, à toutes les conditions de sonorité, de distinction et de mécanisme. Après ces conclusions approuvées par tous les membres, le jury a donné à M. Broadwood, A L'UNANIMITÉ, une médaille d'or, ce qui est la plus haute récompense après le *grand-prix*.

M. Louis LOT.

M. Lot, héritier d'un nom jouissant d'une belle réputation dans la fabrication des instruments à vent, fabrique spécialement les Flûtes et expose une très-belle collection de Flûtes à perce cylindrique en métal, maillechort et argent d'un fini si achevé que l'on peut véritablement dire que c'est l'application de la bijouterie aux Instruments de musique. De petites Flûtes-Bœhm en grenadille viennent compléter cette collection.

A l'exposition de Paris 1855, M. Lot obtint une MÉDAILLE DE PREMIÈRE CLASSE.

A celle de Londres en 1862, il reçut la PRIZE MÉDAL pour *égalité de son dans les flûtes*.

En 1867, le jury lui décerna UNE MÉDAILLE D'ARGENT.

MM. J.-P. SCHIEDMAYER (Stuttgard).

HORS CONCOURS.

MM. Jules et Paul Schiedmayer, dont nous examinons les *harmonium*, sont les fils d'un facteur de pianos du même nom, dont le père s'était établi à Nuremberg, sa ville natale, en 1781; mais en 1809 il s'en fut à Stuttgard fonder une nouvelle maison qui est aujourd'hui une des plus anciennes de l'Allemagne.

Ce ne fut qu'en 1853 que **MM. J.-P. Schiedmayer** créèrent leur établissement spécial, et ils furent les premiers à y introduire la fabrication de ces instruments à anches libres auxquels chaque pays avait donné des noms différents : *aëoline*, *aëolodion*, *aëolodicon*, *physharmonica*, *orgue expressif*, *séraphine*, *aëolophon*, etc., etc. Mais Debain arriva à une telle perfection dans la construction des différentes parties de l'instrument, il y opéra tant de changements et adapta tant de perfectionnements, qu'il en fit un instrument nouveau auquel il donna le nom d'HARMONIUM, nom respecté aujourd'hui par tous les facteurs et adopté par eux pour désigner tout instrument à vent à anches libres et à clavier.

MM. J.-P. Schiedmayer ne se livrèrent à la fabrication des harmonium qu'après des études consciencieuses faites dans les maisons les plus importantes de Paris et de Londres, ce qui leur permit d'apporter aussi plusieurs perfectionnements à la construction de l'instrument. Ils imaginèrent, en 1854, une nouvelle mécanique à percussion et présentèrent, en 1860, un nouveau système d'anches libres qui donna au son plus de puissance et

au Wurtemberg, différents spécimens, et j'ai entendu M. Al. Debain, que je prendrai toujours pour juge de cette spécialité d'instruments, reconnaître l'excellence de la fabrication des harmonium de MM. J.-P. Schiedmayer.

Établis, comme nous l'avons dit plus haut, en 1853, ces facteurs vinrent affronter le concours universel à Paris en 1855 et ils y remportèrent *une médaille de première classe*. Mais la réputation de la maison J.-P. Schiedmayer grandit toujours, si bien qu'en 1862 nous trouvons un de ses membres appelé à l'Exposition de Londres comme juré, et comme tel mis hors de concours par décision de la commission ainsi exprimée : « Si un exposant accepte l'office de juré, ou d'adjoint ou d'expert, il perd tous ses droits aux prix donnés dans la classe où il exerce ses fonctions, et la même exclusion s'étend sur les associés de la maison. » Cet arrêt, prononcé à Londres, a été adopté par la commission impériale de l'Exposition de 1867, qui en a fait un article de son règlement. Aussi avons-nous eu le regret d'apercevoir M. Jules Schiedmayer parmi les jurés, car sans nul doute, une *médaille d'or* fût venue récompenser les travaux de cette honorable maison. Mais si MM. Schiedmayer se sont vu privés de cette récompense, les exposants de la 10^e classe, dans chaque nation, ne peuvent que se louer d'avoir eu un pareil juge, car nul n'a apporté autant de soin, autant d'attention dans l'examen des instruments, et nul aussi n'a soutenu avec autant d'ardeur les droits de chaque exposant, quelle que fut sa nationalité.

La maison J.-P. Schiedmayer doit être fière de son exposition qui, quoique hors de concours, a été examinée et étudiée pièce par pièce et mérite d'occuper une des premières places dans le rapport officiel de la 10^e classe, dont se trouve chargé M. Fétis.

Nous avons spécialement remarqué dans les harmonium de MM. Schiedmayer une construction toute particulière des anches libres et du sommier. Les notes d'anches libres qui se font ordinairement à Paris sont séparées les unes des autres ; mais par le

nouveau système de MM. Schiedmayer, les notes sont en fonte de cuivre jaune et en octaves entières. Les lames, moins longues et plus larges que celles que l'on fait communément, parlant aussi facilement et avec une consommation de vent qui n'est pas sensiblement augmentée, de là un son plus ferme, plus rond et moins aigu.

Un facteur d'orgues ne saurait voir sans intérêt un tableau pendu aux parois de la salle, renfermant des anches libres et battantes, ainsi que quelques registres pour grandes orgues répondant aux tuyaux de 32, 16, 8 et 4 pieds et que le jury a trouvé ces différents spécimens fort remarquables et fort intéressants.

La maison Schiedmayer occupe près de 130 ouvriers qui, à l'aide d'une machine à vapeur, produisent annuellement environ douze cents instruments.

Je ne parlerai pas des pianos de cette maison, leur construction ne laisse rien à désirer, mais elle n'offre aucune particularité qui puisse présenter quelque intérêt pour le lecteur. Contentons-nous de dire que les pianos de MM. J.-P. Schiedmayer ont une pureté et une égalité de son parfaites, et que le clavier offre beaucoup de docilité à toutes les exigences de l'artiste.

MM. TRIBOUVILLE et BÉRANGER.

L'Exposition de ces facteurs se compose exclusivement d'Instruments de bois, Flûtes et Clarinettes ordinaires en buis et grenadille, Flageolets Flûtes et Clarinettes système Boehm. Tous ces instruments sont généralement d'une bonne facture.

MM. LEROUX et CASTEGNIER.

signaler spécialement des
culier de clefs et d'une
aussi un Flageolet, des
très-bonne facture. Tous
grenadille ou en ébène.

A l'exposition de 1839
TION HONORABLE.

Même distinction lui
RABLE.

M .

La maison A. Lecomte
teurs, après avoir été
Paris, ne s'établirent
bonne fabrication lui
l'obliger à doubler son
ron 150 ouvriers.

Établie dans de vastes
la maison Lecomte, n'a
auxiliaire une machine
nuellement à la France
d'instruments de tous
nature ; car la maison
des instruments à vent
les instruments à vent

En entrant dans la p
on peut remarquer un
à vent de toutes les e
tout bonne. On peut
pour l'installation des
ce qui gêne le visiteur
trument se trouve à

d'en voir le sommet et d'en apprécier les détails de fabrication, tels que la fabrication des pistons, la juste proportion des tubes, et ces mille autres choses qui constituent l'art du facteur. Dans l'impossibilité d'un examen approfondi, nous nous contenterons de jeter un regard sur l'ensemble de cette exposition.

Sur le dernier plan de la vitrine de la maison Lecomte, nous remarquons d'abord une série de saxhorns auxquels ont été adaptés plusieurs perfectionnements, depuis le petit bugle aigu jusques et y compris la grande contre-basse en *si bémol grave*. La forme de ces saxhorns est élégante, la tenue en paraît facile, et ils doivent être d'une grande solidité, étant construits en cuivre fort. Établis sur de grandes proportions et avec grandes perces, ces saxhorns semblent résumer les derniers perfectionnements. Les instruments à percussion couronnent cette vitrine, et les timbales, les grosses caisses, les tambours forment un trophée entouré d'une auréole rayonnante de trompettes.

Les cornets exposés par M. Lecomte offrent des formes variées et sont faits de divers métaux : maillechort, cuivre argenté, cuivre doré, avec ou sans gravure. Nous avons remarqué, parmi ces derniers instruments, des cornets dits à *perce pleine*, dont on se loue beaucoup dans la pratique de l'instrument : c'est la perce Besson perfectionnée, remarquable par l'égalité des trois pompes, où l'on ne rencontre pas le moindre rétrécissement. Nous apercevons également deux instruments à *course réduite*, procédé à l'aide duquel, assure-t-on, on obtient une plus grande facilité dans l'exécution.

Ce qui, surtout, nous a frappé dans cet examen, c'est l'application de ce système sur un cornet et un trombone, non que ce procédé soit nouveau, mais parce que c'est la première fois que je le vois employer avec succès. Réduire la course sans altérer la sonorité, rendre le piston aussi agile que le cylindre à rotation, étaient de grandes difficultés à vaincre, et nous sommes heureux de constater que M. Lecomte a résolu le problème d'une manière fort heureuse. Nous avons entendu

à *perce ovale* ou à *course réduite*, et nous avons reconnu que le son en est d'une douce sonorité et d'une grande justesse. Ils sont préférables aux cylindres à rotation, dont ils n'ont pas les nombreux inconvénients.

Malgré les défauts que l'on peut, à juste titre, reprocher aux instruments à cylindres à rotation, l'Allemagne les a adoptés, et semble avoir le monopole exclusif de leur fabrication. Mais la maison Lecomte vient de lui faire une sérieuse concurrence dans son exportation à l'étranger, car cette maison construit un très-grand nombre d'instruments de ce système, dont elle nous offre un spécimen dans un *cornet à cylindre à rotation* argenté et doré, dont les cylindres fonctionnent parfaitement et se démontent avec facilité. Ce charmant instrument peut être regardé dans l'Exposition comme le plus beau modèle du genre.

On peut s'apercevoir que la vitrine de la maison Lecomte ne porte pas le *fac-simile* de la médaille qui lui a été attribuée ; la maison Lecomte a conscience de ses travaux, et cette conscience lui dit que la Commission impériale a été, envers elle, par trop avare, et qu'elle méritait mieux qu'une MÉDAILLE DE BRONZE ; car les instruments exposés par la maison Lecomte ont été essayés et approuvés par des artistes dont les talents reconnus et justement appréciés offrent les plus sérieuses garanties, et tous ont été unanimes à faire l'éloge de la maison Lecomte sous le rapport de l'éclat, de la justesse et de l'ampleur des sons.

Chacun sait que la maison Lecomte est une des maisons les plus considérables dans la fabrication des instruments. Elle est jeune, il est vrai ; mais est-ce donc un tort ?

M. I. LOT (La Couture Boussey).

L'exposition de M. Isidore Lot se compose exclusivement d'instruments de bois de toute espèce : Flûtes, Clarinettes, Flageo-

Flûte d'orchestre. Ces instruments sont le plus souvent du système ordinaire, on y distingue cependant quelques Clarinettes-Bœhm.

MM. AUCHER frères.

Au premier rang des erreurs à reprocher à la Commission impériale de l'Exposition, est celle des récompenses accordées à certains exposants ; récompense peu en rapport avec leur valeur et souvent trop au-dessous de ce que méritaient leur réputation, leur talent et leurs produits.

Messieurs Aucher sont au nombre de ceux qui ont droit de se plaindre non de la justice, mais bien de l'injustice dont on a fait preuve à leur égard. Il y a longtemps que je connais MM. Aucher, car dès 1844 en constatant leur bonne fabrication, je m'empressais alors de signaler la bonne voie dans laquelle entraient ces facteurs. Depuis lors, messieurs Aucher n'ont cessé d'apporter la plus grande perfection dans la fabrication de leurs instruments.

MM. Aucher reçurent à l'Exposition de 1849 une médaille de bronze pour un piano droit qui obtint le sixième rang de cette série au concours qui eut lieu et que nous regrettons fort de n'avoir pas vu renouveler en 1867, car c'est la seule manière logique et raisonnable de procéder et de pouvoir déverser avec quelque apparence de justice l'éloge ou le blâme et de grader sans donner lieu à quelques justes réclamations, les récompenses selon le mérite des produits jugés et appréciés devant tous les intéressés.

En 1850, messieurs Aucher construisirent un piano à barrage mixte avec un système d'agrafes mobiles posées sur le chevalet, pour compenser la charge de la corde. Ce piano mérita à ces

facteurs une médaille de bronze à l'Exposition universelle de

Messieurs Aucher se présentent également en 1855 à l'Exposition universelle de France; ils y apportent plusieurs instruments, entre autres un piano droit à barrage mixte et sur lequel se trouvait l'application d'un brevet de perfectionnement pris au commencement de cette même année; et ces habiles facteurs reçurent une médaille de seconde classe, récompense bien méritée par leurs travaux.

En 1862 à Londres, messieurs Aucher reçurent *une mention honorable*, ce qui était à cette exposition le second degré de récompense, car il ne fut distribué qu'une médaille de même valeur et de même rang; à cette mention honorable était jointe la note suivante : *Très-bonne facture de piano*. Le piano exposé à Londres et que j'ai examiné avec attention avait une très-belle sonorité; les gens du métier admiraient la construction de tous les détails, seulement on pouvait reprocher un peu de fermeté au clavier.

A l'Exposition de 1867, messieurs Aucher ont exposé un piano oblique dans lequel j'ai été heureux de remarquer quelque chose de nouveau à signaler, ce qui est fort rare aujourd'hui dans la construction du piano, c'est un nouveau système de barrage. On sait que les pays d'outre-mer se plaignent chaque jour des vices inhérents à la fabrication des instruments de provenance européenne qui pèchent surtout, disent-ils, par le peu de solidité de leur construction intérieure, défaut de solidité, défaut de collage, gondollement des tables, le peu de durée de l'accord, etc. etc. Le système présenté par messieurs Aucher apportera remède à ces vices.

Messieurs Aucher, dans ce système, emploient pour barrage trois ou quatre *fers à té* (on nomme ainsi ces fers que nous voyons journellement remplacer les solives de bois dans les constructions modernes). Cette forme de fer est d'une très-grande solidité et n'altère en rien, comme nous nous en sommes convaincus, l'effet de la sonorité.

Les *fers à té* sont fixés au sommier au moyen de boulons et

écrous, et sont placés d'espace en espace parallèle, verticalement, dans les pianos à cordes droites, et obliquement, dans les pianos à cordes obliques, en suivant toujours la même direction que la corde. La traverse inférieure vient s'encastrier dans une échancrure conservée à la base du *fer à té*, et s'y trouve également réunie par des boulons.

Les *fers à té*, ou montants latéraux, rencontrant la traverse de consolidation ou le sommier d'accroche, s'y trouvent fixés et forment ainsi un cadre complet, insensible à toutes les variations atmosphériques.

Indépendamment de la fixité des *fers à té* produite par les boulons du sommier, ces mêmes *fers à té* servent à consolider ce sommier en le retenant au-dessous au moyen d'un retour d'équerre en contact avec une plaque métallique.

De ce système résultent une résistance constante à l'influence atmosphérique par la suppression de tout collage, puis la suppression de tout gondolement, le maintien de l'assemblage, de la légèreté de l'armature, une sonorité bonne et belle, une résistance infaillible au tirage des cordes, enfin une grande durée de l'accord.

Eh bien ! tous ces avantages ont passé inaperçus aux examinateurs de la Commission impériale ; ils ont peut-être essayé le clavier de l'instrument, mais je suis convaincu, et j'en ai la certitude, qu'ils n'ont pas examiné les détails de la construction ; car à cet habile facteur on n'a attribué qu'une MÉDAILLE DE BRONZE !!

Si la Commission impériale eût voulu formuler des décisions ne donnant prise à aucune réclamation, elle eût dû donner connaissance de son travail préparatoire et laisser venir à elle toutes les réclamations justes ou injustes. Après avoir laissé à l'amour-propre froissé le temps de se calmer, elle eût dû prendre en grande considération les observations des facteurs, gens parfois aveugles, il faut bien l'avouer, quand il s'agit d'apprécier leurs propres travaux, mais toujours équitables quand ils jugent le mérite d'un de leurs confrères. Ces facteurs j'en suis certain,

auraient redressé la liste des récompenses dans certaines parties, et nous ne verrions pas attribuer des médailles de bronze et des mentions honorables à des maîtres habiles qui ont vieilli dans le métier, et dont les produits sont pour le moins égaux à ceux récompensés plus brillamment. D'où vient le mal?... Je l'ai déjà dit : Du défaut d'examen et surtout de l'absence de tout concours.

M. PERSIL (Bordeaux).

M. Persil expose des cordes en métal pour piano. Son industrie ne se rattache à la facture des instruments de cuivre que pour la fabrication de ressorts de pistons en métal pour Cornets et Saxhorns qui semblent réunir toutes les qualités voulues pour l'emploi auxquels ils sont destinés.

M. BRETON.

La spécialité de M. Breton consiste en accessoires d'Instruments en cristal, Embouchures de Cornets, de Bugles et de tous Instruments en cuivre, Becs en cristal pour Clarinettes; nous avons remarqué dans cette vitrine l'application aux becs de cristal de la table mobile du Bec de Clarinette inventée par Triébert. Flûtes en cristal.

MÉDAILLE DE BRONZE en 1844, pour bonne construction.

RAPPEL DE MÉDAILLE DE BRONZE en 1849.

En 1855, M. Breton apporte quelques changements à la perce des flûtes.

M. Breton obtint à Londres UNE MENTION HONORABLE, 1851.

A Paris, en 1855, une médaille de PREMIÈRE CLASSE.

La PRIZE MÉDAL lui est attribuée à Londres en 1862 : *Bonne clarinette à embouchure en verre.*

Le jury lui accorde en 1867 une MÉDAILLE DE BRONZE.

MM. KNAKE (Munster).

La MÉDAILLE D'ARGENT que viennent de recevoir, pour la bonne construction de leurs pianos, MM. Knake frères, facteurs, à Munster, ancien royaume de Westphalie, est une récompense bien méritée. Il y a soixante-dix ans et plus que le père de MM. Knake vint s'établir à Munster, c'était en 1790. Cette maison jouit d'une belle renommée dans les pays allemands, renommée qui s'étend de jour en jour et se propage même à l'étranger.

La construction du piano à queue est la principale occupation à laquelle se livrent MM. Knake, et les instruments sortis de leurs mains offrent une puissante sonorité et un toucher égal.

MM. Knake semblent n'avoir ni système, ni patron spécial ; ils construisent et imitent tout ce qui est bon et s'empressent d'adapter à leurs instruments tous les perfectionnements reconnus comme tels à mesure qu'ils se produisent.

La structure des pianos de MM. Knake me paraît d'une grande solidité, et il faut qu'il en soit ainsi pour avoir résisté à toutes les manutentions que les instruments exposés ont eu à subir depuis leur départ de Munster jusqu'à leur installation définitive dans les galeries du Champ-de-Mars. Nous avons eu le bonheur de visiter l'instrument de MM. Knake, pendant que M. Rummel en faisait valoir les qualités et nous avons admiré l'artiste et l'instrument pendant une heure.

La maison Knake fabrique également des pianos droits et des pianos à cordes obliques. Ces instruments, très-bons, peuvent sans aucune crainte supporter la comparaison avec les pianos de toutes les grandes maisons.

La maison Knake frères occupe environ soixante-dix ouvriers, et construit annuellement deux cent cinquante pianos. Les prix, auxquels la maison Knake livre ses instruments sont raisonnables, ce qui donne une grande extension à son commerce.

Londres en 1862, et la *Prize médal* leur fut attribuée avec cette note spéciale : *Pour la grande sonorité et la perfection de toutes les parties du piano*. A Londres j'avais visité leurs instruments et j'en avais alors reconnu les bonnes conditions de leurs œuvres, aujourd'hui MM. Knake ont fait mieux encore.

MM. MARTIN Frères.

Ces facteurs s'occupent plus spécialement de la fabrication des Instruments de bois et leur exposition consiste en Flûtes, Clarinettes, Hautbois etc. ordinaires et du système Bøhm.

M. Martin reçut à Paris en 1834 UNE MÉDAILLE DE BRONZE.

En 1839 il fut accordé à M. Martin rappel de la MÉDAILLE DE BRONZE.

Le *rappel de la médaille de bronze* fut sa récompense en 1844.

En 1855 il obtint une MÉDAILLE DE DEUXIÈME CLASSE.

Et le jury de 1867 lui a décerné une MÉDAILLE DE BRONZE.

M. JAULIN.

Exposition d'un Instrument à vent et à clavier distribué comme celui du piano. Le son est produit sur cet instrument par des languettes mises en vibration par le souffle.

Cet instrument est de la famille des accordéons.

Il y a déjà fort longtemps que M. Jaulin, habile fabricant d'*anches libres*, se livre à des essais de ce genre.

En 1846, il réunit un petit orgue à un petit piano, il donna le nom de *pianorgue-piano* à cet accouplement. Dans ces essais, nous remarquons une idée ingénieuse, c'est celle d'appliquer une vis de rappel à pression constante sur chaque anche libre.

Cet instrument lui mérita à Paris, à l'Exposition de 1849 une MÉDAILLE DE BRONZE.

En 1853 M. Jaulin construisit un instrument à clavier qu'il décora du nom d'Orgue vertical à répercussion.

En 1854 ce facteur imagina un système d'*outils universels mobiles* pour découper et estamper les porte-lames pour les anches libres.

M. Jaulin construisit en 1855 un *orgue-piano* pour lequel il prit brevet. A l'Exposition de Londres il reçut en 1851 une MÉDAILLE DE DEUXIÈME CLASSE, à celle de Paris, en 1855, une MENTION HONORABLE lui fut accordée.

M. BAUDET.

Sous le titre de *piano quatuor*, M. Baudet expose un instrument exceptionnel, c'est-à-dire un piano imitant le quatuor des instruments à archets. L'entreprise à laquelle s'est livré M. Baudet n'est pas nouvelle, car bien des facteurs ont tenté d'obtenir le même résultat que M. Baudet, mais aucun ne dota le monde musical d'un instrument vraiment pratique. M. Baudet sera, je crois, plus heureux que ses devanciers. L'ingéniosité et la simplicité des moyens mis en action me font présumer qu'il atteindra complètement le but qu'il s'est proposé.

L'instrument de M. Baudet est un piano droit dont les cordes sont filées chacune d'une manière spéciale, selon la qualité de son qu'on veut obtenir.

Un cylindre horizontal, mis en rotation au moyen des pédales et enduit de colophane, est placé dans la partie supérieure de la caisse d'harmonie, et forme l'archet. A chaque corde est attaché un petit pinceau en crin plus ou moins fort qui vient se présenter sous le cylindre, et, sous chaque pinceau se trouve une tige qui correspond à la touche. Cette tige, au lieu d'être terminée par un marteau, est munie à son extrémité d'une lame en baleine, de sorte qu'en appuyant sur une touche du clavier, la tige se presse contre la lame du pinceau, et celui-ci transmet

immédiatement la vibration à la corde. Rien n'est plus simple que ce moyen, et cette simplicité est un des grands mérites que je m'empresse de reconnaître à M. Baudet.

Il est facile de comprendre que plus on appuie sur les touches et plus on est censé appuyer l'archet, ce qui permet de faire à volonté le crescendo et le decrescendo. M. Baudet est même parvenu à reproduire la pression frémissante du doigt sur la corde. C'est, comme on voit, un instrument qui est appelé à offrir de très-grandes ressources dans l'exécution.

Je crois bon de le rappeler ici et d'indiquer à M. Baudet des précédents qui pourront lui montrer les défauts que l'on reprochait à ses devanciers, et les moyens dont il peut faire usage dans les perfectionnements que demande encore la construction du *piano quatuor*.

En 1610, je crois, Jean Hans-Heyden imagina le premier de donner à un instrument nommé Geigen-Clavicyenbel un archet mécanique ; Prætorius, dans son ouvrage de *Organographia*, donne la figure de ce mécanisme qui consistait en petits archets cylindriques mis en mouvement par une grande roue agissant au moyen d'une pédale. En 1740, Risch de Isménau (grand duché de Weimar), imagina une basse de viole à clavier, cet instrument était garni de cordes de boyau mises en vibration au moyen de petites roues enduites de colophane qu'une roue plus grande placée sous la caisse mettait en mouvement.

Fleischer de Hambourg construisit en 1715 un *clavecin-Luth* monté d'un double rang de cordes de boyau qui était mis en vibration par un archet sans fin. — Un Français dont on ignore le nom imagina, en 1717, un *clavecin-vielle* dans le même but et mis en action par le même procédé. — Renaud, facteur à Orléans, produisit en 1745 une *Epinette à archet*, dans cet instrument, l'ingénieur artiste avait cherché à augmenter le son de l'épinette, en y appliquant un archet sans fin, formé d'un tissu de crin cousu sur une courroie ; les touches, par la pression des doigts, faisaient adhérer la courroie à la corde qui était en boyau

par le moyen d'un pilote fixé à la touche qui saisissait la courroie en dessous et la rapprochait de la corde. — En 1754, Hohlfeldt, de Berlin, marcha dans la même voie. Son instrument était à peu près semblable au précédent. — Divich présenta en 1762 à Senflemberg le DENIS D'OR instrument qui se jouait avec les mains et les pieds et qui imitait, dit-on, les instruments à cordes et à vent.

— En 1788, on entendit à Paris un instrument appelé *Æroto-corde* dont la sonorité des cordes s'obtenait par des archets et qui était continuée par l'influtation de l'air. Deux facteurs allemands, étrangers l'un à l'autre, cherchèrent également en 1779 à imiter les instruments à archet et à remplacer la main de l'homme par des moyens mécaniques. Mais *Greiner* de Gorliz et *Gerbreet* de Wetzlar ne réussirent pas mieux que leurs devanciers. — Ce qui n'empêcha pas, en 1784, le mécanicien *Walker* de construire une sorte de clavecin auquel il avait donné le nom de *Celestino*. Un cordon de soie placé sous les cordes était mis en mouvement au moyen d'une roue de pédale, et de petites poulies mises au bout de chaque touche approchaient ce cordon des cordes et les faisaient vibrer avec une expression plus ou moins énergique.

A la fin du dernier siècle, un certain *Verber*, de Paris, inventa deux instruments : le *clavecin acoustique* et le *clavecin harmonique*. Ils se distinguaient par leurs sons qui imitaient les instruments à cordes sans que dans leur construction il y eut ni marteau ni tuyaux. A cette même époque il se construisait à Venise divers instruments du même genre et que l'on désignait sous le nom de *clavecin à archets*.

Bien d'autres instruments semblables ayant le même but, furent encore imaginés durant la fin du XVIII^e siècle ; mais, de tous ces procédés, aucun n'offrit des moyens pratiques ; tous au contraire, outre les difficultés de la construction, arrivaient fatalement à un résultat commun, qui était de n'avoir ni un *bon* *son* ni la *bonne* imitation des instruments à archets. Ne

croyez pas que cet insuccès découragera les facteurs, et nous voyons dès la première année du XIX^e siècle la même idée reprise à nouveau.

Un facteur de Vienne construisit en 1801 un instrument à clavier à cordes et à archet qui reçut le nom de *Xenophica*. Son inventeur prétendait, comme M. Baudet, remplacer avec cet instrument un quatuor d'instruments à archet; dans les adagio il faisait assez bon effet, mais dans les mouvements vifs il devenait criard. Le piano-quatuor de M. Baudet est déjà un grand progrès sur ceux qui l'ont précédé, il exécute les staccato, les quatuor, les arpèges avec beaucoup de netteté même dans les mouvements les plus vifs. — En 1803, *Tobias Schmidt*, facteur allemand fixé à Paris, imagina un *piano-harmonica*, instrument monté de cordes de boyau dont la vibration était produite par un archet continu, circulant immédiatement dans une direction transversale au moyen d'une roue et de poulie de renvoi. — Cette même année, *Scheevds*, de Nassau, construisit également un piano sur les mêmes principes; il imitait le violon, l'alto, le violoncelle et la contrebasse. Le jeu de ces instruments n'altérait en rien celui du piano dont les cordes étaient indépendantes. — *Kunz*, de Prague, suivit la même route dans la construction de son *orchestriion*, et Pouileau, qui habitait la Russie en 1805, donna également le nom de *orchestriion* à un instrument qui avait la forme d'un piano carré, monté de cordes en boyau; elles étaient toutes filées comme la quatrième corde du violon, un archet continu fait en parchemin et enduit de colophane excitait la vibration; le mouvement était donné au moyen d'une manivelle. Vint encore l'*orphéon* qui était en tout semblable à l'*orchestriion*, hormis les dimensions. En 1810 *Dietz* produisit son *mélodion*; *Buchmann*, de Saxe, présenta son *uragnion*; *Leppich*, de Vienne, fit entendre le PAN-MÉOLDION, tous ces instruments étaient à archet continu.

