

En parcourant la méthode pour l'Orgue-Alexandre de Lebeau et Durand

Alain Vernet

Résumé : Les documents d'époque et particulièrement ici la méthode Lebeau-Durand livrent une multitude de détails précis sur le jeu de l'harmonium. Combinaison de registres, explication de la percussion et de l'expression à la main mais aussi du vibrato, autant de procédés peu connus aujourd'hui, sont explicités ici. Les pièces musicales jointes à la méthode permettent en outre de faire la connaissance de quelques personnalités musicales oubliées comme Louis-Joseph Daussoigne-Méhul, Charlotte Alexandre-Dreyfus ou Alexei Lvoff. Méthode assurément pédagogique mais tout autant publicitaire !

Mots clés : Alexandre, Méthode d'harmonium, Vibrato, Expression à la main.

Avant-propos

Depuis la fin du siècle dernier, une activité de sauvegarde des orgues-harmoniums et de leurs proches parents commence à se développer en France. Beaucoup d'instruments sont répertoriés, inventoriés et quelquefois même restaurés. C'est bien la moindre des choses dans une démarche peu ou prou inspirée par une vision matérialiste du monde. A notre sens, le culte rendu à la pièce rare, avec une spéculation marchande en toile de fond, n'est plus la seule possible aujourd'hui. C'est ainsi qu'en parallèle à la redécouverte de la multiplicité des instruments, nous voudrions nous pencher sur les écrits des musiciens qui ont assuré leur diffusion avec succès. Dans notre esprit, cela devrait permettre une approche musicale dénuée d'arrière-pensées et conduire à faire entendre à nouveau des musiques trop souvent dédaignées par nos contemporains. Il a fallu relire et rééditer « l'art de toucher le clavecin » de François Couperin pour renouveler l'interprétation de sa musique. Il faudra certainement procéder de manière semblable pour mettre en valeur les immenses qualités musicales de nos harmoniums rénovés au moyen des œuvres qu'ils ont fait naître. Les jugements hâtifs et souvent sans appel de nos devanciers nous interpellent : « Il se pourrait que l'harmonium fût le parent pauvre de l'orgue et le restât » lit-on sous la plume ô combien respectée de Cellier et Bachelin [1] qui rangent l'harmonium dans le même chapitre que les « orgues étranges » entre les inventions des Abbés Larroque et

Cabias. Nous avons donc ouvert et lu attentivement la méthode pour l'Orgue-Alexandre de Lebeau et Durand et nous présentons ci-après ce que nous avons pu y découvrir. Certaines questions demeureront toutefois sans réponse comme par exemple ce pacte qui semble unir le monde de l'édition à celui de la facture d'harmonium et qui verra s'associer Dumont et Lelièvre après les auteurs-éditeurs de notre méthode.

Les auteurs

Henry Lebeau d'Aubel¹ est né vers 1830. Elève de Lefébure-Wély et de Benoist², il fut organiste de Saint-André d'Antin dès 1857 puis organiste de chœur et maître de chapelle à St Roch de Paris (1860-70) avant de tenir l'orgue de l'oratoire du Louvre. Il fut en outre rédacteur en chef du Journal de la Musique Populaire (1862-64). Fils de l'éditeur de musique Nicolas Lebeau et éditeur lui-même de 1865 à 1875, son frère Alfred Lebeau³ (1835-1906) était titulaire de l'orgue de St Ambroise.

Marie-Auguste Massacrié-Durand (figure 11) est né à Paris le 18 juillet 1830. il a étudié l'orgue avec Benoist avant d'être successivement organiste à Saint Ambroise (1849), à Sainte Geneviève (1853), à Saint Roch (1857-1862) et enfin à Saint Vincent de Paul de 1862 à 1874. Il crée en 1869 sa maison d'éditions musicales avec le facteur de pianos Louis Schönwerk et décède le 31 mai 1909.