Mais voici *Mott*, de Brighton, qui construisit, en 1817, un appareil qu'il nomma *Saxophone*, destiné à obtenir des sons con-

tinus des cordes. Ce moyen consistait à entourer les cordes d'un piano par un fil de soie qui semblait les couper à peu près à angle droit, près des points où frappent les marteaux, en augmentant la grosseur des fils, en proportion avec la grosseur des cordes. Un rouleau, recevant un mouvement de rotation, et placé près des cordes les croisait ainsi que les attaches. Le rouleau portait autant de gorges qu'il y avait de cordes. Les fils d'attache qui communiquaient aux cordes vibrantes reposaient sur les gorges du rouleau, avec lesquels ils pouvaient être mis en contact. Les gorges pouvaient être à volonté frottées de résine pulvérisée. Les fils de soie étaient fixés au bas de l'instrument de manière à envelopper une partie de la circonférence de ce rouleau, mis en action par une manivelle à pédale.

Ce même *Mott* (Robert) construisit encore un instrument à cordes pour lequel il prit un brevet ; il prétendait également miter le son du violon. Cet instrument avait deux tables d'harmonie ; la seconde recevait les vibrations par le moyen d'un fil conducteur qui était en contact avec elle ; un cylindre mettait en action des archets sans fin. — Puis vient *Faconi*, de Milan (1820) qui suit la même route, et *l'abbé Trentin* qui faisait entendre aux amateurs, en 1822, son *violin-cembalo*. — En 1827, *Gama*, de Nantes, imagina le *Plectroeuphon*, instrument à archet mécanique et *Dietz* le *Polyplectrum*, dans ce dernier instrument le facteur faisait agir ses archets perpendiculairement aux cordes, de la manière dont on joue du violon ; il lui avait donc fallu autant d'archets que de notes. Ces archets sans fin circulaient sur un cylindre placé à la partie supérieure de l'instrument et sur des poulies qui se trouvaient au-dessus du clavier. Le mouvement de la touche faisait approcher l'archet de la corde au moyen d'une petite lame de cuivre.

Voici maintenant *Schmidt* (Charles), qui prétend, avec son *cla-violin*, imiter les effets des instruments à archets, mais cet instrument se réduit à une imitation plus ou moins servile du *Plectroeuphon* de *Gama*, de Nantes, et du *Dohplectrum*

En 1830, Lichenthal fabriqua à Bruxelles un *piano* qui avait un grand piano à queue monté de cordes en bois. Une barre placée au-dessous des cordes servait à contenir de petites poulies qu'il y avait de cordes ; une barre inférieure faisait le même office. Chaque archet sans fin, après avoir passé par les deux poulies, s'enroulait sur un tambour mù par un ressort. En touchant une note, l'archet se rapprochait de la corde par le mouvement de la touché et attaquait la corde moins fortement. — Enfin, en 1833, même construction peu près, par *Heiz*, de Hongrie.

Eh bien ! de tous ces essais que reste-t-il ? le souvenir de ces tentatives infructueuses. Même sort ne saurait être réservé au *piano quatuor* de M. Baudet, car son essai se traduit de la portée de tout le monde que de perfectionnements rendront sans doute parfait. Ses moyens sont ingénieux et leur emploi est bien combiné. M. Baudet, chercheur, chose assez rare de nos jours, et je suis persuadé qu'il parviendra en étudiant les travaux de ses devanciers à corriger les défauts que l'on peut reprocher à la qualité des timbres qui rappellent parfois celui de l'anche libre. Je dis courage à M. Baudet, comme la Commission impériale qui, après avoir examiné son instrument avec beaucoup d'attention, a accordé à M. Baudet une MENTION HONORABLE comme témoignage de l'intérêt que le gouvernement prend à la réussite complète du *piano quatuor*.

M. BRESSLER (Nantes).

Je ne sais si M. Bressler construit à Nantes ses instruments, mais ils ont un cachet parisien dans toutes leurs parties, mécanisme, clavier, sonorité, etc. Bonne facture.

M. BARDIES.

Nous attendions mieux de M. Bardies, non que les instruments

exposés par ce facteur soient mauvais, mais nous espérons mieux, et la médaille de 1^{re} classe, qui lui avait été accordée en 1855, devait faire présager des pianos d'une plus grande valeur musicale que ceux qui figurent dans les galeries du Champ-de-Mars.

En 1847, M. Bardies cherchait à obtenir, dans ses instruments, la continuité du son et faisait breveter les moyens qu'il avait imaginés pour parvenir à ce but, et la même année il créait un mécanisme qu'il nommait *serrure de transposition*.

M. ROMERO (Madrid).

Nous apercevons, exposée sur un socle isolé, dans le compartiment affecté aux instruments de musique de l'Espagne, une clarinette avec application d'un nouveau système de clefs imaginé par M. Romero, professeur de clarinette au Conservatoire de musique de Madrid, et construite par M. Bié-Lefebvre, de Paris.

Depuis que M. Klosé, conjointement et avec l'aide de M. Buffet jeune, par leur application à la clarinette des clefs et des anneaux du système de Bœhm, l'eurent rendu *omnitonique*, la clarinette n'avait opéré aucun changement dans son mécanisme sonore. Mais il existait cependant, malgré le perfectionnement que lui avaient fait subir MM. Klosé et Buffet, certaines difficultés dans l'emploi des clefs de *sol dièze* et *la* du médium dans le passage du registre dit *clairon* au registre aigu.

M. Romero chercha à remédier à ce reproche assez justement adressé à la clarinette omnitonique par un système tout nouveau.

Avec le nouvel instrument de M. Romero, les *sol dièze*, *la bécarré* et *si b* ne se produisent plus par l'emploi des clefs de ce nom manœuvrées avec l'index de la main gauche, mais bien avec les trois doigts, index, médium et annulaire de la main droite. Tout clarinettiste comprendra immédiatement quel avantage pré-

sente un instrument de
se produisant avec les t
soit comme le *sol* grave
naturel comme le *si b*,
Avec la clarinette de M.
difficile qu'elle soit, peu
sont devenues complète
puisque'il est possible de
soit en *do b*, *fa dièze*,
d'ut bécarré ou de *fa b*;
cette clarinette réalise
des doigts levés, aucun
donné correspond touj
colonne d'air qui le pro
été apportées ; elles on
trilles.

Chaque invention, c
jours eu à combattre l
souvent le mauvais vo
à profiter des avantage
tendu discuter les amé

Tel artiste, disait-or
se jouait sur la clarine
système Romero, et de
truments. Que signifie
exécutait sur l'ancien
plus difficultueuses, il
clarinette omnitonique

Il est bien certain q
d'artistes très-habiles
fait connaître.

L'on oppose au syst
portée au mécanisme
fait connaître.

malgré ces oppositions, la flûte et la clarinette-Bœhm ont fait leur chemin dans le monde musical.

Il en a toujours été ainsi avec tous les perfectionnements apportés aux instruments, quand ces perfectionnements dérangent le savoir-faire des vieux professeurs, qui, se prélassant dans leur ancienne méthode, craignent de travailler un nouveau doigté, et aiment mieux critiquer sans raison et rejeter comme impossible l'instrument amélioré dans son mécanisme.

La clarinette Romero a 28 trous percés exactement à l'écartement mathématique nécessaire pour produire les demi-tons justes ; aussi, pour que le trou de *do dièze, sol dièze* soit percé à sa véritable place, le corps de l'instrument n'est que d'un seul morceau ; les 28 trous se bouchent et se débouchent au moyen de sept anneaux et de seize spatules, et, tout ouvert, le son est *si b.*

Le système appliqué par M. Romero à la clarinette réalise un grand progrès, je dirais même que c'est le dernier, si on pouvait mettre un terme au génie de l'homme.

Le jury a parfaitement reconnu les avantages offerts par le nouveau système, et il a accordé une MÉDAILLE D'ARGENT à M. Romero, récompense bien méritée.

M. GAVEAUX.

Voici un des meilleurs facteurs de Paris ; tout instrument sortant de ses magasins peut être accepté les yeux fermés, car tous sont beaux et tous sont toujours bons.

M. Gaveaux construit généralement d'après le type Érard, mais ce n'est pas une imitation servile ; il sait donner à ses instruments un cachet spécial. Examinez et écoutez le piano à queue exposé par M. Gaveaux, il joint à l'élégance de la forme le fini de la construction, la qualité sonore d'un Érard, mais il possède en plus quelque chose de particulier : un certain charme spécial.

inhérent à la maison Gaveaux ce qui nous empêche de le confondre avec les instruments de la rue du Mail.

Il faut également admirer un piano droit, dont une partie du bois de la caisse a été enlevée et remplacée par des glaces sans tain, ce qui permet d'en étudier les détails intérieurs d'un mécanisme particulier et d'apprécier le fini de ce petit chef-d'œuvre de la facture de M. Gaveaux.

Ces pianos furent examinés par tous les membres de la Commission d'examen, et chacun d'eux en fit vibrer harmonieusement les cordes, en admirant la douceur du clavier, la facilité de la répétition et la docilité énergique des étouffoirs.

En 1855, M. Gaveaux avait obtenu une MÉDAILLE DE 2^e CLASSE.

Le jury de 1867 a décerné à M. Gaveaux une MÉDAILLE D'ARGENT.

M. RODOLPHE.

Cette maison ne date que depuis 1850 dans la facture des orgues ; elle s'occupait avant, je crois, de la construction du piano, qu'elle n'abandonna cependant pas entièrement. Car nous voyons, en 1851, un M. Rodolphe prendre un brevet pour une amélioration dans la fabrication du piano.

Cette même année, M. Rodolphe appliqua à l'orgue expressif un *clavier transpositeur*, au moyen d'un système particulier.

M. Rodolphe expose un harmonium à six jeux et demi, avec 23 registres, 2 claviers à percussion et genouillères d'expression. Cet instrument est parfaitement établi ; mais il est muni d'anches trop faibles dans quelques jeux, ce qui donne des tons criards dans certains registres, défaut facile à corriger. Je préfère néanmoins à cet harmonium compliqué l'instrument exposé par M. Rodolphe dans la chapelle ; cet orgue de chapelle n'a que 9 jeux, mais le son en est suave et doux et d'une grande égalité. A cet instrument est adapté un pédalier indépendant à 3 jeux,

avec boîte expressive et genouillère. Je crois que ce pédalier, quoique assez juste et assez rond, nuit plutôt à l'effet de l'harmonium qu'il ne l'augmente. C'est toujours un tort de vouloir procurer à un petit instrument les ressources et la force des grandes orgues.

Ce qu'il faut surtout louer dans les instruments de M. Rodolphe c'est la soufflerie, dont le procédé est une très-utile innovation pour l'expression.

En 1862, M. Rodolphe reçut, à Londres, la *PRIZE MÉDAL pour mécanisme particulier, puissance et égalité de son, et bon timbre de l'harmonium.*

En 1867, le jury lui a attribué une *MÉDAILLE DE BRONZE.*

M. BIÉ-LEFEBVRE.

Avoir une idée, imaginer; c'est quelque chose, mais ce n'est pas suffisant. Être inventeur, enfin, n'est rien, sans la mise à exécution de cette idée, de cette invention, et elle n'est profitable que quand elle a été rendue pratique. Mais il arrive souvent que celui qui conçoit une chose ne saurait l'exécuter par lui-même. C'est ce qui était arrivé à M. Romero. Il avait bien reconnu les défauts de la clarinette, il avait bien conçu le système d'après lequel il voulait les corriger; mais étant professeur et non luthier, il était fort embarrassé dans l'emploi des moyens. M. Romero vint à Paris, et il s'adressa à la maison Lefebvre, représentée aujourd'hui par M. Bié, son successeur. Cet habile luthier, qui depuis bien des années travaillait dans la maison, comprit aussitôt le but que voulait atteindre M. Romero, et parvint à réaliser son désir au moyen d'un mécanisme aussi simple qu'ingénieux.

Comment aurait-il pu en être autrement, car M. Bié est à la tête de la maison Lefebvre qui jouit d'une vieille réputation ac-

quise depuis longtemps par une foule de perfectionnements introduits dans la construction des instruments en bois.

La famille de M. Xavier Lefebvre est bien vieille dans la facture des instruments en bois, car nous voyons un de ses ancêtres qui alors était maître cordonnier, cumuler cet état avec celui de constructeur de flûte.

En 1731, ce Lefebvre fut attaqué par les tabletiers qui lui intentèrent un procès pour avoir fabriqué, sans leur payer de droits, neuf flûtes traversières, neuf fifres et quatre flageolets. Mais Lefebvre fut soutenu par les luthiers ; ils demandèrent mainlevée de la saisie et de plus, à être maintenus dans le droit de tourner seuls, à l'exclusion des tabletiers, lesdits instruments de musique. Cependant, la corporation des fabricants d'instruments de musique eût été condamnée, si elle n'eût représenté l'acte d'abandon de ce droit en leur faveur et consenti par les tabletiers lors de la création de leur métier.

Ce fut en 1791 que Xavier Lefebvre ajouta à la clarinette une sixième clef pour le *sol dièze* ou le *la bémol* de la troisième octave, produisant aussi *ut dièze* ou *ré bémol* grave.

En 1835, Lefebvre imagina et construisit une flûte nouvelle, tant par ses dimensions que par diverses améliorations qu'il sut y introduire. Le facteur avait fait disparaître les défauts produits par la *petite patte* des anciennes flûtes, qui donnait un voile à toute l'étendue de l'instrument. Par un mécanisme simple et facile, la nouvelle flûte offrait les facilités d'exécution et la fermeture des clefs d'*ut dièze* et d'*ut* que l'on pouvait toucher avec la même facilité que les autres clefs.

M. Lefebvre supprima, en 1848, les notes factices de la clarinette par l'application d'un système d'anneaux.

Mais, non satisfait encore en 1853, il proposa un nouveau système d'arrangement des clefs de la clarinette et des autres instruments en bois.

On aime à rencontrer un luthier aussi consciencieux et aussi persévérant. Dire que M. Bié a travaillé pendant de nom-

avec boîte expressive et genouillère. Je crois que ce pédalier, quoique assez juste et assez rond, nuit plutôt à l'effet de l'harmonium qu'il ne l'augmente. C'est toujours un tort de vouloir procurer à un petit instrument les ressources et la force des grandes orgues.

Ce qu'il faut surtout louer dans les instruments de M. Rodolphe c'est la soufflerie, dont le procédé est une très-utile innovation pour l'expression.

En 1862, M. Rodolphe reçut, à Londres, la **PRIZE MÉDAL pour mécanisme particulier, puissance et égalité de son, et bon timbre de l'harmonium.**

En 1867, le jury lui a attribué une **MÉDAILLE DE BRONZE.**

M. BIÉ-LEFEBVRE.

Avoir une idée, imaginer; c'est quelque chose, mais ce n'est pas suffisant. Etre inventeur, enfin, n'est rien, sans la mise à exécution de cette idée, de cette invention, et elle n'est profitable que quand elle a été rendue pratique. Mais il arrive souvent que celui qui conçoit une chose ne saurait l'exécuter par lui-même. C'est ce qui était arrivé à M. Romero. Il avait bien reconnu les défauts de la clarinette, il avait bien conçu le système d'après lequel il voulait les corriger; mais étant professeur et non luthier, il était fort embarrassé dans l'emploi des moyens. M. Romero vint à Paris, et il s'adressa à la maison Lefebvre, représentée aujourd'hui par M. Bié, son successeur. Cet habile luthier, qui depuis bien des années travaillait dans la maison, comprit aussitôt le but que voulait atteindre M. Romero, et put venir à réaliser son désir au moyen d'un mécanisme aussi simple qu'ingénieux.

Comment aurait-il pu en être

breuses années sous sa direction, c'est constater son habileté dans la facture, et il en a donné des preuves sur la clarinette Romero.

Les travaux de la maison Lefebvre ne passeront pas inaperçus dans les expositions de l'industrie. Voici ses titres :

1823. — *Mention honorable* pour clarinette parfaitement exécutée.

1827. — *Médaille de bronze*, clarinette et flûte d'une bonne construction.

1834. — *Rappel de la médaille de bronze* flûte et clarinette bien exécutées.

1844. — *Rappel de médaille de bronze* pour sa belle construction des instruments à vent.

A l'Exposition de 1867, la beauté des instruments de M. Bié, qui exposait une belle collection de clarinettes, système Bœhm, une clarinette basse et une flûte cylindrique en métal, et surtout leur justesse dans tous les tons, et leur excellente exécution méritaient mieux que la récompense qui lui a été donnée ; du moment qu'on distinguait spécialement en Espagne la clarinette Romero, construite par M. Bié, de Paris, il était logique d'accorder en France la même distinction à la clarinette construite par M. Bié, d'après le système Romero, de Madrid.

La clarinette Romero, construite par M. Bié-Lefebvre, et dont il est seul dépositaire, est un titre de plus à la confiance des artistes.

M. BERTRINGER.

Ce facteur expose des pianos droits d'une bonne fabrication.

Il y a une remarque à faire, c'est que, généralement, la fabrication française est partout la même, et si à l'Exposition on remarque parmi les pianos verticaux peu d'instruments EXCELLENTS,

vient qu'aujourd'hui le piano droit s'établit comme une montre à Genève. C'est-à-dire que le travail du piano s'est divisé. Une maison fait les caisses, celle-ci construit les mécaniques, cette autre ne confectionne que des clavecins, et la plupart des facteurs, que nous pourrions appeler des assembleurs, ne font plus que réunir ces diverses parties principales, les ajuster, les finir et les terminer. Ces facteurs obtenant ainsi, à des prix bien plus faibles que s'ils les faisaient confectionner chez eux, ces parties si compliquées et si minutieuses, peuvent livrer leurs instruments à de meilleures conditions.

M. Bertringer a obtenu du jury international en 1867 une MENTION HONORABLE.

M. GAND ET BERNADEL Frères.

Les instruments à archet sont ceux qui ne font aucun progrès dans leur construction ; arrivés pour ainsi dire à un état parfait entre les mains des vieux maîtres italiens, on ne fait aujourd'hui que des imitations de ces anciens instruments. Chose assez bizarre et assez remarquable, c'est que dans les arts de sentiment, les Italiens sont parvenus depuis longtemps à une élévation que nous ne saurions dépasser ; qui fait aujourd'hui mieux que Raphaël ? Qui de nos jours surpasse Stradivarius ? Qui a surpassé Palestrina ? Un instrument authentique, quelle que soit sa signature, Amati, Stradivarius ou Maggini, est regardé comme un objet d'art ou de vénération, et il faut bien le reconnaître, les violons de moderne construction sont souvent aux violons anciens à peu près ce que sont la galvanoplastie et la photosculpture aux chefs-d'œuvre de Phidias et de Praxitèle.

Quelques artistes ont bien cherché à faire mieux que les luthiers de Crémone ; mais que sont devenues leurs tentatives ? *Baud*, en 1810, supprime le barrage de la table d'harmonie, prétendant que ce barrage était un obstacle aux vibrations longi-

tudinales et par conséquent à l'intensité du son. En 1817, voici venir *Chanot*, ancien élève de l'Ecole polytechnique, plus versé, je crois, dans la mécanique que dans l'acoustique, qui cherche à faire vibrer toutes les diverses parties d'un violon, en conservant les fibres des bois dans toute leur longueur, et, partant de ce principe, il apporte des changements dans la forme, supprime les échancrures ; donne à la table peu de convexité, les ouïes sont presque droites, et il remplace les échancrures par une courbe doucement déprimée. Une année après l'apparition du violon Chanot, le colonel *Savart* fait en 1818 des essais sur la construction du violon. Le résultat de ses recherches fut un instrument ayant la forme d'un trapèze, dont le petit côté parallèle était situé près du manche, revenant ainsi presque à la forme primitive du treizième siècle ; au lieu des S, M. Savart avait fait dans son violon des ouvertures rectangulaires. Qu'est-il advenu de ces prétendus perfectionnements ?

Les luthiers ont abandonné les idées de Baud, de Chanot, de Savart pour ne travailler que d'après les modèles anciens. Parmi eux figurent en première ligne les artistes dont je vais m'occuper. MM. Gand et Bernardel frères, dont la vitrine est élégamment garnie d'instruments remarquables par le fini du travail, et précieux par leurs qualités sonores. C'est avec bonheur que nous avons vu la réunion de ces deux maisons qui occupaient chacune une des premières places dans la lutherie et entre lesquelles se balançait la clientèle des artistes.

MM. Gand et Bernardel, en s'associant, n'eurent rien à changer à leur manière de faire, car chacun d'eux avait été élève du même maître et travaillait déjà d'après le même modèle : le violon de *Lupot*.

La maison Gand et Bernardel frères, a été fondée à Paris, rue de Grammont, en 1797, par *Lupot*, qui devint chef de l'Ecole française, il fut nommé luthier du Conservatoire ainsi que de la Chapelle des Tuileries dont il fabriqua tous les instruments.

A la mort de *Lupot*, en 1821, la maison fut dirigée par MM. Gand

père, lui succéda; le fondateur de la maison Bernardel était aussi élève de Lupot.

Les violons, altos, violoncelles et contrebasses, exposés par MM. Gand et Bernardel frères, sont construits comme l'étaient ceux de Lupot, d'après les principes de Stradivarius, le célèbre luthier de Crémone.

Leurs instruments sont fabriqués avec des bois *vieillis naturellement*, et ils se gardent bien de leur donner une apparence de vétusté factice en dégradant le vernis à certaines places et en le salissant à d'autres. Laissant au temps et à l'usage le soin de leur donner ce caractère que les Stradivarius, les Guarnerius et les Amati, n'ont obtenu que de cette façon.

MM. Gand et Bernardel frères, pensent que les imitations ne donnent le change à personne, mais qu'avec elles, l'Ecole française s'efface et perd tout caractère national.

La plus forte récompense accordée aux instruments à archet à été décernée cette année à la maison Gand et Bernardel frères, qui sont toujours luthiers de la chapelle impériale, ainsi que du Conservatoire, pour lequel ils construisent, d'après leurs principes, les instruments donnés en prix, et je suis certain que si une médaille d'or eût été réservée en France pour les instruments à archet, elle eût été la récompense bien méritée d'ailleurs de la belle et bonne fabrication des instruments que ces luthiers ont présentés au public.

M. TRIÉBERT.

M. Triébert conserve toujours la supériorité qu'il s'est acquise depuis 1827 dans la fabrication des hautbois, cors anglais et bassons, et il ne saurait être dépassé pour cette fabrication. On remarque dans sa vitrine des bassons à 17 clefs, à 24 clefs et 3 anneaux, et un basson système Bœhm, très-belle conception comme système.

M. Triébert expose aussi des becs de clarinette à table mobile en maillechort, des anches de hautbois et de basson, et des rabots mécaniques servant à gouger le roseau pour anches de hautbois.

En 1856, M. Triébert imagina de nouveaux becs de clarinettes dont l'anche se trouve fixée sur la table par une seule virole, et à l'aide d'une seconde vis la table bascule à volonté.

A l'Exposition de 1827, une MÉDAILLE DE BRONZE est décernée à M. Triébert pour hautbois, cor anglais et baryton.

1839, RAPPEL DE MÉDAILLE DE BRONZE pour belle et bonne fabrication.

1844, RAPPEL DE MÉDAILLE DE BRONZE, pour cor anglais, baryton et pour *hautbois supérieurs à tous ceux du même genre présentés au concours.*

1849, NOUVELLE MÉDAILLE DE BRONZE pour hautbois (3^e rang).

A l'Exposition de Londres, en 1851, il lui fut accordé une MÉDAILLE DE 2^e CLASSE.

En 1855, M. Triébert reçut à Paris LA MÉDAILLE D'HONNEUR.

A Londres, en 1862, on lui attribua la PRIZE MÉDAL pour *l'excellente qualité des instruments et pour la première application du système de Bœhm aux hautbois, clarinettes et bassons.*

En 1867, il a reçu une MÉDAILLE D'OR.

M. BUFFET-CRAMPON.

Cette exposition est l'une des plus complètes comme instruments de bois. La réputation de cette maison est bien établie pour la construction des clarinettes-Bœhm. On remarque des flageolets et flûtes, des clarinettes du système Bœhm, en ébène, garnies en argent ou en maillechort, clarinettes alto et basse en buis bruni à 12 clefs, avec anneaux, des hautbois et des bassons très-bien conditionnés. Un perfectionnement qui a été apporté à la clarinette-Bœhm consiste dans l'adjonction d'un anneau au doigt de la main droite de la main gauche, et la doigté

de la clarinette à 13 clefs pour le passage de *sol* à *si* b aigus. L'exposition de la maison Buffet-Crampon est digne de la réputation qu'elle s'est faite.

M. Buffet-Crampon n'est pas nouveau dans la lutherie.

En 1839, il construisit une nouvelle flûte ayant quinze trous et un double trou de *la*.

En 1845, il s'attacha à l'amélioration de la clarinette dans plusieurs de ses parties.

A L'Exposition de 1839, il lui fut décerné une MÉDAILLE DE BRONZE pour clarinette placée au 1^{er} rang; petite flûte-F (1^{er} rang), flageolet (1^{er} rang), flûte ordinaire (3^e rang), clarinette (3^e rang).

En 1844, MÉDAILLE DE BRONZE.

En 1849, RAPPEL DE LA MÉDAILLE DE BRONZE pour flûte (1^{er} rang), flûte mixte (2^e rang), hautbois (4^e rang).

A l'Exposition de Londres en 1851, il lui fut attribuée une MÉDAILLE DE SECONDE CLASSE.

A Paris, en 1855, il reçut LA MÉDAILLE DE PREMIÈRE CLASSE.

A l'Exposition anglaise de 1862, la PRIZE MÉDAIL lui fut décernée pour l'excellence de ses instruments et spécialement de ses clarinettes.

En 1867, le jury lui a décerné une MÉDAILLE D'ARGENT.

M. GAIDON jeune.

Le nom de Gaidon est déjà ancien dans la facture et nous avons vu figurer avec gloire à toutes les Expositions depuis sa naissance en 1839, la première dont nous nous soyons occupé.

Il imagina, en 1849, un mécanisme donnant au clavier les avantages du double échappement.

M. Gaidon expose cette année un piano à percussion, continu ou simple, à volonté, au moyen d'une pédale, répétiteur du clavier. Si M. Gaidon se fût contenté d'exposer, con-

l'avait fait aux Expositions précédentes, les bons instruments qui sortent de sa maison, nul doute qu'il eût reçu également une récompense comme à toutes les Expositions où sa maison s'est présentée. Mais le jury n'a pu attribuer aucune récompense (le nombre en étant limité) à un simple essai dont il n'a pu reconnaître ni apprécier les avantages.

Mais, pour consoler M. Gaidon de cet échec, nous rappelons ici tous ses titres à la sympathie des artistes et des facteurs.

A l'Exposition de 1827, MENTION HONORABLE.

1834, MÉDAILLE DE BRONZE pour deux pianos carrés, échappement anglais, sommiers prolongés.

1839, MÉDAILLE DE BRONZE pour piano carré, classé le 5^e sur cinquante-trois présentés.

1844, MÉDAILLE D'ARGENT pour piano carré à trois cordes (4^e rang), piano droit (5^e rang).

1849, MÉDAILLE D'ARGENT, piano droit et piano carré (1^{er} rang).

1855, MÉDAILLE DE PREMIÈRE CLASSE.

M. LABBAYE

M. Labbaye est un des bons facteurs d'instruments de cuivre ;

M. Labbaye n'est pas nouveau dans la facture des instruments en cuivre, il y a pris naissance. Son père, auquel il a succédé, fit subir dès 1822, à un ophicléide des perfectionnements par une nouvelle application des clefs. En 1827, il imagina une trompette d'harmonie à *ventilateur* (à trois pistons) ; on obtenait sur cet instrument tous les tons, depuis le *la* dièse jusqu'au *mi* bémol, huitième octave. — M. Labbaye proposa et mit à exécution, en 1836, une nouvelle construction du trombone, avec trois pistons, et en 1850 le même facteur apporta des perfectionnements dans la construction des instruments à piston.

Voilà les antécédents de ce consciencieux facteur qui expose

pistons, 1 cornet soprano argenté, en *mi* bémol, et un cornet à 4 pistons. Un bel ophicléide en similor avec garniture et clefs en maillechort, un bugle riffle en cuivre rouge, modèle anglais, viennent compléter sa vitrine.

1829, MÉDAILLE DE BRONZE pour cors à pistons.

1839, MENTION HONORABLE pour ophicléides.

1844, MENTION HONORABLE, bonne construction.

1849, MÉDAILLE D'ARGENT, cornet à pistons (1^{er} rang), ophicléide seul classé sur 4 présentés.

1851 (Londres), MENTION HONORABLE.

1855, MENTION HONORABLE.

1862 (Londres), PRICE MÉDAL, *pour excellence de qualité dans les instruments de cuivre.*

1867, MÉDAILLE D'ARGENT.

M. MONTAL-TESSEREAU.

Encore une étoile de disparue au firmament de la facture instrumentale. Cette étoile se nomme Montal, un de nos plus habiles facteurs, et l'un de ceux qui non-seulement offraient chaque jour au public de forts bons pianos, mais encore des instruments d'une grande beauté et d'un excellent goût ; quoiqu'il fût aveugle, il voyait avec les doigts. Mais que les clients de M. Montal se consolent, la maison Montal n'est pas éteinte ; elle se redresse et se relève sous le nom de Montal-Tessereau. Ce successeur, après avoir travaillé pendant seize ans dans la fabrique, s'est rendu acquéreur du fonds et de la clientèle à la vente après décès du créateur de l'établissement.

Nouveau comme patron dans la facture, les titres de M. Tessereau ne sont pas encore nombreux, mais les instruments qu'il a successivement soumis au public pendant la durée de l'Exposition, prouvent, par les bonnes qualités de fabrication et de son-

tion de la maison Montal. Il saura faire aussi bien et nous en avons la preuve dans le nouveau piano nouvellement exposé, malheureusement trop tardivement pour être soumis à l'appréciation du jury.

M. Tessereau veut faire bon et beau, mais il ne sacrifie rien au luxe inutile. Aussi il vous donnera un bon piano droit à sept octaves, en palissandre, pour 800 fr., dont il vous garantira la durée.

Je crois, dans l'intérêt que je porte à M. Tessereau, comme à tout ouvrier qui par son travail et ses économies parvient à s'établir, devoir examiner les travaux de Montal, car l'honneur en rejaillira sur le successeur.

M. Montal, malgré sa cécité, ne laissait rien échapper quand il s'agissait de la construction du piano; il voyait, en palpant, les défauts des instruments, et son intelligence savait y apporter remède. Il était un des facteurs modernes qui ont le plus cherché à perfectionner l'instrument, surtout le piano vertical.

Ses premières recherches eurent pour objet de remédier, par divers moyens de *contre-tirage*, à l'effet de la tension des cordes.

M. Montal, de même que Debain, adopta une disposition des cordes *en éventail*; droites dans le dessus, elles allaient en obliquant progressivement jusqu'à la basse, de manière à donner à la dernière la plus grande longueur possible.

M. Montal avait aussi essayé le système de jalousie usité dans l'orgue, et que nous retrouvons aujourd'hui dans les galeries du Champ-de-Mars sur l'instrument de M. Roz, nommé *piano orphéon*.

La prolongation du son sur une ou plusieurs notes fut aussi un des objets de recherche de M. Montal, et il trouva, en 1842, le moyen de l'obtenir par une troisième pédale, qui suspendait le marteau sans être obligé de laisser les doigts sur la touche.

En 1846, il construisit un piano qui transposait, en faisant

Nous avons vu chez M. Montal, en 1848, un piano dont le corps sonore se renversait sur la mécanique. Le corps sonore était monté sur deux pivots qui lui servaient de centre de mouvement.

M. Montal perfectionna, en 1851, le piano transpositeur ; la mécanique était stable, les marteaux restaient invariablement sous les cordes respectives ; le mouvement de translation s'opérait par un simple levier qui soulevait les échappements pendant la moitié de la course, et qui les laissait redescendre sur la touche pendant la seconde moitié.

A l'Exposition de 1844, une MÉDAILLE DE BRONZE fut accordée à M. Montal pour *piano droit à cordes obliques* (5^e rang), *piano à cordes verticales* (13^e rang).

En 1849, M. Montal reçoit une MÉDAILLE D'ARGENT pour piano oblique et piano droit, classés les septième et huitième de leur catégorie respective.

M. Montal fit partie des exposants de Londres en 1851, et il y reçut une MÉDAILLE DE 2^e CLASSE.

A l'Exposition universelle de Paris 1855, une MÉDAILLE DE 1^{re} CLASSE fut attribuée à M. Montal, et à celle de Londres en 1862, la PRIZE MÉDAL lui fut décernée avec cette mention spéciale : *Bonne fabrication de piano*.

Une récompense toute spéciale était venue trouver M. Montal. Il fut nommé chevalier de la Légion d'honneur, en 1851.

M. Tessereau a bien fait d'exposer tous les titres de son prédécesseur ; il a par là dressé une barrière qui l'empêchera de reculer, car ce tableau honorifique, sans cesse présent à ses yeux, lui rappellera ce qu'il doit faire pour conserver intacte la réputation de la maison.

Pour son entrée dans la voie des Expositions, M. Tessereau a reçu une mention honorable, mais en conscience je crois qu'il méritait mieux.

M. BORD.

Nous voici en présence des produits de la maison sinon la plus haute en renommée, du moins une des plus importantes comme fabrication et commerce. M. Bord, de même que tous les commerçants, chercha d'abord à améliorer ce qui existait déjà.

Ainsi, en 1846, M. Bord imagina un mécanisme ayant pour but de faire instantanément réagir le marteau pour répéter la note. Mécanisme consistant dans la combinaison du pilote et du ressort qui le tient suspendu et le relève au besoin.

En 1851, il produisit un mécanisme à double échappement auquel il donna son nom.

M. Bord apporta, en 1851, des perfectionnements aux instruments à cordes pour lesquels il prit un brevet ; et, la même année, il adapta à ses pianos une garniture de chevilles à épaulement pour faciliter l'accord.

Le piano à queue exposé par M. Bord est un bel et bon instrument, que tout artiste serait heureux de posséder dans son salon, parce qu'il réunit toutes les qualités que l'on désire et que l'on recherche dans un instrument : docilité de mécanisme, belle sonorité, facilité du clavier, énergie des étouffoirs et solide construction.

M. Bord est un facteur de la nouvelle école, qui a reconnu que faire bon et se contenter d'un bénéfice raisonnable était le moyen de vendre beaucoup et fructueusement pour ses intérêts.

Ce qui fait souvent défaut dans une manufacture, ce sont les ouvriers capables, et ils ne sont pas aussi communs qu'on pourrait l'imaginer. A peine un apprenti a-t-il fini son temps, que parfois il quitte l'atelier pour aller porter son savoir-faire dans un autre établissement. M. Bord a compris que l'intérêt seul aujourd'hui peut fixer un ouvrier ; il a donc formé avec ses ouvriers une sorte de société en participation, et ses employés se trouvent

Je crois que les membres du jury d'examen n'ont pas apporté une attention assez suivie aux essais, qui ont eu lieu, des différentes espèces de cordes harmoniques présentées à leur appréciation. La corde harmonique a été jugée un peu légèrement par quelques-uns des jurés, qui ne lui ont pas accordé toute l'importance qu'elle a dans la facture instrumentale. Ainsi, M. Baudassé fait de bonnes cordes qui ont été dignes de récompenses à toutes les expositions.

En 1855, M. Baudassé recevait à Paris une MENTION HONORABLE.

A Londres, en 1862, il obtient également une MENTION HONORABLE.

En 1867, le jury accorde à M. Baudassé une MÉDAILLE DE BRONZE.

M. CERVENY (Kœnnigraetz).

M. Cerveny jouit, parmi les fabricants d'instruments à vent en cuivre, d'une très-grande réputation. C'est un des facteurs qui, en Allemagne, a le plus cherché à perfectionner les instruments à vent.

En 1843, M. Cerveny imagina une nouvelle construction pour le cor et un appareil pour le changement de ton, à l'aide duquel il rendait un instrument chromatique; il nomma alors ce nouveau cor *cornoon*. — Le même facteur, en 1845, construisit le *bombardon*, espèce de contrebasse en cuivre. — En 1848, il imagina son *phonéion*, instrument se terminant en entonnoir arrondi, à peu près comme le cor anglais; c'était une espèce d'*octavophicléide*. — Le basson fut armé, par lui, de clefs dans le système Bœhm, en 1853, et il donna à ce basson le nom de *tritonicon*. — Cette même année, il construisit une contrebasse qu'il nomma *baroxiton*; elle avait la même échelle que le bombardon, mais

grand cor en *fa* grave, pour servir de basse d'orchestre, et il le nomma *cornone*.

Ce facteur expose la famille complète des instruments de cuivre; ses instruments sont remarquables, le pavillon affecte une forme particulière, moins évasée que les pavillons d'origine française. Du plus aigu au plus grave, tous ces instruments sont à 3 ou 4 cylindres, parfaitement conditionnés comme fabrication. Cette vitrine renferme encore une espèce de trombone-basse ou même contrebasse, ayant la forme ovale et entourant le corps de l'exécutant; cet instrument est d'un très-puissant effet comme basse des instruments à sons stridents. Nous avons aussi remarqué un instrument tout en maillechort portant le nom de contrebasson. Cet instrument a beaucoup d'analogie avec l'ancien Bati-phon allemand, en ce que les clefs sont fermées et disposées de façon à ne s'ouvrir qu'alternativement par le moyen de spatules particulières pour chacune.

A l'Exposition universelle de France, en 1855, M. Cerveny obtint, à Paris, une MÉDAILLE DE 1^{re} CLASSE.

En 1862, à celle d'Angleterre, il reçut à Londres, la PRIZE MEDAL, pour un nouveau système de pistons et pour la bonne qualité de ses basses en cuivre pour les musiques militaires.

En 1867, à Paris, le jury a décerné à M. Cerveny une MÉDAILLE D'ARGENT.

M. BLÉE.

L'Harmoniflûte exposé par M. Blée est bien construit et possède une assez bonne sonorité.

Je voudrais bien savoir d'où vient le silence, gardé en France, par la Commission, sur ces espèces d'instruments, qui sont cependant fort intéressants, par le grand nombre qui s'en fabrique journellement. En ce genre d'instruments, comme dans beaucoup d'autres, la France fait mieux que l'étranger, et cependant on n'a

pas même *mentionné honorablement* un seul de ces industriels, quand il est accordé des récompenses à l'étranger, pour la même classe d'instruments.

M. MUSSARD.

En 1855, je m'étais arrêté avec plaisir à écouter les pianos droits de M. Mussard qui, dans leurs petites dimensions, renfermaient une assez grande sonorité; aujourd'hui ceux que ce facteur présente, sont non moins bons; ils ont en plus une sonorité moins bruyante, sans perdre de sa force; les détails de la fabrication sont bien finis; M. Mussard enfin est en progrès.

M. BURCHARDT.

M. Burchardt est un bon fabricant, sa facture est ordinaire, mais bien conditionnée; la sonorité n'est pas forte mais elle est suffisante, le clavier est facile. Il est probable que son instrument à cordes obliques, placé dans une situation plus favorable, gagnerait en sonorité. Je ne comprends pas que le jury et les délégués qui ont présidé à l'installation, aient eu le courage d'accepter un pareil emplacement. Les étrangers ont su former des compartiments spéciaux pour les instruments de musique, et de là en grande partie leur succès.

En 1855, M. Burchardt obtint à l'exposition une MENTION HONORABLE.

Le jury de 1867 a donné à M. Burchardt une MENTION HONORABLE.

M. BOURLET.

mais je ne sais vraiment
nium, il y a entre l'in
la différence qui existe
construction on doit r

Nous voici parvenu
ments à cordes frottées
place aussitôt à la tête
sont remarquables par
varius de la première
par une *toute petite*
grande chose présente
therie.

Mais avant de vous
tion vraiment unique
je vais vous dire quel

Né à Mirecourt en
travailla sous les yeux
A dix-sept ans il vint
mier ouvrier jusqu'en
aptitude et son savoir
York, où son travail
universelle qui eut lieu
PREMIÈRE MÉDAILLE pour
fine instruments), dit

Il exposa à Paris, et
Unis, et il y reçut un

M. Miremont rentre
traite absolue, éloigné
que de la construction
tion de Londres, en l

l'excellence générale de ses violons (*general excellence of violons*).

A la suite de cette nouvelle lutte, dans laquelle il avait été vainqueur, M. Miremont se retira sous sa tente et s'adonna entièrement à de nouvelles études et aux nombreux essais, qui avaient pour objet l'invention qui l'a fait breveter et qu'il a soumise à l'Exposition de 1867 à l'appréciation du jury.

M. Miremont s'était dit : Il y a autre chose à faire dans la lutherie que de copier aussi servilement que possible les anciens modèles. Ce qu'il faut chercher, ce qu'il faut découvrir, c'est le moyen de corriger dans les instruments des plus grands maîtres anciens, comme dans les instruments des auteurs modernes, les défauts de volume, d'égalité et de qualité sonore qui s'y font remarquer, surtout sur les cordes basses. Convaincu qu'il était possible de faire disparaître ces vices reprochés à tant d'instruments, M. Mirémont chercha le remède. Après s'être livré à de si nombreuses expériences, à tant de tâtonnements, à des essais si réitérés, que toutes les pièces de son appartement en sont, pour ainsi dire, tapissées, il est parvenu à un résultat remarquable, et si les instruments qu'il a exposés cette année dépassent, comme facture, tout ce qu'il a fait précédemment, ils possèdent, en plus, une puissance de son vraiment fort extraordinaire.

Cet accroissement de sonorité est dû à l'introduction, dans le corps de l'instrument, d'une seconde barre superposée à la barre ordinaire et reposant d'un côté sur le tasseau du côté du manche, et de l'autre sur le tasseau du cordier. Cette barre adhère, soit en totalité, soit en différents points seulement, au barrage. A l'aide de ce système, on obtient, comme l'ont reconnu MM. Vieuxtemps, Sivori, Léonard, et tous ceux qui ont essayé des violons pourvus de cette barre sonore, une grande facilité dans l'émission du son des cordes basses, l'égalité, le charme, la noblesse, l'ampleur, enfin toutes les qualités si recherchées dans un violon.

beaux violons sur lesquels il met en pratique son invention, aussi simple, mais aussi importante pour l'instrument que la création de l'âme pour le violon. Il ne la tient pas cachée, son invention, il invite même tous les artistes à venir le visiter, 6, boulevard Poissonnière, et ceux qui auraient un bon violon, mais pêchant par un des défauts que nous avons énumérés plus haut, il le corrigera. L'application de cette barre, pouvant être retirée à la volonté de l'artiste, puisqu'elle est, pour ainsi dire indépendante, ne saurait porter préjudice à l'instrument.

Ne croyez pas cependant qu'à l'aide de sa barre harmonique, M. Miremont rendra la voix à tous les instruments, telle n'est pas sa prétention. M. Miremont est comme ces médecins consciencieux qui, après avoir examiné et étudié le malade, disent oui ou non s'il y a espérance de guérison, ou si le malade est sans ressource. Cette barre n'est donc pas une panacée universelle, mais seulement un remède spécial, infailible dans tel ou tel cas.

Eh bien ! cette grande et précieuse découverte n'a pas, selon moi, été appréciée comme elle aurait dû l'être par les membres du jury, au nombre desquels manquait, le jour de l'examen, un véritable artiste violoniste, qui seul aurait pu reconnaître et faire remarquer la simplicité et la haute portée de l'invention de M. Miremont, qui est le seul, selon moi, qui ait présenté quelque chose de vraiment nouveau et qui méritait pour ses peines et ses recherches une distinction toute spéciale. Mais le jury, n'ayant pas de récompense supérieure à distribuer, a accordé en 1867, à M. Miremont, une MÉDAILLE D'ARGENT.

M. KASRIEL.

M. Kasriel s'occupe de la construction de ces petits instruments à lames vibrantes, tels que les accordéons, flutinas, polkas, harmoniflûtes. M. Kasriel est un fabricant fort habile, il

fait bien et perfectionne chaque jour la construction de ses produits divers.

MM. STOLTZ et Sls.

MM. Stoltz sont de bons fabricants d'orgues ; leurs instruments sont généralement de petites dimensions ; ils font plus de bruit qu'ils ne sont gros, mais fort heureusement que ce bruit est fort agréable quand un artiste habile se trouve au clavier. Sans offrir rien d'essentiellement nouveau, quant à l'ensemble de la construction, l'instrument, placé au jubé des grandes orgues, possède une puissante sonorité et offre des détails fort intéressants. Nous avons surtout remarqué que leurs tuyaux de métal sont de deux qualités différentes.

En 1855, MM. Stoltz obtinrent à l'exposition une MÉDAILLE DE SECONDE CLASSE.

Le jury de 1867 leur a attribué une MÉDAILLE D'ARGENT.

M. BUCHER

Les pianos droits exposés par M. Bucher sont de bons instruments, mais ils ne sortent pas de la ligne ordinaire ; ils sont cependant bien construits, ils sont doués d'une sonorité un peu faible ; néanmoins ces instruments se distinguent par une grande égalité et un clavier facile.

M. ALLINGER (Strasbourg).

M. Allinger exerce son industrie à Strasbourg, c'est un facteur consciencieux. Les instruments de M. Allinger sont très-bons, sans rien offrir de particulièrement remarquable. On ne saurait trop encourager l'industrie provinciale, seul moyen de satisfaire

en mettant entre les mains du public de bons instruments à bon marché, ce qui doit nécessairement arriver ; la main-d'œuvre étant en province à meilleur compte, et l'amateur, en trouvant près de lui l'instrument, n'a plus à supporter les frais de commission ni ceux de transport de la capitale dans les départements.

Le jury international a accordé une **MÉDAILLE D'ARGENT** à M. Allinger.

M. COURTOIS (Antoine).

Depuis longtemps nous connaissons ce facteur, dont la réputation est bien grandement établie en Europe, et à juste titre, par l'excellence des instruments qui portent son nom.

La vitrine occupée par M. Courtois est remarquablement riche en instruments de différents genres, mais surtout en cornets, dont la construction semble être, chez ce facteur, une sorte de spécialité. Les cornets exposés sont presque tous des instruments de luxe, parmi lesquels on remarque surtout un cornet enrichi de pierreries et destiné à un prince de la famille impériale russe. M. Courtois n'est pas regardé dans cette famille comme un fournisseur ordinaire, car nous avons vu, en 1866, un de ses membres adresser son portrait-carte à M. Courtois, avec ce précieux et honorable autographe :

« Souvenir à M. Courtois, de la part du grand-duc héritier de Russie. »

» ALEXANDRE. »

Les instruments de M. Courtois sont excessivement répandus dans les pays étrangers, et surtout en Angleterre, où ils jouissent, comme en France, d'une très-grande vogue ; succès bien mérité, car les instruments de ce facteur portent le cachet de la fabrication la plus soignée.

A l'Exposition universelle de Londres, en 1851, il obtint, à

l'unanimité, la PRIZE MEDAL pour *bombardon* et *cornet*. Nous lisons dans le rapport officiel : « Les instruments des exposants » français, MM. Antoine Courtois, Besson, Gautrot, etc., etc., » possèdent toutes les qualités exigées dans ces instruments ; » quelques-uns ont plus ou moins de sonorité les uns que les » autres, mais tous sont construits d'après les principes d'acoustique les mieux entendus, et leur mécanisme et leur construction sont d'un fini supérieur. »

En 1855, à l'Exposition de Paris, une MÉDAILLE DE 1^{re} CLASSE fut la récompense de M. Courtois.

A Londres, en 1862, cet habile facteur reçut la PRIZE MEDAL pour la perfection des cors et cornets à pistons et pour l'ensemble général de ses instruments.

Le jury international, ne pouvant faire davantage, a donné à M. Courtois une MÉDAILLE D'ARGENT.

M. QUANTIN (Bourges)

La facture du piano semble vouloir s'éparpiller sur toute l'étendue du territoire français. C'est un bien pour la propagation de la musique. Nous félicitons donc M. Quantin de fournir à bon marché d'assez bons pianos droits aux amateurs. C'est bien comme essai, mais il faut faire mieux encore.

M. COUTURIER (Lyon).

Ce facteur annonce pompeusement, dans ses prospectus, que les instruments sortant de ses ateliers sont des instruments de qualité supérieure, mais qu'il peut livrer comme instruments de qualité inférieure, les instruments sortant des premières fabriques de Paris. Les instruments qu'il expose semblent n'être ni

ce sont tous les instruments de systèmes connus à gros t
grosse perce, cornets saxhorns de toutes dimensions et u
bone à cylindres. On remarque aussi au-dessus de sa vitr
contrebasse mi b_2 , octave inférieure du saxhorn contrebass
Nous attendions mieux de M. Couturier.

En 1852, M. Couturier chercha à perfectionner l'ophi
en rendant plus fort et plus net le son des quatre dernière
il supprima ces clefs et les remplaça par un piston ou un c
à rotation.

M. Couturier, en 1854, apporta quelques changements
construction des pistons et des cylindres.

A l'exposition de 1855, M. Couturier reçut une MÉDA
2^e CLASSE.

Le jury de 1867 a décerné à M. Couturier une MÉDA
BRONZE.

MM. PROUW et AUBERT.

MM. Prouw et Aubert construisent depuis 1844 des
fort élégants et fort riches. Ces instruments sont remar
comme facture. Ces facteurs ont adopté le système de ve
en usage dans la vente des terrains des environs de P
donnant une certaine somme en prenant livraison, la
vous accorde crédit pour un certain temps en payant p
le surplus de la facture. — Je souhaite heureuse réus
mode de placement qui doit venir fort en aide aux
bourses.

Maison REMY (Mirecourt).

Ce facteur est un de ces habiles ouvriers que possè
court; Tout le monde, dans ce pays là, est facteur ou l
ils ont poussé l'art de la facture à un bien haut degré.

très-bien à Mirecourt. On y construit même des instruments de luxe, mais cependant le genre ordinaire est ce dont on s'occupe le plus, et les musiciens peuvent trouver à Mirecourt de très-bons violons à un excessivement bas prix. Si la lutherie est fort avancée, il n'en est pas de même de la construction des pianos ; les instruments présentés par M. Rémy sont de bons instruments, mais ce sont des pianos assez ordinaires comme mécanisme et sonorité.

M. SAVARESSE.

M. Savaresse présente une série de cordes harmoniques recouvertes et non recouvertes. Il y a bien longtemps que M. Savaresse occupe le premier rang parmi les personnes qui se sont adonnées à l'industrie des cordes harmoniques.

Cette industrie fut importée en France par Nicolas Savaresse, natif de Naples, et dès lors divers établissements se formèrent à Paris et à Tours ; nous avons vu pendant très-longtemps M. Savaresse sur l'emplacement des anciennes galeries de bois du Palais-Royal, puis ensuite à l'opposé, en face le café de la Rotonde. M. Henri Savaresse s'en fût, en 1835, continuer cette industrie à Grenelle, avenue St-Charles. Pendant de longues années, la France néanmoins resta tributaire de l'Italie, pour la fabrication de bonnes chanterelles, parce qu'elles avaient, disaient les artistes, plus de force, de justesse, de persistance et de voix, que celles fabriquées en France ; mais, à l'Exposition universelle de 1855, la comparaison ayant pu être faite, sur place, des différentes cordes harmoniques présentées par des nations diverses, on reconnut que la fabrication française était en progrès et que les artistes trouvaient d'aussi bonnes cordes à Paris que celles qu'ils se procuraient à Naples. Pour expliquer l'infériorité précédente dans laquelle était restée la fabrication française, les uns en attribuaient les causes à la qualité des eaux

dans lesquelles on fait macérer les boyaux pour enlever les matières graisseuses et superflues.

M. Henri Savaresse rejetait cette explication et disait que l'infériorité des cordes françaises, à cette époque, devait être attribuée à l'âge des moutons et à la mauvaise préparation des boyaux, et il a fait remarquer à ce sujet, que tant que les moutons payaient à l'octroi par tête de bétail, on n'introduisait à Paris que de gros moutons, et qu'avec leurs intestins on ne fabriquait que des cordes de qualité inférieure; mais, depuis le changement apporté dans la perception de l'impôt, depuis que l'on pût entrer de jeunes moutons, on arriva facilement, avec leurs intestins, à rivaliser avec les cordes de Naples et à faire des chanterelles dont le son est aussi brillant et aussi durable.

Le climat sous lequel a vécu l'animal n'est pas indifférent; ainsi les meilleures cordes sont celles qui proviennent d'animaux qui ont vécu sur des terrains secs, et surtout des moutons de petite race qui viennent du Berry.

Une bonne chanterelle est la corde la plus difficile à faire, à cause de sa finesse et de la tension qu'elle doit supporter; on fait en France d'excellents *la* et *ré* de violons, avec des intestins d'agneaux, surtout lorsqu'ils deviennent un peu vieux; la corde, bien préparée, est transparente, elle a de la raideur; une fois tendue, elle résiste fortement à l'archet et tient longtemps l'accord.

Les belles cordes harmoniques doivent être blanches et résistantes: les *chanterelles* de M. Savaresse ont 4, 5 et 6 fils, selon la grosseur du boyau; chaque fil est formé d'une moitié de boyau, divisé dans sa longueur; les *mi* de violon ont 3 à 4 fils pleins, mais très-fins; les *la*, 4 fils pleins plus forts; les *ré* ont 6 à 7 fils pleins.

Pour les cordes de violoncelle, on emploie jusqu'à 10 fils pleins; les cordes de harpes ont jusqu'à 22 fils pleins; les cordes de basse ont 6 fils pour la *chanterelle* et 10 fils pour le *ré*; les cordes de contrebasse ont 40 fils pour la *chanterelle* et 85 pour le *ré*.

Mais les cordes en boyau ne suffisent pas toujours aux artistes; ils demandent aussi des cordes en soie. Depuis longtemps la Chine nous en fournissait, mais elles avaient le grave défaut de s'allonger au montage sur le violon et de ne pas garder l'accord; M. Savaresse fait subir, à celles qu'il prépare, une grande tension qui leur permet de monter de suite au ton, en raison de leur moindre élasticité, et d'y rester plus longtemps pour conserver l'accord.

La corde est composée de 140 brins de chacun 12 cocons, ce qui fait 1680 fils de vers à soie. On ramollit la soie à la vapeur d'eau. Les fils se collent parfaitement au moyen de leur gomme naturelle et de l'emploi d'un petit appareil particulier.

Puis on fait subir une torsion au moyen d'une machine à 7 broches, 6 d'une part et la septième faisant l'âme, on ourdit sur chaque broche, et avant de fermer la corde on lui donne un retors, ce qui donne un collage qui les empêche de s'allonger autant et de s'user aussi facilement sous l'archet.

Lorsque la corde est terminée, on donne une légère couche de gomme arabique et on polit à la cire pour l'empêcher de prendre l'humidité.

M. Savaresse fait encore des cordes de soie, recouvertes d'un fil métallique, à l'aide d'une machine mue par la vapeur, et faisant de 14 à 15,000 tours à la minute, ce qui, non-seulement donne une très-grande régularité à ses cordes, mais lui permet encore de faire concurrence aux cordes filées d'Allemagne.

Toutes les expositions ont récompensé M. Savaresse de ses travaux.

1824. MÉDAILLE DE BRONZE pour cordes à boyau dont la bonne qualité est attestée par divers artistes;

1829. MÉDAILLE DE BRONZE, id.

1834. MÉDAILLE D'ARGENT.

1839. MÉDAILLE DE BRONZE.

1849. MÉDAILLE DE BRONZE.

1855. MÉDAILLE DE 1^{re} CLASSE.

1862. PRIZE MÉDAL. Excellence de ses cordes.

1867. MÉDAILLE DE BRONZE.

M. LEVÉQUE.

Les instruments verticaux de ce facteur se recommandent par leur bonne construction et le prix modéré auquel il peut les livrer, sonorité assez brillante, clavier facile, mais laisse à désirer sous le rapport des étouffoirs qui paraissent ne pas agir avec assez d'instantanéité.

M. KLEINJASPER.

Bon facteur, mais les instruments ne se font remarquer par aucune qualité exceptionnelle. — C'est bon ordinaire.

1851, à Londres, mention honorable, pour pianino.

M. LEMBOEK. (Vienne).

Cet habile luthier produit de belles copies de Joseph Guar-nario. On ne peut véritablement faire mieux comme copie. Les instruments présentés par cette maison portent tous un cachet de distinction fort remarquable et on ne peut s'empêcher de reconnaître, en examinant un de ses violons, que ce n'est pas un instrument ordinaire.

1855 à Paris, MÉDAILLE DE 1^{re} CLASSE.

1862 à Londres, PRIZE MÉDAL, *perfection d'exécution dans ses violons.*

1867, MÉDAILLE D'ARGENT.

MM. PÉRICHON et LEFÈVRE.

Ces facteurs établis depuis longtemps sont fort connus dans la facture ; leur construction n'offre rien d'extraordinaire ; ils se contentent de faire beau et bon.

1855. MENTION HONORABLE pour bonne fabrication.

M. PRESTEL (Strasbourg).

Les instruments de M. Prestel sont d'une construction excessivement soignée ; le mécanisme surtout demande à être examiné avec attention, car il est perfectionné dans plusieurs de ses parties ; les pianos de M. Prestel possèdent sonorité et solidité.

Le jury de 1867 a attribué à M. Prestel une MÉDAILLE DE BRONZE.

MAGASINS-RÉUNIS.

Cet établissement expose les produits de la maison de MM. Alexandre père et fils.

Tous ces instruments sont remarquables par leur construction excessivement bien établie et par une belle et bonne sonorité.

MM. Alexandre père et fils ont fait l'application, sur leurs instruments, de tous les perfectionnements tombés dans le domaine public, ou dont ils ont acheté la licence, ainsi que de ceux qui leur sont propres, ce qui rend les instruments aussi parfaits que possible. Les timbres, qui sont bons et variés, peuvent se faire entendre séparés ou réunis. La lenteur, dans l'émission du son, que l'on reproche généralement aux instruments à anches libres, a été atténuée par le système de percussion de Martin de Provins. S'il était possible d'adresser un reproche à ces instruments, ce serait d'avoir un clavier peut-être un peu trop facile.

MM. Alexandre père et fils occupent une fort importante manufacture, où se fabriquent toutes les parties de l'instrument, depuis la plus petite jusqu'à la plus grande.

Énumérer les travaux de MM. Alexandre père et fils, et indiquer les récompenses qu'ils ont reçues, c'est constater leur mérite.

— 1839. MM. Alexandre firent paraître leur *piano-concertino*.

— 1844. Perfectionnement présenté par MM. Alexandre dans la construction des orgues-expressives, ayant pour objet d'en changer la nature des sons.

— 1846, MM. Alexandre père et fils prennent un brevet pour un système d'*accordéon à pistons* ou registres, qui permettaient de faire parler, à l'aide d'une seule touche, un ou plusieurs jeux, ensemble ou séparément.

— 1849. Perfectionnements apportés par MM. Alexandre dans la construction des accordéons et des autres instruments analogues.

— 1850. Autres perfectionnements présentés, pour améliorer la construction des accordéons.

— 1852. MM. Alexandre père et fils imaginent un système mécanique permettant de diminuer instantanément la hauteur des orgues *mélodium*, afin d'en faciliter le transport.

— 1853. Perfectionnements proposés dans la construction des orgues expressives et dans celle des accordéons.

— 1855. Perfectionnements dans la construction des orgues en général.

— 1856. Perfectionnements aux orgues portatives.

A la première exposition, en 1844, à laquelle se présenta la maison Alexandre, elle reçut une MÉDAILLE DE BRONZE pour *orgue expressif bien exécuté et d'une bonne qualité de son*.

En 1849. MM. Alexandre reçurent une MÉDAILLE D'ARGENT, pour *orgues à anches libres*.

A Londres, 1851, cette maison obtint une MENTION HONORABLE pour deux *mélodium*.

En 1855, à Paris, la MÉDAILLE D'HONNEUR leur fut attribuée.

A Londres, 1862, MM. Alexandre obtinrent la PRIZE MEDAL pour nouveauté dans la facture de l'harmonium et pour le bon marché joint à la bonté de la construction et à la belle qualité des sons.

Le jury, en 1867, a attribué à MM. Alexandre une MÉDAILLE D'OR.

M. SOUFFLETO.

Quand les enfants ont commis une faute et que le maître ne vent pas sévir contre eux avec trop de rigueur, il se contente d'indiquer sur leur dos la faute commise. J'en userai de même aujourd'hui à l'égard de la Commission des récompenses ; je vais lui pendre au col une pancarte, ce sera la seule punition que je me permettrai de lui infliger pour l'injustice criante qu'elle a commise envers un des plus habiles *facteurs* de l'industrie française, envers M. Souffleto.

L'instrument exposé par M. Souffleto n'a pas été dérangé depuis que la commission l'a *légèrement examiné*, et aujourd'hui encore, par ses qualités sonores, par l'obéissance de son mécanisme répétiteur, par l'égalité qui existe sur toute l'étendue du clavier, il peut lutter sans crainte et même être assuré du succès contre beaucoup de pianos de sa catégorie qui ont été plus hautement récompensés.

En 1836, M. Souffleto imagina un système d'échappement à bascule, fort remarquable par sa simplicité et sa précision.

Il introduisit cette même année, dans la fabrication, une table d'harmonie voûtée avec un nouveau fond consistant en un barrage léger.

Il remplaça les chevilles, qui servaient de guides aux touches, par une espèce de levier qui sert à maintenir les touches dans leur position normale : le tout

Ce facteur perfectionna, en 1840, le mode d'ajustement de la touche. Il rendit élastique la partie du milieu, au moyen d'une entaille faite dans le bas, etc., etc. Il ajouta, à la touche, une pièce comme tasseau mobile, qui portait le coussinet, montant et descendant à volonté.

En 1853, il établit un nouveau système de compensation de la charge des cordes sur la table d'harmonie.

Ce fut à l'Exposition de 1855 qu'il présenta un piano droit à table bombée, voulant ainsi donner à ses instruments des qualités que l'on remarque dans les violons qui s'améliorent en vieillissant.

Voilà un extrait imparfait des recherches et des travaux de M. Souffleto dans la facture instrumentale, travaux qui furent ainsi appréciés à toutes les Expositions :

1834, MÉDAILLE D'ARGENT pour deux pianos verticaux avec nouveau système.

1839. MÉDAILLE D'ARGENT, piano à queue qui obtint la première place après celui d'Érard.

1844. MÉDAILLE D'ARGENT, piano à queue second rang, piano carré et piano droit.

1849. MÉDAILLE D'OR, piano à queue, piano droit, piano oblique, tous classés au premier rang de leur espèce.

1851. MENTION HONORABLE.

1855. MÉDAILLE D'ARGENT, 1^{re} classe.

1867. MENTION HONORABLE.

M. Souffleto doit être fier de l'unanimité qui a existé parmi les facteurs pour désapprouver le jugement rendu par la Commission. Il n'a pas eu besoin de s'adresser à ses pairs pour en obtenir la révision ; tous ont déclaré et déclarent encore chaque jour que M. Souffleto est un très-habile ouvrier, un travailleur consciencieux qui fait bien et qui fait bon, et dont la fabrication jouit, depuis longtemps, d'une réputation grande et bien méritée.

M. BUSSON.

M. Busson est en France le propagateur de l'accordéon, qu'il a cherché à développer de toutes les façons ; ainsi il a créé à cet effet les *accordéons-flutinas*, il leur a donné des *tremblants-perfectionnés*, puis des *accordéons-orgues* à simple et double jeu, munis de registres. Il faut vraiment que le débit de l'accordéon soit bien considérable pour suffire à donner de l'ouvrage à ces milliers d'ouvriers que soutient cette industrie.

M. Busson est un ouvrier fort habile qui fait bien, et même jouit d'une certaine renommée dans cette spécialité de la facture.

M. Busson imagina, en 1851, un instrument à double jeu qu'il nomma *flutina-polka*.

En 1852, il apporta des perfectionnements à cet instrument en en mobilisant le dessus.

A l'exposition de Paris, en 1839, une MÉDAILLE DE BRONZE fut attribuée à M. Busson.

En 1844, même récompense pour *bonne fabrication*.

A l'exposition Parisienne de 1855, M. Busson reçut une MENTION HONORABLE.

Le jury lui a accordé également en 1867 une MENTION HONORABLE.

M. RINALDI-USSE.

Cette maison jouit dans le monde d'une belle réputation, due au travail consciencieux de M. Rinaldi. A la mort du fondateur, sa veuve a continué la facture des instruments et, s'étant remariée, elle a joint à son établissement le nom de son mari.

A toutes les expositions, nous avons vu les pianos Rinaldi y figurer avec avantage.

pensés selon leur mérite, c'est que le jury n'avait qu'un nombre restreint et fort limité de récompenses à accorder.

1827. MENTION HONORABLE pour ses instruments.

1844. Mention honorable, piano droit à cordes verticales.

1849. M^{me} Rinaldi, MÉDAILLE DE BRONZE, piano droit, classé 3^e rang.

1855. M^{me} Rinaldi, MÉDAILLE DE PREMIÈRE CLASSE.

1867. MENTION HONORABLE.

MM. SALAUM et SCHWAB.

Cette société, composée d'ouvriers facteurs, construit des pianos et des harmoniums. Ces instruments sont bien faits ; mais on peut reprocher aux pianos la faiblesse des sons, et, dans les harmoniums, des timbres qui sont d'une pureté douteuse. Ces défauts, qui proviennent peut-être de la manutention qu'ont éprouvée ces instruments, sont faciles à faire disparaître. La société produit néanmoins de bons instruments, et le jury lui a accordé une MENTION HONORABLE.

M. SAURY.

Genre ordinaire, rien de particulier à signaler, ce qui n'empêche pas M. Saury de bien construire ; mais je l'engage à soigner la sonorité qui pêche, et par faiblesse, et par un peu de lourdeur. Mais ces légers défauts sont rachetés par la docilité du clavier et une grande égalité dans toute son étendue.

M. ZELL.

Voici encore un facteur qui nous prouve qu'à Paris la facture est généralement bonne ; et, s'il avait fallu récompenser tous les auteurs de bons instruments, tous ou presque tous les exposants

auraient dû être récompensés, car il n'y a pas, dans la galerie des instruments de musique, un piano qui puisse mériter l'épithète de **MAUVAIS**.

M. Zell ne sort pas de la facture ordinaire : faire de bons instruments, voilà son but, et il nous prouve, par le spécimen qu'il a soumis à l'appréciation du public, que ce but est atteint.

M. DARCHE (Bruxelles).

Ce luthier se livre beaucoup à l'imitation. Cependant j'aime mieux ses productions ordinaires, telles surtout que ses violoncelles.

Le jury accorde à M. Darche une **MÉDAILLE DE BRONZE**.

M. MARTIN (de Toulouse).

M. Martin est un des bons facteurs du midi, sa spécialité paraît être les pianos droits. Ce facteur est un de ceux établis en province, dont l'établissement annonce le plus de prospérité ; il fabrique environ cent vingt pianos par année.

Le nom de ce facteur rappelle celui de son père, je crois, qui, à l'exposition de 1844, présenta un piano-secrétaire dans lequel se trouvait réuni tout ce qui était nécessaire. Ce même facteur imagina un appareil gymnastique des doigts qu'il nommait chirogymnaste, qui fit concurrence au dactyléon de M. Henri Hertz.

Le piano exposé est charmant de forme, cependant je trouve la couleur de la caisse trop pâle, c'est colifichet. Le son de l'instrument est agréable et fort égal.

1844. CITATION FAVORABLE pour le chirogymnaste.

1862. A Londres la PRIZE MÉDAL. *Bonne facture et bon marché de pianos.*

1867. Le jury lui accorde une **MÉDAILLE D'ARGENT**.

M. BUFFET (Auguste).

M. Buffet est un bon luthier. Son exposition de clarinettes est la seule qui présente la famille complète de ces instruments pouvant être employés dans les musiques militaires. Trois de ces clarinettes sont en ébène, avec garniture et clefs en maillechort, les clarinettes alto et basse, en buis bruni, ce qui donne d'ailleurs à ces instruments un très-bel aspect. On remarque encore une petite flûte et des clarinettes en métal, à un seul tube; un fifre en aluminium, des becs de clarinettes en porcelaine, des flûtes et clarinettes ordinaires à treize clefs et un basson érable. M. Buffet expose aussi une clarinette transpositeur, en métal, dont le système est ingénieux.

A l'exposition de 1844, M. Buffet reçut une **MÉDAILLE DE BRONZE** pour un hautbois (1^{er} rang), clarinette système Bœhm (1^{er} rang), flûte de Bœhm (2^e rang).

En 1849, une **MÉDAILLE D'ARGENT** fut attribuée à M. Buffet, pour ses clarinettes qui, seules, furent classées sur toutes celles présentées.

A Londres, en 1851, M. Buffet obtint la **PRIZE MÉDAL**.

En 1855, il obtint une **MÉDAILLE DE PREMIÈRE CLASSE**.

En 1862, à Londres, la **PRIZE MÉDAL** lui fut attribuée *pour invention nouvelle et utile dans la clarinette et pour l'ensemble de ses instruments*.

En 1867, une **MÉDAILLE DE BRONZE** lui a été adjugée par le jury.

M. BRINSMEAD (Londres).

Ce facteur nous offre plusieurs pianos dont le mécanisme répétiteur, assez simple, est bien combiné; la répétition se fait avec promptitude, mais elle manque parfois d'instantanéité. M. Brinsmead établit des tubes, prétendus équilibrants, entre les sommiers qui amortissent la vibration sans aucune utilité.

En 1862, M. Brinsmead obtint à Londres la PRIZE MÉDAL pour les améliorations apportées à la construction du piano.

1867. Le jury lui accorde une MÉDAILLE DE BRONZE.

M. BOND (Liverpool).

L'instrument présenté par M. Bond est d'une bonne facture, quoique ordinaire ; je ne sais pas pourquoi M. Bond veut innover dans la construction de la table d'harmonie. Ces innovations ne donnent aucune amélioration à la résonnance, comme nous le prouve le piano de M. Bond.

M. KIRKMAN (Londres).

La maison Kirkman est une des plus anciennes, dans la facture du piano.

Cette famille, d'origine allemande, a pour ancêtre Jacob Kirkman, qui travailla comme apprenti chez le facteur Tabel, qui après avoir exercé son industrie à Anvers, chez les successeurs des Rukers, s'établit en Angleterre et produisit des instruments, de 1680 à 1720.

Après la mort de ce Tabel, il travailla à Londres pour son propre compte.

M. Kirkman expose un grand piano-concert, à sept octaves, où se trouvent réunis tous les perfectionnements les plus récents à toutes les parties. Mais la sonorité n'a point une grande portée ; néanmoins l'instrument est un bon spécimen du travail de cette vieille maison.

Nous rappelons qu'en 1851 M. Kirkman avait exposé un piano à queue, dont le grand côté de l'instrument n'avait que 1 mètre 16 centimètres de longueur, et sa largeur au clavier ne dépassait pas 80 centimètres ; il avait l'étendue de six octaves.

En 1854. A l'exposition de Londres, M. Kirkman obtint la

En 1862, cette maison a obtenu la médaille d'or pour sa *solidité et perfection de construction*.
Le jury de 1867 a attribué à son propriétaire la
MÉDAILLE D'OR.
GENT.

Cet industriel travaillant dans la fabrication des instruments de musique, nous voyons donc pas étonnant que ses produits soient si parfaits que ceux que nous avons vus à l'exposition de 1867. M. Savarèse père : je crois que son instrument a obtenu une MÉDAILLE DE BRONZE en 1867 et une MENTION HONORABLE en 1869.

M. Messonnier, qui a obtenu la médaille d'or pour ses instruments à cordes prolongés. Cet instrument est un grand avantage pour lequel ce facteur prit beaucoup de succès. Duquel, on pouvait obtenir un son plus fort que celui de l'ordinaire, sans que leur intensité produise une vibration trop forte. Tel a pu être le résultat.

Instruments à cordes prolongés, instruments de musique à cordes, instruments de cuivre ordinaires, orgues, instruments de toute espèce.

Les instruments à cordes prolongés, et semblent être

particulière de ces derniers que des instruments à vent. Les cordes harmoniques semblent aussi être l'objet de soins tout particuliers de sa part. Nous signalerons cependant, dans les instruments à vent, des clarinettes en métal, des cornets à pistons et des saxhorns.

1867. Le jury lui accorde une MÉDAILLE DE BRONZE.

H. YOT SCHRECK.

Les instruments exposés par cette société d'ouvriers facteurs, réunis sous la direction de M. Yot Schreck, sont de bons instruments, bien construits, et qui me paraissent d'une sonorité satisfaisante et d'une bonne solidité. Cette société livre de bons pianos, à un prix fort raisonnable, et accessible à tout le monde.

Le travail de cette société a été apprécié par le jury qui lui a accordé, comme marque d'intérêt, une MENTION HONORABLE.

M. GODEFROY-CLAER.

La vitrine de M. Godefroy est magnifique ; on y admire des flûtes à perce conique et des flûtes à perce cylindrique. Depuis longtemps M. Godefroy occupe une des premières places dans la lutherie de Paris.

M. Godefroy fabrique spécialement les flûtes ; il est, nous croyons, le premier qui ait appliqué aux flûtes le système de clefs et d'anneaux du flûtiste Bœhm ; son exposition est très-complète sous ce rapport, et se compose exclusivement de flûtes Bœhm, en grenadille et maillechort, et de très-belles flûtes cylindriques, en maillechort, en argent et en argent doré. On sait que la flûte cylindrique est l'instrument de ce genre, le plus parfait, que l'on ait fait jusqu'à aujourd'hui.

On ne saurait avoir plus de distinction, d'égalité, plus de jus-

A l'exposition française de 1824, MENTION HONORABLE pour flûtes généralement bien construites.

1827. MÉDAILLE DE BRONZE, flûtes bien conditionnées.

1834. MÉDAILLE DE BRONZE, cet artiste est au premier rang dans son genre, dit le rapport, il excelle surtout à confectionner les flûtes ; ses instruments n'ont été surpassés par aucun autre.

1839. MÉDAILLE DE BRONZE, pour flûtes ordinaires, flûte-Bœhm classés au (2^e rang.)

1844. MÉDAILLE DE BRONZE, flûte-Bœhm (1^{er} rang), flûtes ordinaires 2^e rang.

1849. MÉDAILLE D'ARGENT, flûtes placées au 1^{er} rang.

1851. A Londres, MÉDAILLE DE 2^e CLASSE (1^{er} rang).

1855. A Paris, MÉDAILLE DE 1^{re} CLASSE.

1862. A Londres, la PRIZE MÉDAL, perfection générale des flûtes.

1867. MÉDAILLE D'ARGENT.

M. ALLISON (Londres).

La maison Allison expose, comme sortant de ses ateliers, plusieurs pianos qui sont construits avec soin. Cette maison s'est dit que la perfection dans la construction du piano ne consiste pas dans l'assemblage de moyens compliqués, mais bien dans sa grande simplicité. Malgré cette déclaration, inscrite au prospectus de M. Allison, il exposa en 1862 un piano fort extraordinaire.

Ce meuble ressemblait beaucoup à un *bahut* surmonté d'un *dressoir* fermé ; il était chargé et surchargé d'ornements. Il y avait de tout dans cette caisse : on y voyait les bustes de *Jubal*, de *Miriam*, de *David* ; les portraits de *Handel*, d'*Haydn*, de *Mozart*. On y trouvait des cariatides fort dénudées, plus les bustes en relief de huit ménestrels anglais, *Nightingale*, *Sky-lark*, *Treelark*, *Robin*, *Linnet*, *Blackcap*, *Bulfinch* et *Goldfinch*. Il y avait encore des chérubins et sur une frise vingt anges qu

jouaient chacun d'un instrument de l'époque, et, par-dessus tout, on y avait introduit le buste de la reine Victoria. Le clavier de l'instrument était soutenu par deux têtes de monstres, dont les corps repliés formaient les colonnes des harpes tenues par des anges agenouillés : rien de moins gracieux, rien de plus lourd.

A l'exposition de 1851, cette manufacture présente un piano enharmonique, avec clavier, où les touches noires et blanches se succédaient alternativement.

En 1862, il obtint une MENTION HONORABLE, pour *bonté et bas prix des pianos*.

Cette année les instruments de M. Allison n'offrent de très-remarquable, qu'une très-bonne exécution.

En 1867, une MÉDAILLE DE BRONZE lui fut accordée.

M. JACQUOT aîné (Nancy).

Comme Jacquot aîné, celui-ci construit assez bien et les formes de ses violons sont bien choisies. On peut reprocher généralement à ses instruments d'avoir les basses un peu faibles.

Ce luthier obtint en 1849 une MÉDAILLE D'ARGENT pour un *alto placé 1^{er} rang, une basse classée au 3^e rang et violon au 6^e rang*.

En 1855, M. Jacquot reçut une MENTION HONORABLE.

En 1867, une MÉDAILLE DE BRONZE lui fut attribuée.

M. VOGELSANGS (Bruxelles).

Un des meilleurs facteurs de la Belgique ; ses pianos, imités de ceux d'Erard, jouissent dans le nord d'une bonne réputation. Les pianos verticaux sont surtout remarquables par leurs qualités sonores, par la docilité du clavier.

1847. Ce facteur imita un maître éminent pour les pi-

nos, et il proposa d'augmenter l'intensité du son par un syst
de cordes obliques et croisées.

A l'exposition de Londres, en 1851, M. Vogelsangs ob
UNE MENTION HONORABLE *pour un grand piano.*

En 1855, il reçut une MÉDAILLE DE 1^{re} CLASSE.

En 1867, le jury lui a octroyé une MÉDAILLE D'ARGENT.

M. Jules MARTIN.

Vers l'année 1780, on pouvait remarquer, sur le côté gat
de la rue des Fossés-Montmartre, non loin de l'hôtel de la V
lère, habité alors par le prince et la malheureuse princess
Lamballe, une petite boutique où se vendaient des instrum
de musique. Cet établissement, fort simple, ne ressemblait g
à ces somptueux magasins dans lesquels nous recevons auj
d'hui la plupart des facteurs modernes; mais celui qui se t
vait à la tête de cet établissement était néanmoins un ho
fort recommandable par son caractère et par son intelligenc

C'était Hippolyte Collin qui, pendant fort longtemps, fut le
nisseur de la musique des Gardes-Françaises. La révolution de
oublia Collin, et cet oubli sauva sa tête. La Restauration arriv
maison du fournisseur de l'ancien régime reprit son ancien
lure; puis, le chef étant parti, un jour ou un soir, pour ces
d'où on ne revient pas, sa veuve continua de gérer l'étab
ment jusqu'en 1830.

On était encore fort arriéré en facture instrumentale pe
la Restauration, car on remarquait sur les livres de la veuv
lin qu'en 1819, on avait vendu des *buxins*, sorte de saquel
150 fr. Au prix de 100 fr., des serpents, ces affreux instrur
inventés sous Louis XIV, dont le son rauque et inégal ava
été légèrement amendé en 1780 par Rigibo, qui lui appliq
sieurs clefs. Baudoin chercha également à le corriger de
ques-uns de ses nombreux défauts. On trouve aussi menti

des clarinettes à *h* clefs, auxquelles *on a ajouté une clef DE SOL* DIEZE, dit le livre de vente de M^{me} Collin. C'était à X. Lefebvre que l'on devait cette cinquième clef qu'il ajouta, en 1791, à l'instrument sur lequel il avait fait l'application de la quatrième clef, en 1788. Il y a loin de la simplicité de ces instruments avec les produits de la facture moderne. Le trombone à coulisse ou à pistons a remplacé le buxin, l'ophicléide a détrôné le serpent, et la clarinette possède aujourd'hui 18 à 20 clefs. Les musiques militaires ont suivi la même marche progressive. Sous la Convention, les régiments n'avaient à leur tête qu'une petite flûte, quatre clarinettes, deux hautbois, deux cors, deux bassons, cymbales et triangles. — Les musiques des légions, en 1816, se composaient de deux clarinettes, deux cors, deux bassons, une grosse caisse, une paire de cymbales.

On parle, dans l'armée, de réformes que l'on a dessein d'opérer dans les musiques militaires. Serait-ce donc au régime de 1816 que l'on voudrait les ramener ? Parce qu'en haut lieu on n'aime pas la musique ; parce qu'elle occasionne des maux de tête à quelques grosses épauettes, faut-il priver l'armée, le pays, de ces musiques qui font son charme et son délassement, et entretiennent dans les corps une certaine émulation ? Car si tous les régiments sont également braves au feu, si aucun ne peut prétendre à la priorité au jour du combat, par contre, ils aiment à se classer aux premiers rangs par la supériorité de leurs musiques ; le soldat fera des sacrifices pour élever son orchestre au premier degré ; il tient à l'honneur de sa musique comme à celui de son drapeau. C'est bien une grande question, aujourd'hui, que celles des musiques militaires ; elle est grave, car tous les intérêts y sont attachés : intérêts moraux, intérêts intellectuels, intérêts financiers, industriels et commerciaux. Nous reprendrons, dans un moment opportun, cette importante question, et nous la traiterons à tous ces différents points de vue.

La Restauration ne dura guère, et, avec 1830, arriva un nou-

lys, se retira avec eux ; la maison de la rue des Fossés-Montmartre fut reprise par M. Darche, que nous avons tous connu, et qui se trouve aujourd'hui à la tête de l'établissement des bains de la ville de Dieppe.

M. Darche sut donner à l'établissement une impulsion qui prit bientôt, sous sa direction, un grand développement. Par les soins de M. Darche, cette maison se plaça en tête de la facture instrumentale, à laquelle elle apporta son contingent d'innovation et de perfectionnements. Elle figura avec succès aux expositions de 1839 et de 1844, par quelques instruments qui surent captiver l'attention publique.

M. Darche, homme d'esprit, d'un caractère enjoué, avait su se concilier l'amitié de nos anciens chefs d'orchestre : Valentino, Musard, Jullien, Fessy, Dufresne et tant d'autres, et ce fut presque toujours lui qui organisa et monta les orchestres de ces hommes de talent, qui ont tous aujourd'hui disparu.

Jeune encore, mais fatigué, M. Darche s'est retiré en 1853, cédant sa maison à ses neveux, MM. Eugène - Henri et Jules Martin, qui depuis longtemps étaient ses collaborateurs. Pleins d'activité, pleins d'ardeur, ces nouveaux associés donnèrent un nouvel essor à cet établissement, qui bientôt se trouva trop petit. Ils se virent donc forcés d'abandonner le vieil emplacement où l'établissement avait prospéré pendant plus de quatre-vingts ans, et de le transporter rue de Rivoli, au coin de la petite rue Etienne, qui a disparu en partie dans le nouveau bouleversement que vient encore de subir ce quartier ; mais à peine installé, il a fallu encore se déplacer et chercher un autre gîte, qu'ils ont trouvé également rue de Rivoli.

Des raisons de santé forcèrent, en 1865, M. Eugène-Henri à se retirer, après une association de quatorze années, et, aujourd'hui, M. J. Martin se trouve seul chef de la maison.

La nouvelle installation de M. J. Martin est magnifique et parfaitement bien ordonnée. M. J. Martin a généralisé dans le commerce de sa maison tout ce qui tient à l'industrie et à l'art mu-

sical. Vous y rencontrez les instruments de toutes les espèces et de toutes les familles, et la musique de tous les genres et de tous les compositeurs : c'est une sorte de bazar instrumental. Cependant M. J. Martin s'occupe toujours spécialement de la confection de ces instruments de cuivre, qui lui ont mérité déjà tant d'éloges par la beauté des timbres, la justesse des sons et la solidité de la construction.

L'espace accordé aux exposants n'a permis à M. J. Martin d'exposer que quelques spécimens de sa fabrication, mais nous avons remarqué le fini du travail, et, comme tous les membres du jury, nous avons apprécié, au moment du concours, la douceur, la facilité du jeu et surtout la justesse des instruments.

Il faut ajouter qu'ils étaient essayés par les meilleurs artistes, qui tous amis de cette maison, avaient contribué, par leurs avis et leurs sages conseils, à obtenir ce brillant résultat.

Nous avons surtout entendu, avec plaisir, la famille des *sax-horns*, dont l'égalité de sons est vraiment remarquable, ainsi que les *cor ad harmonie* simples ou à pistons ; il n'y a pas jusqu'à l'*ophicléide*, cet ennemi acharné de notre pauvre ami Fessy, qui n'ait trouvé grâce devant le jury qui le proclama le meilleur de tous ceux présentés.

Nous ne parlerons pas ici des instruments à percussion, *brillants* ou *bruyants* ; il y a longtemps que la maison Darche jouit d'une vieille réputation à leur égard. Si cette maison n'a obtenu qu'une médaille d'argent, c'est, j'en suis certain, que le nombre de médailles d'or étant limité, le jury n'a pu faire mieux.

M. J. Martin est un habile ouvrier et un homme de goût ; nous ne pouvons mieux faire, à sa louange, que de dire que c'est à lui que notre pauvre ami et si regretté Clapisson confiait ces vieux instruments, qu'il achetait détériorés çà et là, et dont J. Martin savait en faire ces chefs d'œuvre que nous pouvons chaque jour admirer au Conservatoire de musique.

1843. M. Darche imagina un système de grosse caisse : le fût

peaux étaient en fer et les contre-cercles en cuivre ; les tiges des vis en fer, les écrous et les boutons en cuivre, les peaux qui recouvraient étaient en veau. On pouvait garnir à volonté l'intérieur de la caisse de cordes harmoniques pour correspondre à la vibration.

1845. M. Darche produisit un clavier transpositeur applicable à tous les instruments à clavier. Une boîte renfermant deux rangées de pistons ; les uns servant à exécuter les morceaux en ton majeur, les autres ceux du ton mineur. Les pistons, par le moyen d'embranchement, correspondaient à des rouleaux en bois, auxquels étaient adaptés des bras de fer, faisant mouvoir des baguettes de même métal ; les baguettes correspondaient aux pilotes en bois, qui appuyaient sur le clavier de l'instrument sur lequel posait le mécanisme. On nommait cet instrument *harmoniphone*.

À l'Exposition de 1844, MENTION HONORABLE à M. Darche, pour *orgue de chapelle, jeu de trompettes et timbales chromatiques*.

1849. MÉDAILLE DE BRONZE à M. Darche, pour *cor à pistons, placé au deuxième rang du concours*.

1855. MÉDAILLE DE 2^e CLASSE est attribuée à MM. Henri et J. Martin.

1862. La PRIZE MÉDAL est donnée, à Londres, à MM. Henri et J. Martin, avec cette mention : *Excellence de sonorité et perfection de travail dans les instruments de cuivre*.

1867. Le jury accorde, à l'unanimité, une MÉDAILLE D'ARGENT à la maison J. Martin, récompense bien légitimement due à ses brillants travaux.

M. GAUDONNET.

M. Gaudonnet est un habile facteur qui cherche, depuis 1855, à résoudre le problème de la prolongation des sons dans certaines

parties du piano, pendant qu'on l'inonde de notes dans l'autre. Il croit y être parvenu au moyen d'une pédale, faisant agir un levier à échappement, qui lève l'étouffoir d'une note et retombe après avoir produit son effet. Les instruments exposés par M. Gaudonnet présentent ce perfectionnement. La sonorité du piano est satisfaisante et la construction irréprochable.

A l'exposition de Paris 1855, M. Gaudonnet reçut une MÉDAILLE DE 2^e CLASSE.

En 1862, à Londres, une MENTION HONORABLE *pour bonne facture.*

M. Ph. HERR.

Nouvelle étoile qui paraît à l'horizon de la facture.

M. KELSEN.

M. Kelsen bon constructeur d'orgues mécaniques peut rivaliser, dans cette spécialité, avec la Suisse et l'Angleterre; l'instrument exposé est excellent. En 1854, M. Kelsen avait déjà produit un orgue mécanique, dont un mouvement d'horlogerie faisait marcher le cylindre qui fait mouvoir les touches. M. Kelsen a obtenu une MÉDAILLE DE BRONZE.

MM. DAMIENS frères. (Au Goulet, près Gaillon.)

Ces fabricants exposent, au jubé des grandes orgues, un petit orgue qui n'est pas sans mérite; dans ses petites dimensions, il comporte une assez grande quantité de jeux et nous prouve que la construction des orgues a fait, en France, des progrès depuis l'Exposition de 1855.

instruments, une organisation des jeux plus judicieuse et un mécanisme moins compliqué.

M. FOURNEAUX.

La maison Fourneaux est une des plus anciennes de la capitale, où l'on se soit occupé spécialement de la fabrication des orgues expressives et à anches libres. M. Fourneaux, père, excellent mécanicien, eut l'idée, fort ingénieuse, de la *laye mobile* ; on entend généralement par laye, la partie de l'instrument qui renferme les soupapes par où l'air pénètre, soit dans les tuyaux, soit dans les casiers contenant les anches. L'air, arrivé dans la laye, n'y produit aucun effet tant que les soupapes restent fermées ; or, la plupart des accidents qui surviennent aux orgues à anches, prennent presque toujours naissance dans la laye qui jusqu'à présent ne pouvait se démonter qu'avec un long travail.

M. Fourneaux, fils, semble s'occuper spécialement de la réunion du piano à l'orgue dont il a exposé plusieurs bons spécimens. Je ne crois pas que les instruments de M. Fourneaux soient préférables à l'harmonicoorde Debain : il y manque parfois d'égalité, entre la région des anches et la région des cordes, et c'est avec peine que, je le répète encore, on obtient rarement un tout parfait de la réunion de deux instruments disparates.

En 1839, M. Fourneaux construisit un orgue expressif, à deux claviers, dont un avait un registre dans le seize-pieds ; les lames vibrantes étaient disposées au fond d'une case voutée et le débouché du son était couvert d'une table d'harmonie, pour donner plus d'ampleur à la sonorité ;

En 1840, il proposa un nouveau système d'organisation pour les instruments à anches ;

En 1844, il fit encore de nouveaux changements dans la construction de l'orgue expressif, et il nomma cet instrument *orchestration* ;

En 1845, il adapta des cylindres à manivelle à son *orchestration* ;

En 1852, il proposa divers perfectionnements à la fabrication des orgues, et offrit le moyen de les démonter à volonté ;

En 1855, il construisit une espèce d'orgue expressif qu'il nomma *mélodina* ;

En 1857, il produisit l'*orgue-table*, imitation du *piano-table* de Pape ;

1844. MÉDAILLE DE BRONZE pour *orgue à deux claviers* ;

1855. MÉDAILLE DE 2^e CLASSE ;

1867. Le jury accorde à M. Fourneaux, une MÉDAILLE DE BRONZE.

M. CHAZELLE. (Avalon).

Au jubé des grandes orgues, expose un orgue d'église dont la sonorité me semble assez puissante ; cependant, comme l'on ne connaît un orgue que lorsqu'on en a visité l'intérieur, et que c'est une chose souvent fort difficile pour le curieux et toujours dangereuse pour l'instrument, je n'ai pas cherché à le voir intérieurement. M. Chazelle est parvenu à pouvoir fournir de très-bonnes orgues à des prix relativement très-minimes.

MM. BEVINGTON et fils (Londres).

Nous remarquons, dans le compartiment réservé par l'Angleterre aux instruments de musique, un grand orgue, plus agréable à l'ouïe qu'agréable à la vue ; ses tuyaux, barriolés de toutes couleurs, s'harmonisent peu convenablement, parce qu'elles répondent mal ordinairement à la majesté du lieu ; ce point, du reste, est assez secondaire.

Il est bon de rappeler ici que c'est à l'imitation des facteurs

de perfectionnements dans le mécanisme et particulièrement dans la soufflerie ; en sorte qu'aujourd'hui la facture anglaise, qui nous avait d'abord fourni ses modèles, trouve beaucoup à emprunter chez nous. La facture anglaise se soutient cependant par la beauté et le caractère des sons, comme par la régularité et la solidité du mécanisme. L'orgue de M. Bevington est bien installé, et nous l'avons entendu plusieurs fois avec plaisir.

Si j'en crois mes souvenirs, il est composé de trois claviers manuels et une foule de jeux avec clavier d'accouplement. L'instrument, assez compliqué dans ses détails, offre un bel et bon ensemble comme sonorité. Cet instrument appartient à l'ancien système de construction anglaise, les jeux de flûte et de mutation y dominant.

A l'Exposition de 1855, en France, MÉDAILLE DE 1^{re} CLASSE.

En 1862, à Londres, PRIZE MEDAL pour *l'excellente construction des orgues.*

A l'Exposition de 1867, le jury lui accorde une MÉDAILLE D'ARGENT.

M. WORNUM (Londres.)

L'instrument présenté par M. Wornum est un piano carré, forme qui a disparu en France. Cet instrument est muni d'un appareil, imaginé par M. Wornum, au moyen duquel l'instrument bascule à volonté et se tient sur champ, pour occuper moins de place, quand on ne s'en sert pas. Les marteaux frappent sur les cordes, comme dans l'ancien système de M. Pape, qui doit bien s'étonner, en visitant les galeries du Champ-de-Mars, de retrouver à chaque pas ses inventions reproduites.

M. Wornum construisit, en 1811, un piano droit ayant le corps sonore au-dessous du clavier, et dont la hauteur totale était 1 mètre 30 avec cordes obliques.

En 1820, il tenta quelques perfectionnements dans le barrage et la mécanique du piano.

1842. M. Wornum fit breveter un mécanisme nouveau.

1856. Ce facteur apporta de nouveaux perfectionnements à ce mécanisme.

A l'Exposition de Londres 1851, M. Wornum reçut la PRIZE MÉDAL.

En 1862, la même récompense lui fut attribuée pour *nouveauté d'invention dans le piano*.

Le jury de 1867 lui a accordé une MÉDAILLE DE BRONZE.

M. JACQUOT aîné.

Bon luthier, dont les instruments sont assez sonores; ce sont de bons violons ordinaires. Rien de plus, rien de moins.

En 1867, le jury a accordé à ce luthier une MÉDAILLE DE BRONZE.

M. GUICHENÉ (l'abbé) (Mont-de-Marsan).

L'orgue portatif, présenté en 1867 par M. Guichené, n'est pas nouveau pour moi; je l'ai déjà vu figurer en 1855, et il mérita même, des membres du jury, cette déclaration devant laquelle je m'incline. *Excellent instrument, le plus remarquable des orgues anches libres.*

Cet instrument, auquel on a donné le nom nouveau de *symphonista*, car, en 1855, sur le brevet il se nommait *harmonista*, possède deux claviers indépendants l'un de l'autre et transpositeurs. Le premier se compose de dix gammes *chromatiques*, comme tout clavier d'orgue à anches libres; le second, dit *harmonique*, ne contient que vingt-sept touches. Chacune de ces touches fait entendre un accord redoublé, dont la puissance phonique imite celle des grandes orgues. Ces accords sont échelonnés

maitre, et en suivant les instructions contenues dans une courte notice, apprendre, en quelques heures, à accompagner à première vue tout le chant religieux.

Deux registres latéraux permettent de modifier quatre fois les accords, selon la tonalité du chant, et de faire ainsi disparaître la monotonie des accords plaqués.

En 1855, l'abbé Guichené reçut une MÉDAILLE DE 1^{re} CLASSE.

MM. FARR et GREGORY (Manchester).

Ces facteurs présentent des pianos assez bien conditionnés ; le mécanisme est simple et bien combiné. La sonorité est faible mais agréable. En résumé assez bonne facture pour facture de province.

M. GAVIOLI.

Ce facteur est fort connu de tous ces musiciens nomades qui viennent annuellement distraire et exploiter les habitants des quartiers populeux. C'est lui qui leur loue la plupart des orgues qui servent à gagner leur vie.

M. Gavioli a bien mérité de la population parisienne, car ses instruments sont d'une sonorité douce et agréable que sont loin de posséder la plupart des orgues de ses concurrents.

M. Gavioli a fait beaucoup d'études et beaucoup d'essais pour amener, à bien, les instruments qui font aujourd'hui sa réputation.

M. Gavioli donna en 1852, à l'anche, une nouvelle disposition, c'est-à-dire, une nouvelle entrée d'air, permettant d'imiter exactement les sons de la flûte, du flageolet et du hautbois.

En 1854, il imagina une espèce de grand orgue à tuyaux, à lames vibrantes, et renfermant des instruments à percussion.

En 1855, il construit un instrument à vent et à lames vibrantes dites *clair-accord*.

En 1857, perfectionnement dans les orgues à cylindres.

En 1867, le jury accorde à M. Gavioli une MÉDAILLE DE BRONZE.

M. FRANÇHE.

Bon facteur, mais n'offrant rien d'exceptionnel comme sonorité : Se contentant de faire bien.

C'est un artiste consciencieux qui a cherché longtemps à rendre la sonorité des deux divisions du clavier (dessus et basse), indépendantes l'une de l'autre.

1850, M. Franche établit un mécanisme répéteur pour les pianos droits.

1852, il perfectionne la mécanique *anglaise*, en y ajoutant le système de répétition à toutes les profondeurs de la touche.

1851, il adjoignit au piano une pédale pour lever les étouffoirs ; cette pédale, divisée en deux, n'agissant à volonté que sur l'une ou l'autre division du piano à volonté.

A l'exposition de 1849, M. Franche obtint une MÉDAILLE DE BRONZE pour piano droit classé au 11^e rang.

En 1855, une MÉDAILLE DE 3^e CLASSE lui est accordée.

En 1867, MENTION HONORABLE.

MM. COUTY et RICHARD.

Voici d'excellents facteurs, dont les produits sont au nombre de ceux qui n'ont pas été appréciés par la Commission d'examen. Pour avoir une donnée certaine sur le mérite des facteurs, il faut entendre l'avis des ouvriers de la partie. Ils sont peu flagorneurs de leur nature, et sont presque toujours plus portés au dédain.

ment qu'à la louange. Eh bien! tous sont unanimes pour reprocher à la Commission l'injustice commise à l'égard de MM. Couty et Richard. Les instruments exposés étaient excellents et pouvaient rivaliser, avec chance de succès, avec tous ceux qui ont été présentés, tant pour le fini de la construction que pour la puissance de sonorité.

Le jury leur a attribué une simple MENTION HONORABLE!!!

MM. IVORY et PRANCELEY (Londres).

Ces facteurs nous offrent des pianos, dont le mécanisme ne me paraît pas fonctionner avec toute la vivacité et toute la rectitude désirables. Les autres parties de l'instrument sont un peu négligées, mais ces facteurs peuvent néanmoins être regardés comme faisant bien.

Ces facteurs, ou du moins un de ces facteurs, fit paraître, en 1856, un appareil orthopédique pour donner, au troisième doigt des pianistes, toute l'élasticité possible.

MM. MASSARO, BARBU ET KROLL.

Ces trois facteurs offrent, aux yeux du public, une collection d'anches de clarinettes, de saxophones, de hautbois et de bassons. Toutes semblent fort artistement confectionnées, mais c'est tout ce que l'on peut en dire.

M. PASDELOUP.

Les pianos obliques et verticaux de ce facteur ne présentent aucune innovation. Le mécanisme est simple et joint beaucoup de légèreté à une égalité remarquable. La sonorité n'est pas très-forte, mais elle est bonne et agréable. Cependant il y a, dans l'oc-

tave de l'extrême basse, quelques notes qui sentent le fer, ou pour mieux dire qui chaudronnent un peu: Défaut facile à corriger.

M. HERCÉ.

M. Hercé ne s'est pas contenté d'exposer un bon piano vertical; mais il a voulu faire de l'extraordinaire, une sorte de réclame parlante. Il s'est donc imaginé de construire une *armoire-piano*, et il a eu l'ingéniosité de mettre le clavier tout en haut, ce qui fait que, sans aucune exagération de ma part, il faut avoir un marchepied pour y atteindre; et si l'appartement n'a pas, en hauteur, la dimension voulue, l'exécutant est obligé de laisser sa tête au bas de l'échelle !!!

M. Hercé construisit, en 1855, un piano droit, avec un système d'agrafes placées sur la table.

1844. MENTION HONORABLE pour *piano droit à cordes verticales placé au 6^me rang.*

1849. MÉDAILLE DE BRONZE, *piano droit classé au 5^e rang.*

1855. MENTION HONORABLE.

MM. BOONE ET FILS (Gand).

Ces facteurs ne présentent que des instruments ordinaires, et le piano à buffet, d'une sonorité un peu faible, n'offre rien de remarquable; ce piano est néanmoins un assez bon instrument.

M. BERDEN (Bruxelles).

Ce facteur expose des pianos à queue et des pianos verticaux. Le piano à queue a une belle sonorité, mais me paraît tenir peu l'accord: le clavier est d'une parfaite égalité et la mécanique

échappe avec beaucoup de vélocité. J'aime moins les pianos verticaux. Les sons en sont trop brillants, les marteaux demandent un peu plus de garniture.

En 1851, à Londres, M. Berden obtint une MENTION HONORABLE.

1855, à Paris, MÉDAILLE DE 2^e CLASSE.

1862, à Londres, la PRIZE MEDAL, *pour bonne construction du piano droit.*

Le Jury de 1867 a décerné à M. Berden une MÉDAILLE D'ARGENT.

MM. MERKLIN-SCHUTZE ET C^o (Belgique et France).

Il y a longtemps que la maison Merklin-Schütze et C^o jouit, en Belgique, d'une grande réputation. Elle avait exposé, en 1855, un instrument destiné à une église nouvellement construite, sous l'invocation de Sainte-Eugénie ; cette année, elle expose un instrument muni de tous les jeux adoptés par les modernes, et en conséquence disposé sur trois claviers et un pédalier, avec jeux de combinaison et d'accouplement. Cet instrument me semble devoir pécher, peut-être, par surcroît plutôt que par manque de puissance. MM. Merklin et Schütze exposent également diverses sortes d'Harmoniums à anches libres, dont il n'y a rien de bien particulier à dire : Ils sont bons.

Cette maison, déjà considérable en Belgique, a pris, à Paris, la suite de la maison Ducroquet, à laquelle on doit l'orgue de Saint-Eustache, et, en second lieu, un beau seize pieds de vingt-huit registres et trois claviers de cinq octaves, et un pédalier de trente-sept degrés chromatiques.

L'orgue présenté cette année, par MM. Merklin et Schütze, est un excellent instrument dans toutes ses parties ; il offre une grande puissance ; il est riche, surtout en jeux de fonds, d'une belle et moelleuse sonorité ; les jeux d'anches ont de l'éclat et de la rondeur ; quelques-uns des jeux de détails sont réussis au-delà de

toute espérance, notamment la *Clarinette*. La *Voix humaine*, ce genre de jeu, d'une fabrication très-difficile et dépendant souvent du local où on le place, est moins bonne. Cet orgue réunit de nombreuses ressources. Les trente-trois jeux dont il est composé sont répartis sur trois claviers à la main et un clavier de pédales, qui permettent d'en varier les combinaisons et les effets. Leurs accouplements possibles sont au nombre de six, lesquels s'exécutent instantanément par le moyen de pédales; enfin, cinq autres pédales de combinaison peuvent réunir immédiatement des jeux pris dans les divers claviers, pour en composer des ensembles de sonorité très-différents les uns des autres.

En 1855, MM. Merklin et Schütze présentèrent un instrument à anches libres nommé *Orchestrion*. Cet instrument, qui offrait une pédale d'expression au pied de l'organiste, était d'une grande puissance, d'un travail et d'un mécanisme fort remarquables. L'instrument présentait de grandes ressources au talent de l'organiste, par les combinaisons des claviers à la main et de celui de la pédale, ainsi que par celles de la variété des timbres. La soufflerie d'expression se trouvait aux pieds de celui-ci, mais une autre soufflerie ordinaire, qu'une manivelle faisait fonctionner, alimentait l'instrument et permettait à l'organiste de disposer de ses pieds pour jouer le clavier de pédale. Cette soufflerie était mise en mouvement par une personne spéciale, ou pouvait l'être par un mécanisme de grosse horlogerie. Les claviers à la main avaient une étendue de cinq octaves. Le clavier de pédales séparées était de deux octaves. L'ensemble de l'instrument était de dix jeux complets et vingt-huit registres. Les jeux des claviers étaient divisés en demi-jeux pour la basse et le dessus; en sorte que, pour avoir un jeu complet, il fallait tirer deux registres qui se correspondaient. Si on ne réunissait pas les deux parties d'un jeu, on avait des sonorités différentes à la main droite et à la main gauche; de là, de nouvelles sources de variétés. Un registre, qui portait le nom de *grand jeu*, mettait en communication tous les registres du premier clavier; un autre, désigné par

le nom *d'expression*, permettait de faire le *crescendo* et le *de-crescendo*; enfin, deux autres, appelés *forte* et *pianissimo*, étaient divisés chacun en deux demi-registres.

MM. Merklin et Schütze obtinrent à l'Exposition de 1855, une MÉDAILLE de 1^{re} CLASSE.

En 1867, cette maison reçut la MÉDAILLE D'OR, et son chef fut décoré de la Légion d'honneur.

M. CAVALLIÉ-COLL.

Cette maison, depuis longues années, s'occupait à Toulouse de la construction des orgues quand elle transporta à Paris son industrie. Aristide Cavallié n'avait alors que vingt-deux ans, ne s'occupait que de l'étude de l'acoustique.

Il arriva qu'en ce moment, on mettait au concours la construction de l'orgue de Saint-Denis. Le hasard, l'audace portèrent Aristide Cavallié à se présenter comme compétiteur; il concourut, et fut admis. C'est, aujourd'hui, le nom le plus renommé dans la facture des orgues : et il y représente l'idée du progrès le plus sage, le mieux raisonné, basé sur les vrais principes, et dirigé par le goût le plus sûr et l'expérience la plus consommée. Rien, aujourd'hui, ne saurait rivaliser avec l'orgue de St-Denis, qui renferme tous les perfectionnements connus jusqu'à ce jour. A Saint-Denis, l'imagination d'Aristide Cavallié pouvait s'étendre, l'espace ne lui faisait pas défaut, mais l'orgue de Saint-Vincent-de-Paul, ce chef-d'œuvre de construction, prouva qu'Aristide Cavallié ne suivait pas la route de ses confrères et qu'il ne travaillait pas toujours sur le même plan, qu'il opérait sans cesse d'après des idées nouvelles, distribuant l'immense machine de telle sorte qu'elle produise tout son effet et développe tous ses moyens.

On remarqua qu'à St-Vincent-de-Paul, la disposition est absolument neuve : l'orgue laisse tout son milieu à découvert, pour

permettre à la lumière de s'introduire à travers le buffet. Un tel arrangement amenait des difficultés inusitées que l'on croyait insurmontables, que M. Cavallié a vaincues avec sa supériorité ordinaire. On a souvent parlé de cet instrument, on l'a décrit, on l'a examiné, on l'a joué, et toutes les opinions se sont résumées à dire que la soufflerie et le mécanisme étaient des modèles de perfection et que les jeux ne laissaient rien à désirer. Quoi de plus agréable, en ayant à louer un ami, de n'avoir autre chose à dire qu'à se faire l'écho de la voix publique.

Depuis, Aristide Cavallié ne s'est pas arrêté : il a construit l'orgue de la Madeleine, celui de St-Sulpice, il refait celui de Notre-Dame. Où est donc le constructeur d'orgues qui eût osé se mesurer avec lui. Ce n'est pas Aristide Cavallié qui a déserté le combat, ce sont les compétiteurs qui ont renoncé à concourir avec lui, aussi a-t-il été unanimement mis *hors concours*.

Nous allons indiquer, sommairement, les perfectionnements qu'il a apportés à la construction, et les récompenses qui lui ont été accordées.

En 1833, il construisit les admirables orgues de St-Denis, la Madeleine et Notre-Dame de Lorette.

En 1840, il produisit son *Poikilorgue* ; piano carré, avec un jeu de lames vibrantes dont le sommier s'ouvrait de la même manière que la couverture d'un livre.

En 1849, il inventa les *réservoirs d'air* superposés alimentant, en raison de leur destination, les tuyaux de la basse, du médium ou du dessus de tous les registres, d'où résulte la parfaite égalité dans toute l'étendue du clavier, entre la basse, le médium et le dessus ; il les adapta à l'orgue de St-Denis. C'est à cet habile facteur que sont dûs également des registres complets, dits de *flûtes harmoniques* de huit, de quatre et de deux pieds. Ayant remarqué que les cordes vibrantes ainsi que les colonnes d'air, dans les tubes sonores forment, dans l'impulsion qui leur est donnée, des harmoniques qui produisent des harmoniques

qu'on fait octavier un tube en vibration si on ouvre un petit trou dans la paroi du tube, il tira cette conclusion, que si l'on a un tuyau de quatre pieds, par exemple, l'intonation d'un tuyau de quatre pieds : un son plus puissant, plus rond, plus intense, on pouvait l'obtenir avec un tuyau de huit pieds que l'on fait octavier, etc...

Il y a une foule d'autres idées ingénieuses, mises en pratique dans les instruments de *Cavallié-Coll fils* ; mais il est très difficile de le saisir dans ses travaux, car tout ce qu'il invente, ce qu'il imagine, il le fait et ne le décrit que rarement ; il ne revendique jamais le monopole de ses idées, sous forme de *brevet de concession*. Ce facteur est d'un génie si fécond qu'il peut permettre de glaner sur son terrain sans crainte de s'apauvrir.

1839. MÉDAILLE DE BRONZE, pour un orgue de chœur de huit pieds, à deux claviers renfermant seize jeux.

1844. MÉDAILLE D'OR.

1849. MÉDAILLE D'OR.

1855. GRANDE MÉDAILLE D'HONNEUR.

M. Cavallié-Coll est en outre, depuis plusieurs années, chevalier de la Légion d'honneur.

M. LIMONAIRE

M. Limonaire est un bon facteur, assez en renom dans l'industrie parisienne. L'instrument exposé par ce facteur est d'une bonne construction ; mais il ne sort pas de ce milieu dans lequel nous voyons flotter à Paris, l'industrie des pianos.

En 1848, M. Limonaire rattacha les étouffoirs au mécanisme de manière à ne former qu'un seul ensemble.

En 1852, il imagina un marteau répéteur à renvoi d'échappement et à double vis régulatrice. Ce marteau mobile est fixé à une charnière à une des extrémités de la noix.

1849. MÉDAILLE DE BRONZE, *bonne fabrication*.

1855. MÉDAILLE DE 1^{re} CLASSE.

M. J.-B. VUILLAUME.

M. Vuillaume jouit comme luthier d'une immense réputation, répandue, non seulement en Europe, mais dans le monde entier. Ses admirables imitations des maîtres anciens sont connues de tous les artistes ; mais l'imitation n'est pas le seul talent de M. Vuillaume.

En 1828, M. Vuillaume exécuta, chargé par M. Raoul qui en était l'inventeur, un instrument appelé *heptacorde*, imitant la basse de viole ; cet instrument, monté de sept cordes, donnait, à la chanterelle, *ré* et *la*, *mi*, *ut*, *sol*, *ré*, *la*. La distance de la corde la plus grosse à la chanterelle était d'une dix-huitième. Les proportions du corps sonore, la grosseur des cordes déterminaient une amplitude de son fort remarquable.

En 1827, M. Vuillaume exposa de très-bons violons dont le prix ne s'élevait pas au-dessus de 200 fr. ; et d'autres instruments à cordes également bien confectionnés.

En 1830, les vieux modèles italiens furent imités par Vuillaume, avec une bien grande perfection.

En 1836, Vuillaume construisit un archet dont on pouvait monter et démonter la mèche en quelques secondes. Cette mèche était d'abord disposée sur un appareil convenable qui la pinçait par les deux bouts, après qu'au moyen d'un peigne, tous les crins avaient été disposés bien parallèlement entre eux et tendus bien également ; il tissait les deux extrémités de cette mèche, il les grillait ensuite et, lorsque cette mèche était enlevée de l'appareil, aucun crin n'était ni plus long ni plus court que les autres, et tendue, elle offrait une belle surface plane. Pour attacher la mèche, le moyen consistait à placer les extrémités tissées dans un petit tube de cuivre nommé charnière. Les écrous passaient dans une fente longitudinale pratiquée le long du tube ; une pression opérée sur ce tube pouvait, à volonté diminuer la largeur de la fente. Par une nouvelle disposition de la tête et de la

En 1851, il représenta son *octo-basse* avec divers perfectionnements. L'instrument était doté d'un mécanisme spécial, consistant en leviers qui venaient placer sur les cordes une espèce de barre, en sorte que l'exécutant, dans chaque position de la barre avait toujours à sa portée trois degrés, dont le second est la quinte et le troisième l'octave de l'autre.

En 1855, il produisit un *alto* plus large et plus haut en éclisses que l'alto ordinaire. Les échancrures sont calculées de manière à laisser le passage de l'archet.

A l'Exposition de 1867, M. Vuillaume a présenté un violon avec une sourdine, manœuvrant par la pression du menton.

1834. MÉDAILLE D'ARGENT, pour imitation des instruments des anciens luthiers les plus célèbres, les Stradivarius, les Amati, les Maggini; ses violons, altos, basses et contrebasses trompent la vue par l'aspect et le genre du travail.

1839. MÉDAILLE D'OR, pour sa belle et bonne confection d'instruments.

1844. MÉDAILLE D'OR, violon (1^{er} rang), alto (2^e rang), basse (3^e rang) et pour son excellente et belle exécution des instruments.

1851. CONCIL MEDAL, pour le nouveau mode de construction du violon.

1855. TROISIÈME GRANDE MÉDAILLE D'HONNEUR.

M. ELCKÉ

M. Elcké est fort connu, dans la facture, par l'élégance de ses formes. La construction de ses instruments est bonne, mais n'offre à l'exposition rien d'exceptionnel.

1849. MÉDAILLE DE BRONZE, *piano droit* (7^e rang).

1855. MÉDAILLE DE 2^e CLASSE.

1862. A Londres, MENTION HONORABLE, *bonne facture de piano*.

1867. MÉDAILLE DE BRONZE.

M. QUANTIN de GROMARD (Eu).

Si ceux qui ont fait une application sagement raisonnée de l'anche libre peuvent revendiquer le titre d'inventeur comme Grenié, Al. Debain, Leclerc, etc., etc., je crois qu'un titre pareil est dû à M. Quentin de Gromard. Car l'instrument qu'il expose sous le nom de *Cécilium* est nouveau par sa forme, par ses moyens d'exécution et par une infinité de détails intéressants.

Blessé accidentellement et malade au moment où je voulais me rendre bien compte de l'instrument, je n'ai pu profiter du rendez-vous que m'avait assigné M. J. Martin, dépositaire de l'instrument, j'ai dû emprunter à un journal bien connu par l'exactitude de ses appréciations, la *France Chorale*, le résultat de son consciencieux examen.



Si je donne à l'article du *Cécilium* une certaine étendue, c'est que je crois l'instrument né viable et pouvant offrir de nombreuses ressources.

Le *Cécilium* est un instrument à anches libres ; c'est par le jeu des doigts sur un clavier qui commande des soupapes que ces anches, agissant à ceules ou plusieurs réunies, à l'action du

Cet instrument est à sons fixes, disposés régulièrement par demi-tons chromatiques tempérés.

On peut lui donner tous les sons perceptibles; on peut également répartir cette étendue générale des sons dans les types de diverses étendues. Mais le type principal a une étendue qui varie de quatre à cinq octaves et demi. L'instrument est construit dans les dimensions commandées par les exigences d'une sonorité suffisante et pratique, et les conditions d'aisance dans le jeu et les attitudes de l'exécutant.

Le *Cécilium* est portatif, mais il se tient posé à terre et simplement penché sur l'exécutant à la manière du violoncelle, en demandant au corps la même attitude et au bras le même jeu.

Le *Cécilium* remplit toutes les conditions d'un instrument de musique pratique; il est facile à jouer, expressif et sensible, il articule vigoureusement la musique écrite pour les instruments à vent et les instruments à cordes et archet. Son clavier est analogue à celui du mélophone, n'étant touché que d'une main, la main gauche, tandis que l'autre main, la main droite, conduit les soufflets par le moyen d'une poignée qui représente un archet; il s'en suit que le *Cécilium* est principalement mélodique; on peut cependant conduire des harmonies à la manière des instruments à cordes, mais plus facilement et avec plus de ressources et imiter des effets d'orgue.

Sa sonorité convient beaucoup aux églises pour l'interprétation de la musique religieuse et du plain-chant simple ou harmonisé, exécuté par un ou plusieurs *Céciliums*.

L'instrument réunit en lui les avantages qu'un grand nombre d'instruments possèdent séparément, et ses sons sympathiques et nerveux s'harmonisent avec tous ceux des instruments de l'orchestre dans lequel il peut remplir, sans désavantage, le rôle de beaucoup d'instruments, principalement des instruments ténors, qui sont rares et qui manquent souvent, soit en liant l'harmonie à la manière des instruments à vent, soit en renforçant les effets des instruments à cordes.

Parmi les instruments qu'il rappelle le plus, il faut citer le basson, la clarinette basse, le cor anglais, le saxophone et le violoncelle, et dans les sons élevés, le violon et le hautbois.

Dans un octuor, composé de quatre instruments à cordes et de quatre *Céciliums*, ces derniers instruments joueront le rôle des instruments à vent et prêteront un vigoureux appui aux effets particuliers des instruments à cordes.

Les détachés peuvent s'exécuter sur l'instrument avec les doigts ; mais quand il est bien construit et en bon état, les détachés peuvent se faire également avec le jeu alternatif des soufflets qui agissent d'une manière parfaite, surtout pour les notes répétées, en rappelant le jeu de la trompette, les attaques des temps forts étant rigoureusement exprimés.

Cette répétition se fait même très-nettement et très-vigoureusement dans le *tremolo*.

On peut également employer les deux moyens simultanément, les doigts et les soufflets, pour exécuter les détachés.

L'agitation nerveuse de la main qui conduit le soufflet peut aussi produire un tremolo analogue à celui que l'on obtient par les mêmes moyens sur d'autres instruments.

Son clavier régulier est naturellement omnitonique et transpositeur, ce qui dispense au besoin de se servir des clefs ou de transcrire la musique écrite pour des instruments en différents tons.

La construction du *Cécilium* est simple, solide et semble offrir des garanties de durée ; l'indépendance des pièces qui le composent permet un facile entretien. Enfin, le *Cécilium* est une nouveauté par la disposition, les formes et dimensions nouvelles de toutes ses parties constituantes, par l'emploi nouveau d'une anche coulissée dans une rainure pratiquée au milieu d'une boîte en la partageant en deux corps sonores qui mesurent et soutiennent le vent, nourrissent le son sans présenter aucun obstacle à sa libre sortie.

tion directe et semblable des deux soufflets et la position des soupapes, sont alors très-forts, mais plus ou moins modifiés par un couvercle formant avec la caisse de l'instrument un nouveau corps; ce corps modificateur des sons, en se reliant avec les autres parties de la caisse, adoucit la rudesse de leur émission en les concentrant, sans cependant enlever leur mordant, et en les faisant virer vers les sons des instruments à cordes, dont la ressemblance est encore favorisée par les mouvements libres et agiles des soufflets.

La nouveauté des dispositions est donc tout d'abord prouvée par la nouveauté des résultats.

L'inventeur, en composant cet instrument, n'a pas perdu de vue le modèle des modèles, la voix humaine; on y retrouve le réservoir d'air et l'action compressive de ce réservoir, les poumons (toutefois il en a pris deux et, par ce moyen, a supprimé à volonté la respiration). Les cavités antérieures à la glotte, la glotte avec ses cordes antérieures et postérieures plus ou moins rétrécies et comprimées; enfin la cavité buccale, le palais, l'ouverture buccale et les fosses nasales.

Le *Cécilium* paraît donc renfermer toutes les conditions qui suffisent à l'interprétation d'une musique principalement mélodique et semble facile et à la portée des existences qui laissent peu de temps aux études musicales; avec lui l'étude est couronnée par des résultats plus rapides et qui ne s'évanouissent pas; les études préliminaires abrégées, celle du sentiment musical est plus vite abordée, ainsi que celle de la science musicale, presque toujours laissée de côté par suite du temps consacré à l'étude d'un instrument.

Pour résumer, le *Cécilium* est un instrument à anches libres, nouveau de construction et d'effets; il est propre à l'interprétation de tous les genres de musique, il peut remplacer quelques instruments de l'orchestre, y tenir sa place parmi quelques instruments ténors et basses, qu'il peut même suppléer au besoin, sa sonorité faisant l'effet, tantôt de celle du violoncelle, tantôt

d'un mélange des sons du violoncelle et du basson ; il est propre à l'interprétation du plain-chant, à l'accompagnement des voix ; la solidité de sa construction, la simplicité de son mécanisme, la rapidité et la valeur des résultats que l'on peut obtenir en feront l'instrument de tout le monde.

Le *Cécilium*, comme nous l'avons dit plus haut, a pour lui une grande diversité d'emploi. Il a été entendu avec intérêt à l'Exposition universelle, dans la chapelle catholique du parc du Champ-de-Mars. Placé dans le palais, d'une manière favorable pour être remarqué, mais fort incommode à tous les autres points de vue, le *Cécilium* s'est réfugié dans cette chapelle où il a trouvé de l'espace, une sonorité étendue et un auditoire recueilli.

La gravité, la virilité et la douceur dans le chant mélodique, telles sont les qualités réelles et saillantes du *Cécilium*. Sa place est ainsi toute désignée : elle est dans les églises, qui seront favorables à sa sonorité. Les sons de cet instrument ont de la portée, sans avoir de dureté pour les auditeurs rapprochés. Les notes du médium sont pleines de noblesse, les sons plus élevés sont empreints d'une grâce sympathique qui gagne les cœurs, et les notes graves sont magistrales.

Aussi le *Cécilium* ne pouvait choisir un meilleur sanctuaire que la chapelle catholique du Parc. Grâce au talent et à la complaisance de MM. Hess père et fils, le *Cécilium* a trouvé en eux des accompagnateurs émérites sur l'orgue et sur le piano.

On a pu juger de l'effet qu'il produit accompagné par ces deux instruments séparément ou réunis. L'Harmonium avec tous ses jeux et ses registres ne pourrait couvrir les sons du *Cécilium* dont le timbre différent possède par l'emploi d'une seule anche plus de force que l'Harmonium avec tous ses jeux à l'unisson et en octave.

Cependant ces instruments qui se prêtent l'un à l'autre un excellent appui ne sauraient se nuire. Le *Cécilium* semble être le complément de l'Harmonium qui lui procure un excellent accompagnement et une harmonie homogène qui fait valoir son timbre,

tandis que le *Cécilium* interprète la mélodie que la pensée, dégagée d'autres préoccupations, conduit sans entraves, par les moyens simples et souples qu'il met à sa disposition.

Sans doute un quatuor de *Céciliums* pourrait présenter une harmonie et un ensemble complets, composés de chants conduits séparément avec l'expression qui convient à chacun d'eux, mais il faut quatre musiciens ayant un bon sentiment musical, l'habitude de jouer ensemble, des instruments bien accordés, des réunions fréquentes, des talents éprouvés ou tout au moins une bonne direction. Il faut donc laisser au *Cécilium* un caractère mélodique et faire trancher cette mélodie sur un fond composé d'autres timbres. Pour cela, l'Harmonium est l'instrument le plus pratique.

L'accord de l'Harmonium de même que le *Cécilium* varie peu avec la température et suit le diapason dans ses variations. Les deux instruments se trouvent donc toujours d'accord. Voici un point qui dans la pratique est bon à considérer, et comme le *Cécilium* semble suppléer à ce qui manque à l'Harmonium, plusieurs *Céciliums* et un Harmonium feront probablement une excellente combinaison.

Il n'en est pas de même de l'accompagnement du Piano, excellent pour le *Cécilium*, mais à la condition d'un accord parfait. La difficulté se rencontre ici entre le *Cécilium* et le Piano, comme elle se rencontre entre celui-ci et l'Harmonium, entre l'Harmonium et les grandes orgues ; car le *Cécilium* trouve aussi dans les orgues à tuyaux un excellent auxiliaire, mais là, il faut se préoccuper encore de la question d'accord ; or les tuyaux comme les cordes varient plus à la température que les anches. Cela a peu d'influence, il est vrai, dans le courant d'une saison, été ou hiver, mais en a beaucoup aux changements de saison, printemps et automne ; il faudrait alors, ou accorder le *Cécilium* ce qui serait peut-être facile, mais peu convenable, ou accorder le piano, ce qui n'est pas toujours faisable.

Quand on se trouve en face d'un Harmonium, d'un piano et

d'un *Cécilium* au même diapason ; le *Cécilium* joue alors le rôle d'un violoncelle chantant. La musique que l'on exécute ainsi est fort complète, et si vous y ajoutez un violon, vous ajoutez au charme et à la puissance de cet ensemble.

Ceci conduit à parler du *Cécilium* réuni aux instruments à cordes. Rien n'est plus pratique ; ces derniers, dont l'accord varie constamment, prennent pour guide le *Cécilium* qui se trouve ainsi dans l'orchestre le trait d'union entre les instruments à cordes et les instruments à vent souvent si difficiles à mettre d'accord, surtout pour les chefs d'orchestre de sociétés philharmoniques, le plus souvent composées de talents incomplets et peu exercés.

Ici se présentent plusieurs combinaisons :

Un *Cécilium* et un violon.

Un *Cécilium*, un alto et un violon.

Un *Cécilium* et deux violons.

Un *Cécilium*, un alto et deux violons.

Deux *Céciliums* et deux violons.

Enfin un quatuor et un quintetto d'instruments à cordes, avec un, deux, trois ou quatre *Céciliums* et si l'on veut, une flûte ou deux.

Voici un octuor ou un nonetto qui certainement peuvent former un ensemble bien pratique et très-satisfaisant.

Dans ce cas le *Cécilium* remplirait le rôle des instruments à vent reliant l'harmonie en exécutant les chants qui leur sont confiés ; on peut arriver très-vite à cette pratique, car pour lui ce rôle est des plus faciles.

Le timbre des instruments à cordes et celui du *Cécilium* se conviennent à merveille, se renforcent et se font valoir mutuellement.

Il y a là une nouvelle source de précieux avantages pour nos sociétés philharmoniques qui complètent si difficilement leur orchestre, ce qui amène bien des mécomptes et des ennuis pour la

plus pratique que l'étude du *Cécilium* dirigée dans ce sens, si ce n'est celle du plain-chant simple et de la mélodie religieuse à l'usage des églises peu fortunées, munies ou non d'un Harmonium, ou qui n'ont point le moyen de s'en procurer ou de trouver un exécutant capable de les jouer convenablement, ou bien qui, ayant un Harmonium, voient avec raison l'insuffisance de ses moyens pour soutenir lui seul et conduire les voix, et la difficulté, pour un exécutant ordinaire, d'arriver à une interprétation réellement satisfaisante, au point de vue de l'impression de la mélodie sur l'esprit et sur le cœur.

Certainement la musique de chœur la plus convenable et la plus pratique pour tous, serait par ordre de nécessité un *Cécilium* ténor pour le plain-chant simple, un Harmonium pour remplir l'harmonie, un *Cécilium* soprano et un *Cécilium* contre-basse, à défaut de contre-basse à corde ou pour l'adjoindre à elle. On aurait alors un orchestre des mieux conçu, au point de vue de la facilité pratique et de la réussite certaine d'exécution, et s'il est aisé pour un curé de village d'arriver promptement à d'excellents résultats, ce n'est qu'un jeu pour un chef d'établissement d'éducation, pour son aumônier et les enfants de sa chapelle.

MM. PHILIPPI frères.

On est heureux de rencontrer dans cette grande et fatigante promenade, exécutée dans les galeries du Champ-de-Mars, au milieu de toutes ces ambitions qui se heurtent, des facteurs aussi modestes que MM. Philippi frères.

Depuis que j'ai commencé ce travail, je n'ai cessé de demander à ces facteurs quelques notes sur leur système de construction : ces renseignements, toujours promis, toujours retardés par modestie, je les attends encore.

Je crois la famille Philippi originaire de la Corse. Elle vint

s'établir en Allemagne où elle se livra à la construction du piano, avec un grand succès.

Les frères Philippi, aujourd'hui au nombre des meilleurs facteurs existant à Paris, s'établirent après avoir travaillé dans plusieurs grandes maisons. La connaissance approfondie de l'art de la facture, que possédaient ces deux frères, les soins attentifs qu'ils apportèrent à la fabrication de leurs instruments, leur procura bientôt une précieuse clientèle dans le monde musical, clientèle qui s'en fut toujours augmentant.

Ces facteurs construisent tous les modèles : Que désirez-vous ? un piano à queue, un piano oblique, un piano de luxe ou un piano ordinaire, vous les trouverez tous réunis dans leurs magasins. Vous êtes sûr de rencontrer dans ces instruments, qui se distinguent par la qualité, la puissance et l'égalité du son, une construction solide et durable, jointe à une élégante simplicité.

Le piano à queue, exposé par les frères Philippi, était un instrument fort remarquable, par sa belle sonorité et la perfection donnée à tous les détails de l'ensemble : on pouvait y remarquer surtout que l'instrument était à peu près comme les pianos américains, établi sur un cadre en fer ; mais, plus logiques que ces derniers, ils avaient supprimé le fond en bois, comme inutile et faisant double emploi. Ce qui était fort à apprécier, dans cet instrument, c'était la régularité ainsi que le fini du mécanisme ; le clavier était doux et agréable au toucher, et la répétition précise et instantanée.

Ce véritablement bon instrument n'a pas été apprécié, je le déclare hautement, avec toute la justice sur laquelle il était en droit de compter, car MM. Philippi frères, n'ont obtenu qu'une MÉDAILLE DE BRONZE et c'est trop peu pour le mérite de ces facteurs.



M. DISTIN (Londres).

Rien de nouveau ne nous est offert par ce facteur, tous les instruments exposés sont des imitations plus ou moins serviles de ceux que nous connaissons déjà. Nous ne remarquons qu'un système de quatrième piston appliqué sur certains instruments *altos et barytons* qui transpose l'instrument d'un ton. On voit également outre des cornets à pistons ordinaires, des basses, contrebasses hélicons.

Monsieur Distin, est un copiste infatigable, mais c'est un grand mérite que de bien copier et de savoir choisir de bons modèles. Cependant l'excès nuit en toutes choses, surtout quand on porte préjudice à l'inventeur.

A l'Exposition universelle de Londres 1862, Monsieur Distin obtint la *prize medal* pour la *bonne qualité* de ses divers instruments de cuivre, et le jury de 1867 lui a attribué une médaille d'argent.

M. BITTNER (Vienne).

Monsieur David Bittner présente une belle famille de violons, les patrons qu'il a choisis nous semblent fort heureux. Cependant j'ai entendu des artistes s'étonner de la hauteur donnée au chevalet de ses basses et de la grosseur de leurs manches.

En 1851 Monsieur Bittner obtint en France une MÉDAILLE DE 1^{re} CLASSE.

A l'Exposition de Londres en 1862, la PRIZE MEDAL lui fut attribuée pour la *perfection de construction du violon*.

Le jury de 1867 a accordé à cet habile luthier une MÉDAILLE DE BRONZE.

LES RÉCOMPENSES.

La distribution des récompenses est venu mettre un terme à mon travail, car aussitôt ces récompenses distribuées, les facteurs étrangers se sont pour la plupart retirés, et les facteurs français n'apparaissaient que de loin en loin, et généralement les instruments restaient fermés.

• La publication de la liste des récompenses a mis fin aux réclames mensongères, ainsi qu'à d'ambitieuses et fallacieuses prétentions. Cet important document vint crier à tous ceux qui conservaient encore quelque espoir, ces mots que le Dante inscrit sur la porte de son enfer : *Lasciate ogni speranza.....*

Le mérite des récompenses étant en raison non-seulement du chiffre des concurrents, mais aussi des divers degrés assignés aux prix accordés, il est utile, pour la facture instrumentale, de préciser le nombre des exposants et la nature des prix. Cinq catégories formaient l'ensemble général des récompenses de la 10^e classe, comprenant tout ce qui a rapport à la musique : 1^o un grand prix ; 2^o six médailles d'or, dont trois affectées à la facture du piano ; 3^o soixante-cinq médailles d'argent ; 4^o soixante-dix-huit médailles de bronze ; 5^o cinquante et une mentions honorables. Voilà les sommes des récompenses à distribuer parmi les exposants de la 10^e classe (instruments de musique).

Le grand prix fut unanimement accordé à M. Adolphe Sax, hommages rendus au mérite de ses inventions et aux perfectionnements introduits dans la construction des instruments de

cuivre, et qui ont apporté une amélioration si grande dans la qualité des instruments.

Les trois médailles d'or attribuées aux pianos furent assez promptement placées. L'une de ces médailles se trouva de prime abord, unanimement donnée à M. Broadwood, non-seulement comme récompense due aux instruments exposés, mais elle lui fut surtout accordée comme hommage rendu au grand facteur britannique auquel le piano doit une foule de perfectionnements plus précieux les uns que les autres.

Les pianos américains avaient, par une grande et belle sonorité tout exceptionnelle, charmé, étonné, séduit les Membres du jury, qui adjudgèrent mentalement, dès la première audition, une médaille d'or aux Etats-Unis. Mais après le travail d'examen, il fallut désigner celui des deux concurrents auquel la médaille serait accordée; alors surgirent des difficultés: les voix se trouvèrent également réparties. Pour sortir de cette impasse, on déclara parité entre les deux facteurs. Mais il se présenta un autre inconvénient: une médaille d'or ne saurait se partager, et le règlement n'admet pas de partage. Le jury se décida donc à donner une médaille d'or à chacun des concurrents, à M. Steinway et à M. Chikering.

Comme il est impossible d'écrire deux noms à la fois, et que même dans le cas de *ex æquo* il faut absolument que le nom d'un des vainqueurs soit appelé le premier ou le second, c'est un non-sens que de vouloir établir une supériorité de rang entre les récompenses dans un cas de parité, c'est ce qu'a décidé la Commission impériale adoptant à ce sujet le précédent établi à l'Exposition de Londres en 1862, art. 14 du règlement.

« Il n'y a pas de degrés différents entre les médailles, de
« même nature. Les médailles doivent être accordées au mé-
« rite, sans aucune distinction et sans aucune comparaison ni
« concurrence entre les producteurs. Ce n'est pas au meilleur
« fabricant, dans une certaine branche d'industrie, que doit être
« accordée la médaille; elle doit être délivrée à tous les fabri-

« cants qui montreront, par leur exposition, que leurs produits
« sont excellents dans leur genre. Mais un exposant cependant
« ne peut recevoir qu'une médaille du même jury. »

Le jury ayant adjugé les trois médailles d'or réservées pour l'industrie du piano, se trouva en face des autres nations, dépourvu de récompenses de même valeur à leur distribuer. Comment satisfaire les réclamations de certains délégués étrangers ? On s'adressa alors à la Commission impériale pour obtenir un supplément de médailles d'or. La Commission en promit deux, dit-on ; la première fut accordée, à l'unanimité, à M. Strecher, le grand facteur viennois. Quant à la seconde, on mit en avant un nom tout nouvellement introduit dans la facture française, ce qui provoqua aussitôt une réclamation de la plupart des vieux facteurs ; mais il fut inutile de juger la valeur des instruments ni de discuter le mérite du candidat, car la Commission impériale n'accorda pas la seconde médaille demandée.

Après le jugement du jury de classe accompli, après la décision formulée du jury de groupe, le Conseil supérieur sentit qu'il y avait encore quelque chose à faire. Cet immense travail d'ensemble, lui sembla trop vague ; il lui parut comme un tableau auquel il manque quelques coups de force pour en faire ressortir ce qui se trouve dans l'ombre et accuser quelques parties trop peu nettement dessinées. Il se mit à l'œuvre. Quand il arriva, dans sa révision, à la dixième classe, il s'empressa de présenter pour la croix M. Schœffer, administrateur-associé de la maison Erard, afin de prouver que le Conseil supérieur n'oubliait pas la facture française. N'ayant pas de médailles d'or à distribuer, ne pouvant décorer tous les facteurs de cette nation, le Conseil supérieur a prié l'Empereur d'attacher une nouvelle croix à la maison Érard, véritable drapeau de l'industrie du piano.

On a trouvé que la grande industrie des orgues n'était pas assez récompensée par une simple médaille d'or ; le Conseil supérieur a, en demandant et obtenant une croix pour M. Mercklin,

truction des grandes orgues, industrie qui en utilise tant d'autres et qui demande la réunion de si grand savoir et de capitaux si considérables.

Arrivé à l'Amérique, le Conseil supérieur prenant en grande considération les travaux antérieurs de la maison Chickering, qui est pour ainsi dire la fondatrice de la facture en grand du piano aux États-Unis ; car, avant elle, on ne comptait que quelques petits industriels répandus çà et là, reconnu qu'il était de toute justice d'accorder à M. Chickering une marque d'intérêt toute spéciale. L'Empereur accorda la croix à M. Chickering ! Honneur d'autant plus grand que cette croix est la seule qui ait été décernée à l'occasion de l'Exposition aux nations étrangères pour la facture instrumentale.

Nos lecteurs verront par la liste des facteurs, auxquels ont été attribuées les médailles d'argent, que la Commission n'a pas été généreuse envers la France, dans la distribution de ces récompenses, surtout si nous comparons leur nombre à celui de celles accordées à d'autres nations.

La France, en majorité dans la Commission impériale, a été dans cette distribution, grande et généreuse ; elle a prodigué des palmes à tous ses concurrents ; elle en a agi envers eux comme nos Françaises à la vue de certaines dames étrangères. Nous ne vous craignons pas, semblent-elles leur dire, tout en leur faisant des compliments, nous admirons la régularité de vos traits, nous vous reconnaissons des droits à la supériorité de la forme, mais nous avons pour nous la grâce, la tournure, l'esprit, et ajoutez à cela un certain charme, d'autres diraient *chic*, auquel il est difficile de résister et qu'il vous est impossible de contrefaire. Vous faites, disent les facteurs français aux facteurs étrangers, de fort bons instruments ; ils ont, nous l'avouons, une très-grande sonorité, mais il leur manque encore cette finesse, cette élégance, cette suavité, cette distinction de son que l'on rencontre dans les nôtres. Si vous êtes les Hercules de la facture, nous, nous ne prétendons pas en être les Atlas. Vous avez la force,

nous, nous avons la grâce. Vous réglez maintenant, mais la force s'use vite et la grâce ne s'altère pas ; notre règne sera de plus longue durée.

Je me permettrai d'adresser, au sujet des récompenses accordées, un petit reproche à la Commission impériale. Elle me semble avoir été, à l'égard de certains exposants, d'une avarice excessive, parcimonie assez mal interprétée par les facteurs exposants. Que la Commission impériale ait accordé une médaille d'argent à des exposants récompensés aux expositions précédentes par une *médaille d'or*, rien de mieux, puisque cette médaille était devenue la première des récompenses, les médailles d'or, en nombre fort restreint, étant distribués. Mais avait-elle le droit, cette Commission, d'infliger des médailles de bronze et des mentions honorables à des facteurs qui pouvaient montrer des médailles d'or, obtenues aux Expositions précédentes? Honnêtement, non. Imposer à un industriel un pareil stigmate, était excéder ses attributions. C'est une insulte gratuite faite à un industriel honorable, insulte dont il ne peut se laver ni demander réparation. Donner à M. Souffleto une *mention honorable* a été, de la part de la Commission, une injure ressentie par tous les maîtres de la facture, et qui a causé parmi eux une émotion peu favorable à Messieurs les membres de la Commission. Les membres de cette Commission ont-ils songé au tort industriel qu'ils pouvaient causer à un établissement ainsi frappé dans son chef? Oh! non, ils n'y ont pas réfléchi, car aucun d'eux, j'en suis certain, n'aurait porté une pareille atteinte à l'avenir industriel d'une famille.

Que fallait-il donc faire, me demande-t-on, en face d'un instrument défectueux?... Le passer sous silence; le regarder comme non avenu, comme une erreur d'un homme habile, et surtout prendre en considération ses travaux passés. La Commission eut encore dû se dire : Cet homme, si souvent récompensé, n'a pu mal faire. Ne nous contentons pas d'un simple

faite alors en présence du facteur, cet instrument jugé mauvais eût été classé parmi les meilleurs ; cela n'eût pas été impossible, car cela s'est vu. Lors de l'examen et l'audition des instruments de cuivre, on rejeta, comme faux et mauvais, les instruments de M. Schreiber, de New-York. Ad. Sax, qui se trouvait à cet examen, déclara que, selon lui, ces instruments ne pouvaient pas être aussi défectueux qu'on le prétendait ; il demanda une seconde visite et une seconde audition. L'on reconnut alors que les instruments valaient beaucoup mieux que la réputation que l'on voulait leur établir, et on accorda une récompense à cet exposant. Il en fut de même à l'Exposition de Londres, à l'égard de MM. Buffet jeune et Clair Godefroy, qui ne durent leurs médailles qu'à un second examen, provoqué également par Ad. Sax.

Il était temps que la clôture de l'Exposition vint mettre fin à des rivalités et même à des espérances éphémères, produites par certains propos colportés de proche en proche. Les prétentions des récompensés de la dixième classe devenaient excessives, et, chaque jour, on voyait soulever entre eux des questions de priorité qu'il eût été bon à la Commission impériale de faire cesser, tant dans l'intérêt de la justice que dans celui de tous.

Je l'ai déjà dit et je ne cesserai de le répéter, nul n'a le droit de dire : PREMIÈRE médaille obtenue à l'Exposition de 1867.

La Commission d'examen avait proposé au jury de grouper une liste des exposants d'après l'ordre suivant : *excellent*, *très-bien*, *bien* et *assez bien*. Cette commission n'a pas cru devoir accorder en France de MÉDAILLE D'OR, pour les instruments à cordes, à clavier ou à archet. Cette récompense, *d'excellence*, unique pour notre pays, dans la 10^e classe, a été attribuée à M. Triébert, l'habile facteur d'instruments à vent, en bois.

Les médailles d'argent ont été distribuées ensuite dans la catégorie des *très-bien*, puis les médailles de bronze dans celle des *bien*, enfin les mentions honorables ont été attribuées à la série des *assez bien*.

Ce que nous ne saurions assez crier bien haut, c'est que toutes ces récompenses ont été attribuées aux exposants sans *aucune priorité*, et que, dans chaque catégorie de ces récompenses, il n'y a eu, comme il ne pouvait y avoir aucun rang spécial; il y avait une médaille de donnée, et non la *première*, ni la *seconde*, ni la *troisième*.

Il était d'ailleurs impossible à la Commission d'examen d'établir différents degrés de supériorité entre les exposants, jugés dignes de récompenses.

Le temps a manqué à cette Commission. Je sais que son intention était d'appeler tous les exposants, et de réunir tous les pianos inscrits pour la médaille d'argent et la médaille de bronze dans un même local, un appartement du Cercle international, et là elle se serait livrée à un examen approfondi, non-seulement des qualités de sonorité de chaque instrument, mais elle eût visité également tous les détails intérieurs, et puis ensuite elle eût établi un concours entre les méritants.

C'est après ce travail que la Commission eût dressé une liste par ordre de mérite. Mais la Commission impériale harcelait, chaque jour, la Commission d'examen pour avoir son rapport, et celle-ci s'est vue dans la dure nécessité de couper court à ses intentions et de pousser au galop ses opérations.

Il est à regretter que cette Commission d'examen, voyant l'impossibilité d'opérer logiquement et scientifiquement, n'ait pas envoyé sa démission. Les exposants eussent applaudi à cette honorable résolution, et tous eussent approuvé cette énergique et loyale protestation, car, pour l'exposant, *mieux vaut n'être pas jugé que d'être jugé légèrement*,

Il y a une raison spéciale pour laquelle aucune priorité ne peut exister entre les médailles de même nature, c'est que l'intention de la Commission impériale a toujours été contraire à toute distinction entre les récompenses d'une même nature. Que tel n'ait pas été l'avis du Jury d'examen, cela se peut; mais,

pot de terre contre le pot de fer, la Commission resta inébranlable. D'ailleurs, que l'exposant d'instruments de musique qui croit avoir droit à une priorité, parce que le hasard a fait inscrire son nom avant celui d'un autre, s'informe dans les galeries voisines, il se convaincra que, dans toutes les industries, il n'y a aucune distinction dans le rang des récompenses de même catégorie.

On avait parlé aussi d'une révision des récompenses, et il y a eu des exposants assez crédules pour y croire. Mais comment opérer une pareille révision ? Pouvait-on réunir une seconde fois les membres du Jury d'examen ? Était-il possible de faire revenir M. Henrich de Vienne, M. Schiellmayer de Stuggard, lord Fitzgerald et le capitaine Eggerton de Londres et d'Ecosse, M. Fétis de Bruxelles, le général Mellinet de Nice, M. Katsner de Strasbourg ? On ne pouvait cependant opérer sans eux, car c'eût été donner à tous ces honorables jurés un brevet d'incapacité, ou même de prévarication. La Commission impériale ne l'a pas fait. Puis, obtempérer à la demande des réclamants de la 10^e classe, c'eût été établir un précédent, sur lequel se fussent appuyés les non-satisfaits de toutes les classes, et dites-moi alors comment on serait sorti de ce véritable gâchis !

RÉSUMÉ GÉNÉRAL.

Nous sommes obligé d'avouer que nous avons été trompé dans notre attente, en visitant les galeries de l'Exposition ; nous nous attendions à y admirer des merveilles et, dans la facture instrumentale, nous n'avons rencontré que des choses ordinaires. Aucune idée nouvelle ne s'est fait jour ; ce sont toujours les

mêmes problèmes que l'on cherche à résoudre, sans plus y parvenir que les devanciers. Le principal résultat de cette exposition a été dans la rencontre au Champ-de-Mars des facteurs de toutes les nations. De ces visites de peuple à peuple, de ces communications et échanges d'idées a dû naturellement naître le progrès : les rivalités entre gens de la même industrie ont dû cesser, et ces préjugés nationaux, qui naissent souvent de l'isolement, se sont éteints par le rapprochement.

Nous allons formuler le plus brièvement possible, notre opinion personnelle sur l'exposition musicale des principales nation.

ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE.

Un grand progrès a été constaté, pendant cette Exposition, dans la fabrication du piano aux Etats-Unis ; on a cherché à développer la sonorité, et on y est brillamment parvenu. Tous les visiteurs se sont arrêtés devant les pianos américains, et se sont extasiés devant l'ampleur des sons de leurs instruments. On a remarqué aussi, dans ce pays, de bons instruments à cordes et à vent, fort bien faits, mais n'offrant rien d'exceptionnel dans leur construction.

L'industrie des harmoniums y prend une très-grande proportion, mais ces instruments pèchent généralement par la qualité du son et la défectuosité des soufflets, défauts cependant que sont parvenus à corriger MM. Mason et Hamelin.

Croix d'honneur	1
Médailles d'or	2
— d'argent	1
— de bronze	2

Exposants 0. Récompensés 6

AUTRICHE.

La facture du piano n'a fait aucun progrès et peut-être pourrait-on dire qu'il y a décadence de cherchant une sonorité plus étendue et plus brillants ont perdu la qualité qui les distinguait, qu' velouté, joignant l'élégance à une certaine force.] ternes et lourdes ; enfin, de tous les instruments e excepte ceux de M. Streicher, les pianos ne sorte ordinaire.

Les instruments à archet sont assez bien construits généralement, les sons de la quatrième corde sont souvent d'ampleur ; quant à l'industrie des instruments quelle l'Allemagne occupait jadis la première place semble avoir renoncé à cette prépondérance, et t ments à vent que nous avons entendus nous p' être rangés dans l'honorable médiocrité.

Médaille d'or	1
— argent	7
— bronze	9
Mentions honorables	4
Exposants, 57. — Récompensés	<hr/>
	21

ANGLETERRE.

Le piano anglais, qui jadis avait une si grande renommée aujourd'hui bien déchu ; et on dirait que tous les de la facture, tels que les Broadwood, les Kirkman se sont, depuis quinze ans, endormis sur leurs bras on pourrait dire que l'art de la facture du piano est rétrograde. Si une médaille d'or a été accordée Broadwood, elle l'a été plutôt en souvenir de que comme récompense du travail récent.

Dans la série des autres instruments, rien n'est remarquable que les instruments de cuivre de la maison Besson ; quant à ceux de M. Distin, ils sont assez bien faits, mais ce sont des copies empruntées à toutes les nations. Ce facteur semble ne pas respecter beaucoup la propriété d'autrui.

Médaille d'or	1
— d'argent	3
— de bronze	5
Mentions honorables	2
Exposants, 24. — Récompensés	<u>11</u>

BADE.

Le Duché de Bade n'était représenté que par quatre exposants, parmi lesquels il y avait deux orchestriers ou orgues mécaniques, qui avaient le grand défaut d'être horriblement faux. Un exposant avait produit des instruments à archet peu sonores ; on peut dire, en général, que l'industrie de la facture est faiblement représentée dans ce pays.

Médaille d'argent	1
— de bronze	1
Mention honorable	1
Exposants, 4. — Récompensés	<u>3</u>

BAVIÈRE.

La Bavière est un pays où se construisent spécialement les instruments à vent en bois, et la France qui occupe incontestablement le premier rang pour la fabrication des instruments de musique, a, pendant longtemps, redouté ce concurrent, et il ne faut

truments est due à un artiste, inventeur et fabricant M. Böhm, qui a donné son nom à un système nouveau ; mais, nous l'avouons, nous attendions mieux de l'exposition de ce pays.

Nous trouvons un piano assez bon et un pianino assez médiocre ; quant aux instruments à archet, ils n'ont rien de remarquable.

Médailles d'argent	2
— de bronze	2
Mention honorable	6
Exposants, 12. — Récompensés	<u>10</u>

BELGIQUE.

Voilà un pays à redouter pour l'industrie française. La facture instrumentale y progresse sans cesse ; les facteurs belges ne se contentent pas de faire bien, ils veulent toujours faire mieux. Les instruments y sont généralement fort bien construits, et ont mérité d'être très-bien classés par la Commission d'examen.

Médaille d'or	1
— d'argent	7
— de bronze	1
Mentions honorables	2
Exposants, 12. — Récompensés	<u>11</u>

DANEMARK, SUÈDE ET NORVÈGE.

Ces trois pays offrent un faible contingent à l'industrie de la facture instrumentale. Le Danemark présente quatre facteurs de piano, dont les instruments sont d'une bonne construction, mais pèchent par la sonorité. Les pianos de la Suède ont le même dé-

faut, et ce que l'on peut dire de mieux des instruments exposés par la Norwége, c'est de les passer sous silence.

Danemark. — Exposés, 5. — Médaille de bronze	<u>1</u>
Suède. — de bronze	1
— — — — — Mention honorable	1
-- Exposants, 3. — Récompensés	<u>2</u>
Norwége. — Exposants, 5. — Médaille de bronze	1

ESPAGNE.

Nous apercevons, dans ce pays, la plus récente invention qu'on ait appliquée aux instruments à vent en bois. La clarinette Roméro a été fort remarquée et fera, sans doute, une révolution dans la perce et les clefs de ces instruments.

Les pianos présentés par Bernareggi, continuateur de la maison Boisselot, sont remarquables par la qualité de leurs sons ; ceux de M. Slava ne sont pas dépourvus de mérite.

Médailles d'argent	2
— de bronze	1
Mentions honorables	2
Exposants, 12, — Récompensés,	<u>5</u>

PRUSSE.

La Prusse partage tous les défauts de l'Autriche, et généralement de l'Allemagne. Nous pouvons déclarer, sans nous tromper, qu'aucun des instruments exposés n'aurait jouté avec avantage, avec les pianos des principaux facteurs de Paris. Les sons sont généralement lourds, communs, et manquent de portée ; les

presque toujours par le goût ; cependant Knake, Beschtein sont de très-bons facteurs, qui construisent bien, mais qui doivent s'attacher à donner plus de portée à la sonorité.

Nous ne parlerons pas des instruments à archet, dont la construction ne sort pas du médiocre. Les instruments de cuivre sont de formes souvent disgracieuses, et ne sont pas toujours d'une justesse irréprochable.

Médailles d'argent	4
— de bronze	3
Mentions honorables	5
Exposants 39. — Récompensés	<u>12</u>

SUISSE.

A l'exception de quelques pianos, l'exposition de ce pays ne se compose que de boîtes à musique dont nous n'avons pas à nous occuper. Les pianos de M. Huni, de Zurich, sont bons, solides, et ne seraient répudiés par aucune nation ; ceux de M. Spreicher sont peut-être inférieurs en sonorité, mais ils leur sont égaux dans toutes les autres parties.

Exposants de pianos, 2. — Médailles d'argent, 2.

RUSSIE.

La Russie n'avait envoyé que huit exposants, parmi lesquels il y avait trois facteurs de pianos. Nous avons distingué l'instrument de M. Malecki, de Varsovie : c'est un piano à queue, imitation d'Érard, et nous ferons remarquer ici que cette imitation est commune à toute l'Allemagne : on pourrait plus mal choisir son modèle.

Les instruments des autres facteurs sont bien construits ; voilà tout ce que l'on en peut dire.

Exposants 8. — Médaille d'argent 1.

WURTEMBERG.

Ce pays nous offre de bons instruments, dans toutes les catégories ; les pianos à queue, modèle Érard, ont une belle sonorité ; mais les pianos à cordes croisées offrent moins d'homogénéité et on sent presque toujours le passage de la corde simple à la corde croisée.

Les harmoniums de MM. Schiedmayer (J.) sont de beaux et bons instruments. Ce facteur, qui s'occupe beaucoup des perfectionnements de l'instrument, avait présenté une foule d'anches libres de divers calibres.

Les instruments à vent ont été aussi distingués, non-seulement par leur bonne construction, mais aussi par leur justesse.

Médailles d'argent 3

— de bronze 3

Mentions honorables 3

Exposants, 9. — Récompensés 9

FRANCE.

La fabrication du piano a été très-perfectionnée. Si elle offre quelques nouveautés, ce ne sont que des nouveautés fort peu sail-lantes, ne changeant en rien l'état où se trouvait le piano il y a quinze ans. On a augmenté les notes du clavier ; on lui a donné une telle étendue que ce n'est plus du son que l'on obtient de ces notes élevées, mais seulement du bruit, car on entend bien le choc du marteau contre les cordes, mais c'est tout ; elles se trouvent trop courtes pour émettre une vibration appréciable. Il n'y a donc dans cette industrie rien de nouveau ; cependant nous devons dire, à la louange des facteurs français, que, si on rencontre rarement un piano extraordinairement bon, on n'en trouve pas un

Le seul progrès que nous ayons à constater dans les instruments, c'est celui qui s'est manifesté dans les instruments de cuivre. Ad. Sax, qui avait déjà, il y a dix ans, révolutionné cette partie de l'industrie, par l'introduction de ses divers instruments, vient encore d'exciter une révolution nouvelle par la création de ses instruments à six pistons indépendants.

Croix d'honneur	2
Grand prix	1
Médailles d'or	2
— d'argent	30
— de bronze	36
Mentions honorables	19
Exposants 171. — Récompensés	90

SUPPLÉMENT.

MM. PHILIPPI frères.

J'ai dit à la fin de ce travail que MM. Philippi frères avaient toujours, par modestie, retardé à me fournir des renseignements biographiques sur leur famille. Enfin, ils me parviennent, l'ouvrage étant terminé, je regarde cependant ces notes comme si intéressantes pour l'histoire du piano que je n'hésite pas à les donner en supplément.

MM. Philippi avaient d'abord vu leur piano à queue repoussé par la Commission de réception, sous le vain prétexte que chez MM. Philippi, la construction du piano à queue était une exception.—Nous avons déjà vu semblable raison donnée à divers facteurs, tels que MM. Mangeot et autres. Cependant MM. Philippi construisent de fort bons pianos à queue et en assez grand nombre pour en avoir vendu huit pendant l'Exposition et peu de facteurs peuvent en dire autant.

MM. Philippi ne sont pas des intrus dans la facture du piano, comme nous le prouve leur filiation.

Nous voyons d'abord la famille Philippi établie à Nîmes à l'époque de l'édit de Nantes et Jean-Pierre Philippi, (le trisaïeul des facteurs parisiens), émigrer en Allemagne par suite de la révocation de cet édit et s'établir comme fabricant d'*Epinettes* à Usingen, résidence et capitale des princes de Nassau-Usingen. Son fils Jean Philippi à l'âge de vingt-cinq ans, était déjà collaborateur et associé de Godefroy Silbermann, qui fut le premier qui fabriqua à Frieberg en Saxe des pianos nommés alors *clavecins* à

à *do*. A la mort de Silbermann en 1756, il revint à Usingen se mettre à la tête de l'établissement de son père.

Son fils Henry-Godefroy Philippi né en 1760, fit d'abord son apprentissage chez son père, puis il fut ensuite travailler chez André Stein (père de Nanette Stein, femme de Streiber et aïeule du grand facteur viennois), puis il revint à Usingen après avoir fait un court séjour à Paris.

Henri-Godefroy Philippi fut un des premiers à fabriquer des *clavecins à étouffoirs* (système inventé en 1765 par un nommé *Lenker* de Rudolstadt), il eut pour élève Mathias Muller, plus connu sous le nom de Tolle Müller, qui devint par la suite chef d'une des plus grandes manufactures de pianos de Vienne en Autriche; car à cette époque, il construisait déjà près de mille instruments par année.

Le fils de Godefroy Philippi, George-Philippe né en 1788, après avoir travaillé à Vienne chez les meilleurs facteurs de cette époque : Graff, Müller, Hasselmann, s'établit dans cette capitale, protégé et encouragé par le prince de Metternich et par le docteur Traün, major chirurgien en chef de l'armée autrichienne. Mais malgré les succès de son établissement, il ne put résister à l'appel de son père qui, fatigué, voulait se retirer; il retourna donc à Usingen en 1819 pour prendre la suite des affaires de sa famille. Georges-Philippe Philippi eut six fils qui, malgré ses prières et supplications de choisir un autre état que le sien, embrassèrent tous la carrière de facteurs de pianos.

De ces six garçons, les deux aînés Georges et J.-Frédéric Philippi parcoururent l'Allemagne, pour y étudier leur art dans toutes ses parties, et travaillèrent dans les premières maisons de Munich, de Vienne, de Dresde et de Berlin. Ils arrivèrent à Paris en 1842, où ils occupèrent aussitôt, comme ouvriers, les premières places dans les grandes maisons de la facture. Ils furent surtout très-remarqués et fort-estimés par M. Pape, ce grand et judicieux appréciateur du mérite et du talent.

Georges Philippi quitta Paris en 1848, au moment où la révo-

lution avait paralysé tous les travaux de la facture instrumentale, et fut s'établir à Francfort-sur-le-Mein, où il construisit jusqu'à sa mort les pianos pour la maison C. A. André qu'elle vendait sous son nom, avec son étiquette.

Il construisit spécialement les pianos à queue connus sous le nom de Mozart-Plugel, fort appréciés dans le monde musical et les artistes éminents parmi lesquels on peut citer MM. Herz, Jaël, Ritter, etc., etc.

En 1858, Jean-Frédéric resta à Paris après le départ de son frère aîné, s'associa avec un de ses autres frères Louis-Philippe Philippi, qui avait également travaillé dans les premiers ateliers de Paris. Ces deux frères commencèrent leur établissement sans aucune fortune et à force de travail et de bonne administration, ils sont arrivés à fabriquer près de quatre cents pianos par an. Une chose fort remarquable dans la fabrication de MM. Philippi frères c'est que tous leurs modèles et plans sont originaux et non des copies.

MM. Philippi frères sont les inventeurs du *sillet harmonique* sur toute l'étendue du piano, ils ont aussi adopté un ingénieux système de pupitre formé par le panneau du milieu du châssis imité depuis par un grand nombre de facteurs.

Voilà quels sont MM. Philippi frères; peu de facteurs, je crois, peuvent fournir une généalogie industrielle aussi complète et aussi méritante.

LISTE DES RÉCOMPENSES.

Hors Concours.

- MM. J. Schiedmayer** (membre du jury). — Pianos et harmoniums, Wurtemberg.
Cavallié-Coll (associé au jury). — Orgues, France.
Debain (associé au jury). — Harmoniums, France.
Schœffer, maison Érard, (associé au jury). — Pianos, France.
Pleyel-Wolff (associé au jury). — Pianos, France.
H. Herz (associé au jury). — Pianos, France.
Vuillaume (associé au jury). — Instruments à archet, France.

Décorations.

- MM. Merklin**, France et Belgique.
Chickering, États-Unis.

Grand Prix.

- M. Adolphe Sax**. — Instruments à vent (cuivre), France.

Médailles d'or.

- MM. Broadwood et fils**. — Pianos, Grande-Bretagne.
Steinway et fils. — Pianos, États-Unis.
Chickering et fils. — Pianos, États-Unis.
Merklin, Schütze et C^e. — Orgues, France et Belgique.
Alexandre, père et fils. — Orgues, France.
Triébert. — Instruments à vent (bois), France.
Streicher et fils. — Pianos, Autriche.

Médailles d'argent.

- Schiedmayer et fils. Pianos, Wurtemberg.
 Kirkman et fils. Pianos, Grande-Bretagne.
 Kriegelstein, père et fils. Pianos, France.
 Gaveaux. Pianos, France.
 Ehrbar. Pianos, France.
 Knake. Pianos, Prusse.
 Beschtein. Pianos, Prusse.
 Blüthner. Pianos, Prusse.
 Günther. Pianos, Belgique.
 Sternberg. Pianos, Belgique.
 Seprecher et C^e. Pianos, Suisse.
 Allinger. Pianos, France.
 Vogelsangs. Pianos, Belgique.
 Malecki et Schröder. Pianos, Russie.
 Berden et C^e. Pianos, Belgique.
 Huni et Hubert. Pianos, Suisse.
 Bosendorfer. Pianos, Autriche.
 Biber. Pianos, Bavière.
 Blanchet. Pianos, France.
 Bord. Pianos, France.
 Schweighoffer. Pianos, Autriche.
 Bevington et fils. Orgues, Grande-Bretagne.
 Müstel. Harmoniums, France.
 Trayser et C^e. Harmoniums, Wurtemberg.
 Mason et Hamlin. Harmoniums, Etats-Unis.
 Miremont. Instruments à archet, France.
 Gand et Bernardel frères. Instruments à vent, France.
 Vuillaume. Instruments à archet, Belgique.
 Lembeck. Instruments à archet, Autriche.
 Distin. Instruments à vent (cuivre), Grande-Bretagne.
 Cervený. Instruments à vent (cuivre), France.
 Besson. Instruments à vent (cuivre), France.
 Mahillon, père et fils. Instruments à vent (cuivre), Belgique.
 Courtois. Instrument à vent (cuivre), France.
- Gautrot. Instruments à vent (cuivre), France.
 Labbaye. Instruments à vent (cuivre), France.
 Bock. Instruments à vent (cuivre), Autriche.
 Roth. Instruments à vent (cuivre), France.
 Millereau et C^e. Instruments à vent (cuivre), France.
 Missenbarter. Instruments à vent (cuivre), Wurtemberg.
 J. Martin. Instruments à vent (cuivre), France.
 Albert. Instruments à vent (bois), Belgique.
 Buffet-Crampon et C^e. Instruments à vent (bois), France.
 Lot. Instruments à vent (bois), France.
 Roméro-y Andrà. Instruments à vent (bois), Espagne.
 Godfroy-Clair. Instruments à vent (bois), France.
 Coche. Instruments à vent (bois), France.
 Ziegler. Instruments à vent (bois), Autriche.
 Bollet. Instruments mécaniques.
 Welte et fils. Instruments mécaniques, Bade.
 Kelsen. Instruments mécaniques, France.
 Schwander et C^e. Instruments mécaniques, France.
 Rohden. Mécanique pour piano, France.
 Poehlmann. Cordes de piano d'acier fondu, Bavière.
 Breitkopf et Haertel. Editions de musique, Prusse.
 Heugel. Editions de musique, France.
 Brandus et Dufour. Editions de musique, France.
 Lemoine. Editions de musique, France.
 B. Eslava. Editions de musique, Espagne.
 Gérard et C^e. Editions de musique, France.
 Martin. Pianos, France.
 Thibout et C^e. Pianos, France.
 Mangeot, frères et C^e. Pianos, France.
 L. Escudier. Editions de musique, France.

Médaille de bronze.

- Brinsmead. Pianos, Grande-Bretagne.
 Kaim et Guenther. Pianos, Wurtemberg.
 Elcké. Pianos, France.
 Promberger, fils. Pianos, Autriche.
 Alison et fils. Pianos, Grande-Bretagne.
 Aucher, frères. Pianos, France.
 Schwachten. Pianos, Prusse.
 Hardt. Pianos, Wurtemberg.
 Beregszý. Pianos, Autriche.
 Dorner. Pianos, Wurtemberg.
 Hals, frères. Pianos, Norvège.
 Malmsioe. Pianos, Suède.
 Blemel. Pianos, Autriche.
 Horung et Moeller. Pianos, Danemark.
 Prestel. Pianos, France.
 Wornum. Pianos, Grande-Bretagne.
~~Stahl~~ et fils. Orgues, France.
- Rodolphe. Harmoniums, France.
 Christophe et Etienne. Harmoniums, France.
 Fourneaux. Harmoniums, France.
 Darche. Instruments à archet, Belgique.
 Jacquot, père. Instruments à archet, France.
 Diehl. Instrument à archet, Hesse.
 Vuillaume. Instruments à archet, France.
 Mennegaud. Instruments à archet, France.
 Jacquot fils. Instruments à archet, France.
 Grandjon. Instruments à archet, France.
 Geminder. Instruments à archet, Etats-Unis.
 Guadagnini. Instruments à archet, Italie.
 Grimm. Instruments à archet, Prusse.
 Bittner. Instruments à archet, Autriche.
 Halswander. Instruments à cordes pincées, Bavière.
 Kiendl. Instruments à cordes pincées, Autriche.

Gonzalez. Instruments à cordes pincées, Espagne.	Thibouville-Lamy. Cordes à boyaux, France.
Tomschick. Instruments à vent (cuivre), Autriche.	Savaresse. Cordes à boyaux, France.
Van-Osch. Instruments à vent (cuivre), Pays-Bas.	Duval et fils. Feutres pour pianos, France.
Schreiber. Instruments à vent (cuivre), Etats-Unis.	Weicker. Feutres pour pianos, Prusse.
Couturier. Instruments à vent (cuivre), France.	Billion et C ^e . Feutres pour pianos, France.
Bohland. Instruments à vent (cuivre), Autriche.	Bieler-Biedermann. Editions de musique.
Laussmann. Instrum. à vent (cuivre), Autriche.	Baudon. Editions de musique, France.
Pelitti. Instruments à vent (cuivre), Italie.	Bressler fils. Pianos, France.
Lecomte. Instruments à vent (cuivre), France.	Philippi frères. Pianos, France.
Bréton. Instruments à vent (bois), France.	Baudassé-Cazotte. Cordes harmoniques, France.
Martin frères. Instruments à vent (bois), France.	Klemm. Cordes métalliques, Saxe.
Choudens. Editions de musique, France.	Bremond. Boîtes à musique, France.
Moncelot. Editions de musique, France.	Ducommun-Girod. Boîtes à musique, Suisse.
Colombier. Editions de musique, France.	Gréiner. Boîtes à musique, Suisse.
Maho. Editions de musique, France.	Lecoutre-Sublet. Boîtes à musique, Suisse.
Veuve Panseron. Editions de musique, France.	Paillard-Vaucher et fils. Boîtes à musique, Suisse.
Thibouville, aîné. Instrum. à vent (bois), France.	Jaccard. Boîtes à musique, Suisse.
Buffet. Instruments à vent (bois), France.	Gavioli. Orgues de Barbarie, France.
Bié. Instruments à vent (bois), France.	Kelsen. Orgues mécaniques, France.
Heintzmann. Instruments mécaniques, Bade.	Hesse. Orgues d'église, France.
Chaillot. Outils et fournitures pour orgues, France.	Bourdon.

Mentions honorables.

Franche. Pianos, France.	Reiter. Instruments à archet, Bavière.
Montal. Pianos, France.	Lechner. Instruments à cordes pincées, Bavière.
Lévêque. Pianos, France.	Tumbart. Instruments à cordes pincées, Bavière.
Hoeberechts et fils. Pianos, Belgique.	Weigel. Instruments à cordes pincées, Autriche.
Westermann et C ^e . Pianos, Prusse.	Farsky. Instruments à vent (cuivre), Autriche.
Cramer. Pianos, Autriche.	Leroux aîné. Instruments à vent (bois), France.
Haegeler. Pianos, Wurtemberg.	Kruspe. Instruments à vent (bois), Prusse.
Stavenow. Pianos, Suède.	Gentillet. Instruments à vent (bois), France.
Soler. Pianos, Espagne.	Mollenhauer. Instruments à vent (bois) Prusse.
Doperé. Pianos, Belgique.	Grégoire. Instruments à percussion, France.
Klems. Pianos, Prusse.	Galeotti. Instruments à percussion, Italie.
Westermayer. Pianos, Prusse.	Keurepé-Zildji. Instruments à percussion, Turquie.
Yot-Schreck et C ^e . Pianos, France.	Baudet. Instruments mécaniques, France.
Oehler. Pianos, Wurtemberg.	Lachenal. Instruments mécaniques, Grande Bretagne.
Souffleto. Pianos, France.	Gerhling. Mécaniques pour pianos, France.
Simon. Pianos, Autriche.	Hensel. Pianos, France.
Bernalaggi et C ^e . Pianos, Espagne.	Pfeiffer et C ^e . Pianos, Wurtemberg.
Bertringer. Pianos, France.	Seingraeber. Pianos, Bavière.
Burckardt et C ^e . Pianos, France.	Mola. Harmoniums, Italie.
Rinaldi-Usse. Pianos, France.	Petroni. Instruments à cordes, Etats Pontificaux.
Salaum-Schwab et C ^e . Harmoniums, France.	Quentin de Gromard. Cécilium, France.
Kelly. Harmoniums, Grande-Bretagne.	Menard. Orgue, France.
Couty et Richard. Harmoniums, France.	Faccini. Instruments à vent, Italie.
Kirchwegger. Instruments à archet, Bavière.	Pelitti. Instruments à vent, Italie.
Padewet. Instruments à archet, Bade.	
Dubois. Instruments à archet, France.	
Neuner et Hornsteinier. Instruments à archet, Bavière.	

DESIGNATION PAR CHAQUE PAYS DU NOMBRE DES FACTEURS DANS CHAQUE SPECIALITE.

DESIGNATION des Nations.	PIANOS.				ORGUES harmoniums et Accordéons.				INSTRUMENTS à cordes.				Instruments à vent, soit en bois ou en métal.				Instruments mécaniques divers et accessoires pièces détachées, musique			
	Londres		Paris		Londres.		Paris.		Londres.		Paris.		Londres.		Paris.		Londres.		Paris.	
	1851	1862	1855	1867	1851	1862	1855	1867	1851	1862	1855	1867	1851	1862	1855	1867	1851	1862	1855	1867
Angleterre	40	43	46	9	6	19	3	10	12	8	1	1	16	16	20	4	22	22	14	14
Autriche.....	5	10	7	26	»	3	»	3	»	7	5	9	14	14	15	»	»	»	7	14
Bade.....	»	»	»	2	»	»	»	1	»	1	4	4	3	3	4	»	»	»	4	1
Bavière.....	»	»	8	7	»	»	»	1	2	1	4	4	2	3	3	»	»	»	»	3
Belgique.....	6	4	4	7	»	»	1	1	»	2	1	2	1	2	2	1	»	»	»	1
Danemarck.....	4	»	4	4	»	»	»	»	»	1	1	3	»	»	1	»	»	»	»	1
Egypte.....	1	1	1	5	»	»	»	1	»	»	»	»	»	»	5	1	»	»	»	1
Espagne.....	»	4	1	3	»	»	»	2	»	»	4	1	»	»	»	»	»	»	1	1
Etats-Unis.....	6	4	3	3	»	15	»	2	1	8	4	1	»	»	3	3	1	2	»	1
France.....	21	17	114	57	1	15	35	25	6	6	22	12	14	17	30	29	»	12	35	45
Grèce.....	»	»	1	»	1	»	1	»	»	1	»	4	»	»	»	»	»	1	»	»
Hambourg.....	3	10	1	»	1	»	1	»	»	1	»	»	3	1	»	1	»	1	1	»
Hesse.....	1	3	3	2	»	»	1	»	»	1	»	1	3	1	»	»	»	1	1	»
Hollande.....	1	1	3	1	»	4	1	»	»	1	»	1	»	»	1	»	»	1	1	2
Italie.....	1	2	3	1	1	4	1	3	1	»	1	10	3	1	6	5	»	1	4	3
Prusse.....	1	18	9	20	»	2	»	2	»	5	2	4	2	2	4	5	»	1	2	13
Portugal.....	»	1	»	3	»	»	»	»	»	2	»	2	»	»	2	»	3	3	1	3
Russie.....	1	1	»	3	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	2	»	3	1	3
Saxe.....	»	5	4	6	»	»	1	»	»	3	4	1	»	»	»	4	»	»	3	8
Suède.....	»	5	4	3	»	»	1	»	»	1	1	1	»	1	1	»	»	»	3	»
Suisse.....	3	3	4	3	»	2	»	4	1	1	1	6	»	1	»	2	»	»	2	»
Turquie.....	»	3	4	3	»	»	»	»	»	»	1	»	»	»	»	1	»	»	3	»
Wurtemberg.....	»	5	2	8	»	6	2	2	4	»	4	»	1	1	»	»	»	»	2	10
Totaux.....	90	132	176	478	9	49	50	81	28	40	48	70	35	62	58	82	39	52	89	92

Le nombre des Expositants-Londres.

{ 1851—201
1862—355

Celui des Expositants-Paris.

{ 1855—320
1867—474

DEUXIÈME TABLEAU COMPARATIF

DU NOMBRE DES EXPOSANTS ET DU NOMBRE DES RÉCOMPENSES.

Désignation des pays.	1851		1862		1855		1867	
	Nombre des exposants.	Nombre des récompenses	Nombre des exposants.	Nombre des récompenses.	Nombre des exposants.	Nombre des récompenses.	Nombre des exposants.	Nombre des récompenses.
	RENSEIGNEMENTS MANQUANT.							
Angleterre.	42	100	46	34	4	24	11	
Autriche.	5	42	23	51	21	57	21	
Bade.	»	1	1	3	1	4	3	
Bavière.	3	6	2	10	6	12	10	
Belgique.	4	8	6	11	6	12	11	
Danemark.	1	12	2	6	2	5	1	
Egypte.	»	»	»	1	»	11	»	
Espagne.	1	2	»	1	1	12	5	
Etats Pontificaux	»	»	»	1	»	1	1	
Etats-Unis.	9	5	2	8	3	9	5	
France.	27	69	46	236	132	168	88	
Grèce.	»	»	»	»	»	4	»	
Hambourg.	1	13	3	3	»	»	»	
Hesse.	»	4	»	1	»	3	1	
Hollande.	»	4	»	4	1	5	1	
Italie.	2	10	4	4	3	37	6	
Prusse.	5	27	7	15	4	38	12	
Portugal.	»	2	»	2	»	15	»	
Saxe.	2	11	7	1	»	»	1	
Suède et Norvège	»	6	2	9	»	8	3	
Suisse.	1	9	3	13	3	19	7	
Russie.	1	2	1	»	»	8	1	
Turquie.	»	2	»	»	»	23	1	
Wurtemberg. . . .	5	12	7	7	2	11	9	
	109	347	162	421	189	486	198	

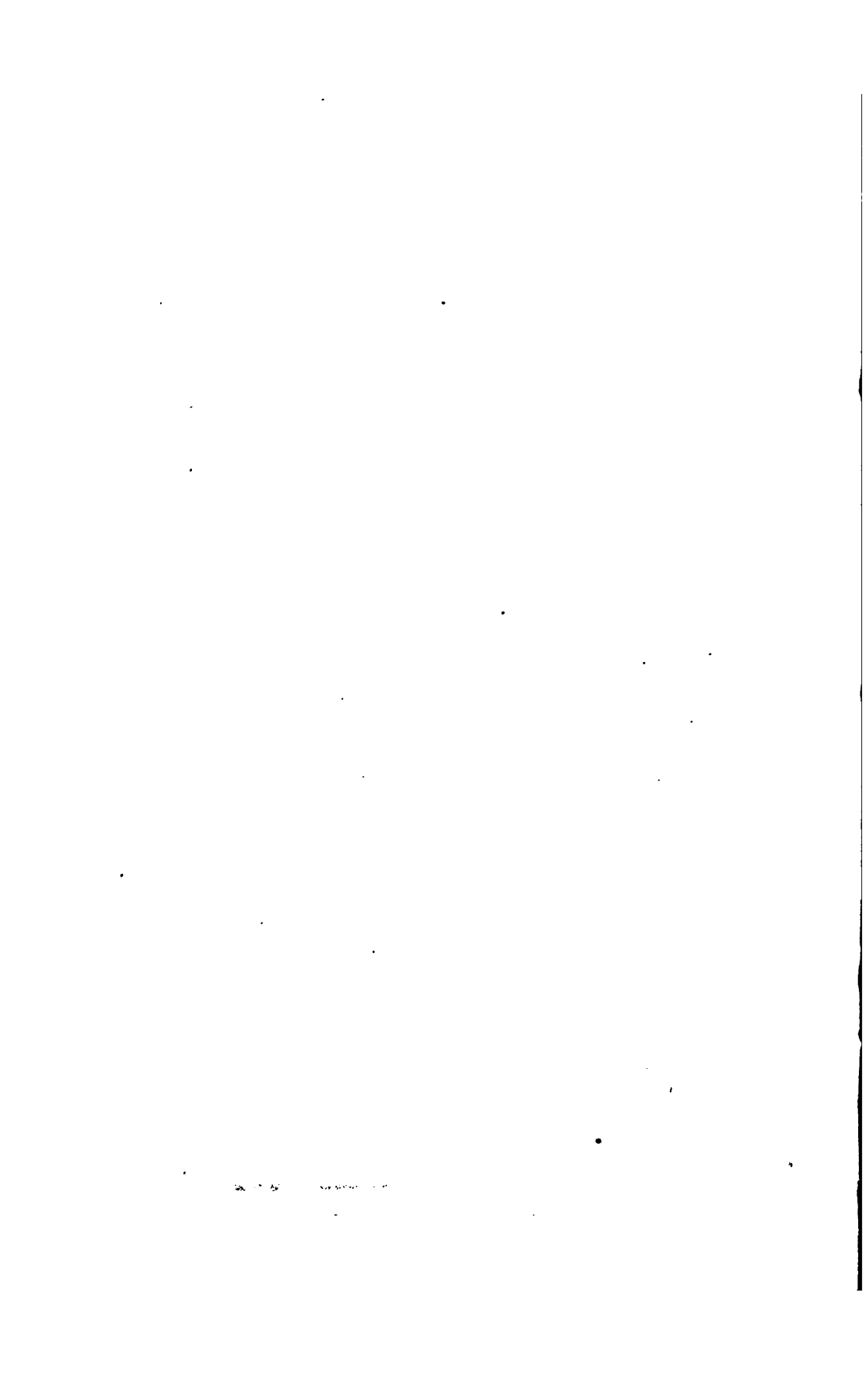


TABLE DES MATIÈRES.

	Pages.		Pages.
INTRODUCTION.		— incentiva.	id.
		— succentiva.	id.
DESCRIPTION DES INSTRUMENTS ANCIENS.		Tibiæ sarranæ.	id.
		— milvinæ.	xviii
Instruments à cordes.		Ligula.	id.
Fides.	vi	Monaulos.	id.
Cithara.	id.	Fistula.	id.
Testudo.	id.	Calamus.	id.
Chelys.	vii	Arundo.	id.
Lyra.	id.	Syrinx.	id.
Stamen.	viii	Hydraulus.	id.
Plectrum.	id.		
Pecten.	id.	Instruments bruyants.	
Pulsabulum.	id.	Cymbalum.	xix
Barbitos.	id.	Crotalum.	id.
Psaltérium.	ix	Crusmata.	xx
Trigonum.	x	Scabellum.	id.
Harpa.	id.	Crépitaculum.	xxi
Sambuca.	id.	Sistrum.	id.
Tétrachordon.	id.	Tintinnabulum.	xxii
Nablia.	xi	Tympanum.	id.
Pandura.	id.	Symphonia.	id.
		Progrès des Etats-Unis dans la facture instrumentale,	xxv
Instruments à vent.			
Bucina.	id.	INSTRUMENTS MODERNES :	
Concha.	xii	Instruments à cordes.	
Tuba.	id.	Fastes du piano.	xxvii
Lituus.	xiii	— du violon.	xxxix
Cornu.	id.	— de la harpe.	xlv
Tibia.	id.	— de la guitare.	xlvii
— gingrina.	xiv		
— obliqua.	id.	Instruments à vent.	
— vasca.	id.	Fastes du flageolet.	xlxx
— longa.	xv.	— de la flûte.	l
— curva.	id.	— de la clarinette.	liii
Tibiæ pares.	xvi	— du hautbois.	lv
— impares.	id.	— du basson.	lvi
Tibia dextra.	xvii	— des instruments de cuivre.	lvii
— laeva.	id.	— de l'anche libre,	lxv

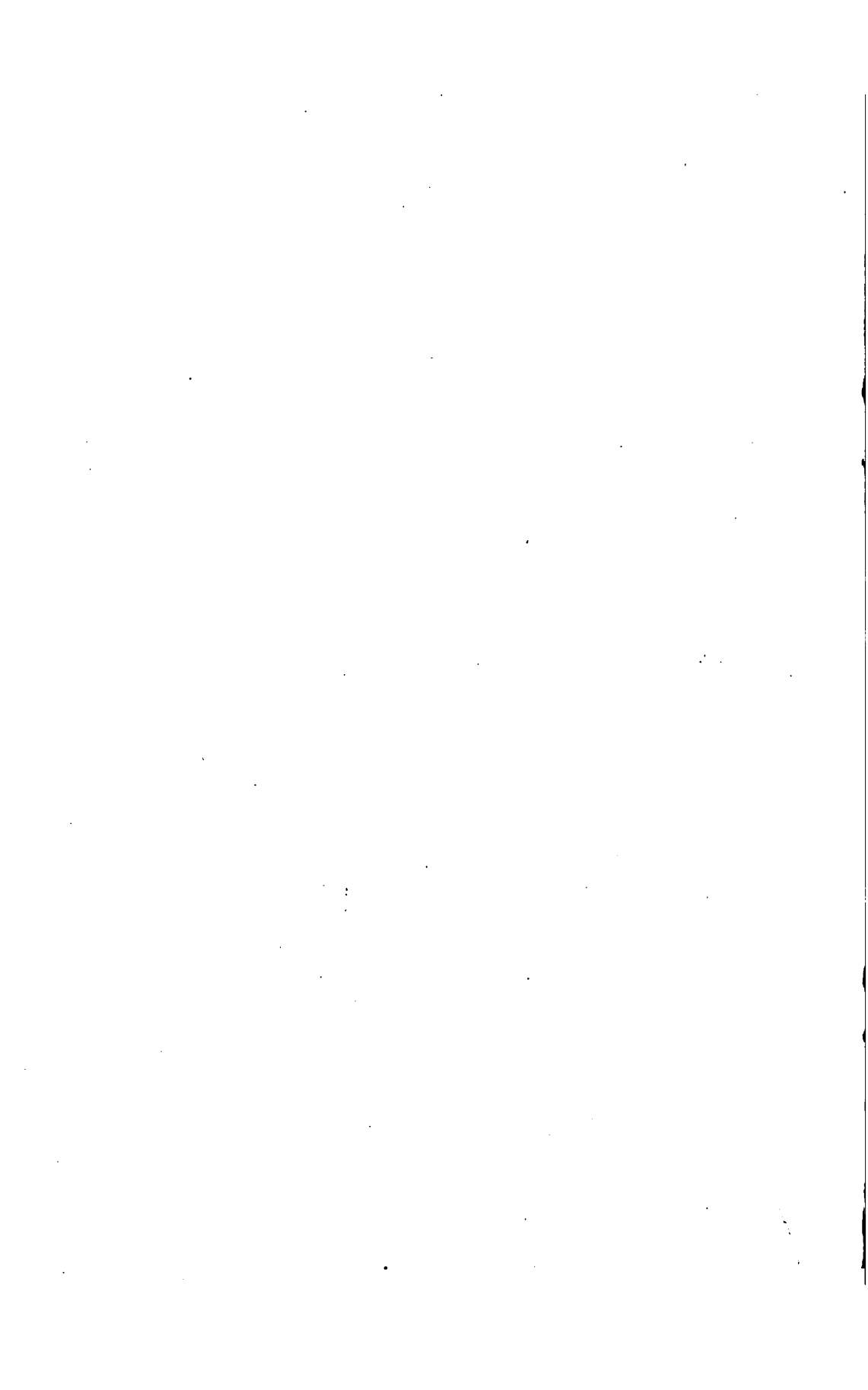
LA MUSIQUE A L'EXPOSITION.		Pages.
	Pages.	
Préliminaires.	1	David, V. c. 79
Composition de la Commission d'examen	3	Debain (Alex.), P. O. 42
MM. (1)		Elké, P. 199
Albert, V.	55	Erard, P. 74
Allinger, P.	158	Farr et Gregory, P. 189
Allison, P.	177	Forni, V. b. 79
Angenscheidt, P.	85	Fourneaux, O. 185
Aucher frères, P.	123	Franche, P. 190
Auger, V.	96	Gaidon jeune, P. M. 145
Avisseau, P.	96	Gand et Bernardel frères, C. 144
Barbu, A.	110	Gaudonnet, P. 183
Bardies, P.	133	Gautrot V. b. c. 100
Baudassé-Cazotte, A.	151	Gaveaux, P. 136
Baudet, M.	128	Gavioli, O. 189
Beauvais, P.	112	Gentellet-Prestreau, V. b. c. 70
Berden, P.	192	Godefroy-Clair, V. b. 176
Bernardèggi, P.	33	Guichene (l'abbé), O. 188
Bertringer, P.	140	Hattemer, P. 106
Besson, V. c.	96	Hercé, P. 192
Bevington, O.	186	Herz (Ph.), P. 184
Bié-Lefebvre, V. b.	138	Herz (Henri), P. 80
Blanchet, P.	23	Ivory et Prangeley, P. 191
Blée, O.	153	Jacquot fils, C. 178
Bock, V. c.	36	Jacquot aîné, C. 188
Bøhm, V. b.	105	Jaulin, O. 127
Boisselot, P.	151	Kasriel, O. 157
Bond, P.	174	Kelsen, O. 184
Boone et fils, P.	192	Kirkman, P. 174
Bord, P.	150	Kleinjasper, P. 165
Bourlet, O.	154	Klemm, C. v. 112
Bressler, P.	133	Knake (frères), P. 126
Breton, A.	125	Kriégelstein, P. 29
Brinsmead, P.	173	Kroll, A. 191
Broadwood, P.	113	Kruspé, V. b. 37
Bucher, P.	158	Labbaye, V. c. 146
Buffet (Auguste), V. b. c.	173	Laborde, C. 111
Buffet-Crampon, V. b. c.	144	Lacape, P. 112
Burchard, P.	154	Laussmann, V. c. 97
Busson, O.	170	Lecomte (A), V. b. c. 119
Cavallié-Coll, O.	195	Lembøk, C. 165
Cerveny's, V. c.	152	Leroux et Castegnier, V. b. 119
Chazelle, O.	186	Lévêque, P. 165
Chickering, P.	37	Limonaire, P. 197
Courtois (Antoine), V. c.	159	Lot (Louis), V. b. 115
Couturier, V. c.	160	Lot, V. b. 121
Couty et Richard, O.	199	Magasins réunis, O. 166
Damiens frères, O.	184	Mabillon, V. b. c. 35
Darce, A.	172	Malecki et Schreder, P. 69
		Mangeot, P. 19
		Martin (Jules), V. c. 179
		Martin, P. 172
		Martin frères, V. b. 127
		Massabo, A. 191

(1) On croit ne pas devoir suivre ici l'ordre de pagination, mais indiquer le nom des facteurs par ordre alphabétique en le faisant suivre de l'indication de la page; la spécialité de leur industrie se trouve indiquée par les lettres : P. (Pianos); O. (Instruments à vent à anches libres); C. (Cordes pincées ou frottées); V. b. (Vent

Merklin-Schütze, O.	193	Savaresse fils, A.	175
Messonnier, P.	175	Sax (Adolphe), V. c.	86
Millereau, V. c.	95	Schiedmayer (J. et P.) P. O.	116
Miremont, C.	155	Scholtus, P.	56
Missenharter, V. c.	98	Schuster frères, C. v. a.	99
Mollenhauer, V. b.	59	Schveiber, V. c.	84
Montal-Tessereau, P.	147	Souffleto, P.	168
Mussard, P.	154	Steinway, P.	9
Mustel, O.	405	Sternberg, P.	59
Mason et Hamlin, O.	71	Stoltz et fils, O.	158
Pasdeloup, P.	191	Thibout (Amédée), P.	26
Pelitti, V. c.	41	Thibouville et Béranger, V. b.	118
Périchon et Lefebvre, P.	466	Thibouville-Lamy, C. v. a.	175
Persil, A.	125	Thibouville, V. b.	95
Philippi frères, P.	207 et 226	Torrshick, V. c.	70
Pleyel-Wolff, P.	61	Triébert, V. b.	143
Prestel, P.	466	Vinatiéri, V. b.	35
Prouw et Aubert, P.	161	Wright, V. c.	178
Quantin, P.	160	Vogelsangs, P.	197
Quentin de Gromard, O.	200	Vuillaume (J. B.), C.	187
Remy, P.	161	Wornum, P.	176
Rinaldi-Usse, P.	170	Yot-Schreck, P.	171
Riva et Pascal, V. b.	60	Zell, P.	55
Rodolphe, O.	137	Ziégler, V. b.	240
Romero, V. b.	85	LES RÉCOMPENSES.	217
Roth, V. c.	151	RÉSUMÉ GÉNÉRAL	229
Roz, P.	171	Liste des récompenses.	232
Salaum et Schwab, P.	171	Nombre des facteurs.	233
Saury, P.	162	Nombre des exposants et nombre des récompenses.	233
Savaresse, A.			

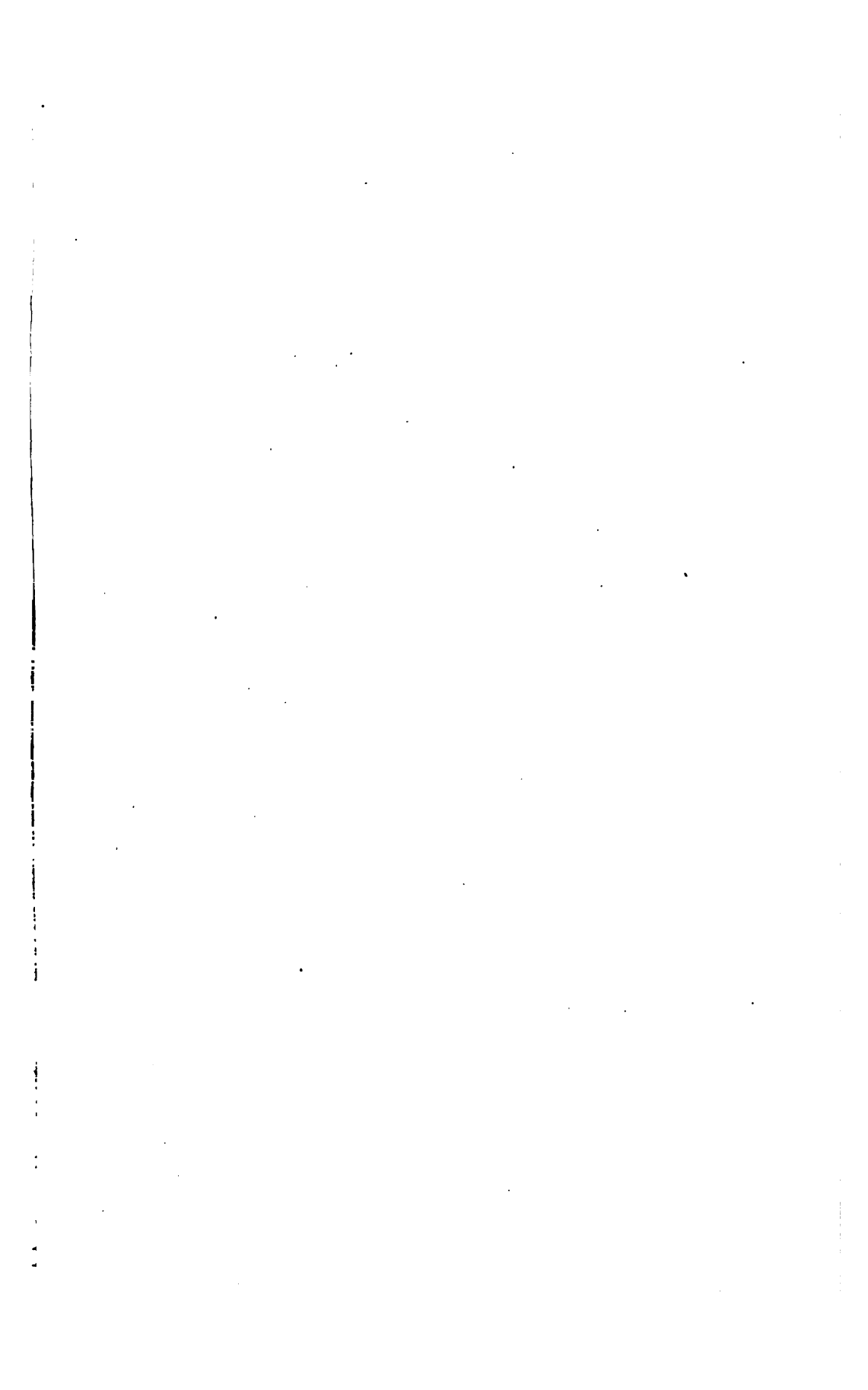
ERRATUM.

Page VI introduction. — Au lieu d'*entraction*, lisez : *Pinstruction*.



—•••—
MEUX. — IMPRIMERIE JULES CARRO.
—•••—







3 2044 041 132 259

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

DEC 30 1938

~~DEC 13 1939~~

~~FEB 10 1933~~