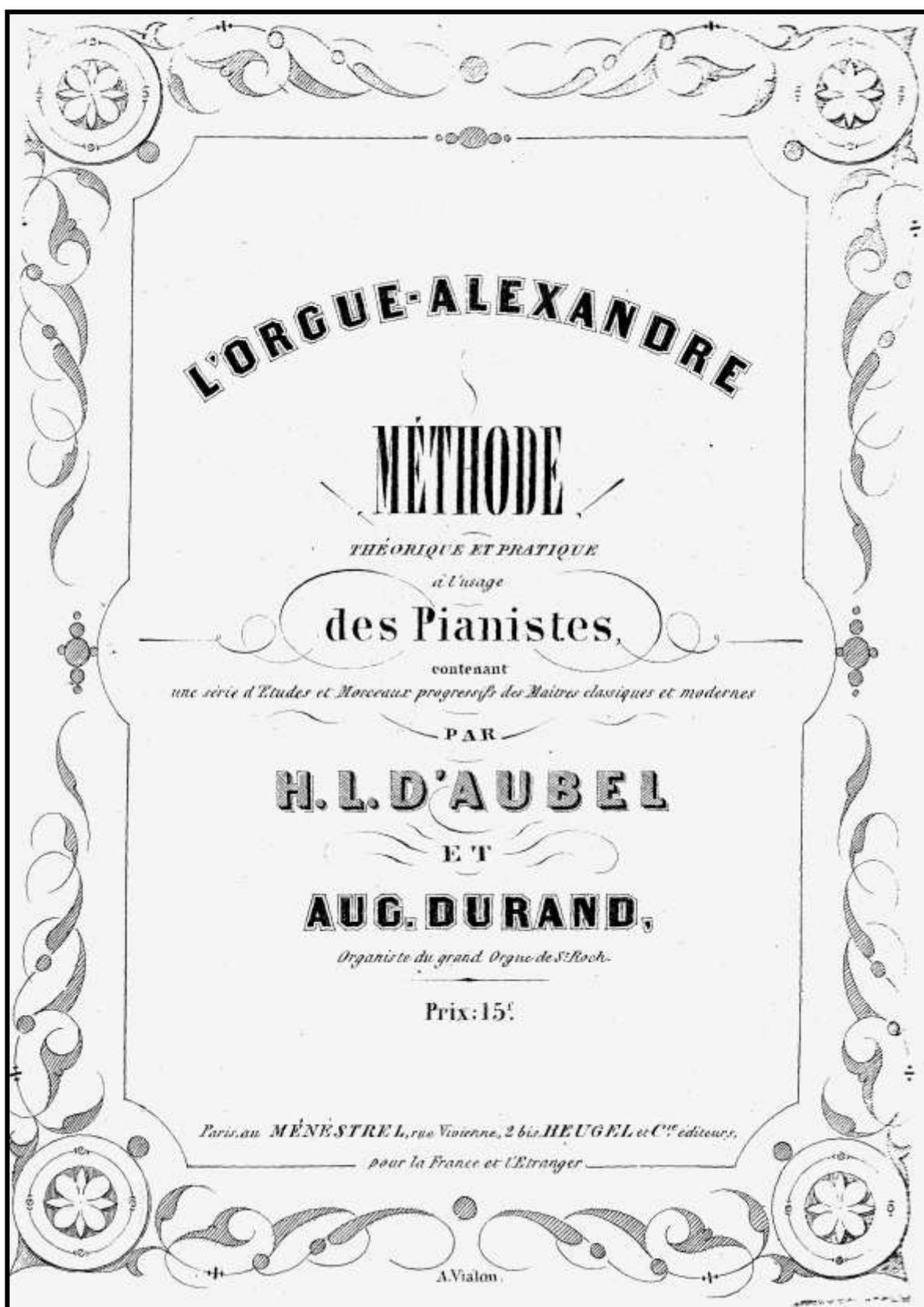


Fig. 1. – La page-titre de la méthode

L'ouvrage

C'est un album de 47 pages de grand format (26 cm sur 35) paru chez Heugel et Cie, au Ménestrel 2bis, rue Vivienne à Paris entre 1860 et 1862⁴ (figure 1). C'est en effet entre ces deux dates que Lebeau et Durand travaillent simultanément à St Roch⁵. Dès l'avant-propos les auteurs préviennent qu'ils ne s'occuperont « *aucunement des principes de musique ou de piano, mais seulement des difficultés particulières à l'orgue* ». Au passage, nous apprenons au sujet de « l'Orgue-Alexandre⁶ » que « *tout le monde en joue et tout le monde veut en jouer* ». Dans les trois premiers chapitres où il s'agit de distinguer l'orgue du piano une partie purement descriptive se complète de principes et exercices que l'on peut directement attribuer à l'enseignement de Benoist. « *Pour résoudre les difficultés que présente le style lié qui est dans le caractère spécial de l'Orgue, nous indiquerons à l'élève deux sortes de doigter : 1° le doigter par substitution, 2° le doigter par glissando* ». Rien donc de particulier par rapport à l'enseignement traditionnel du Conservatoire tel qu'on peut encore le trouver dans la méthode d'orgue de Marcel Dupré près d'un siècle plus tard. C'est là une grande tradition française : nos classiques ne disaient-ils pas déjà « *que l'une des deux mains porte toujours sur le clavier afin qu'il n'y ait point trop de vuide* » (Gaspard Corrette, messe du VIIIème ton, 1703). Lebeau et Durand remarquent que : « *dans une suite d'accords ou dans une harmonie liée, les doigts ne doivent pas quitter les touches avant l'expiration totale de la valeur exacte des notes, afin que l'oreille ne s'aperçoive d'aucune interruption dans la liaison des parties harmoniques*⁷ », c'est bien le même propos.

Le chapitre 4^{ème} s'intitule « *Des registres et de leurs effets* », les auteurs présentent une sorte de table de registration comme d'usage dans beaucoup de livres d'orgue français (figure 2). L'Orgue-Alexandre type de

cette époque 1860 ne comporte que 4 jeux⁸ et pas encore 4 jeux ½ comme un usage plus tardif l'établira⁹. La « Céleste » se cherche encore : jeu de combinaison ? jeu de 4 pieds ? jeu discordé de 8 pieds ? de 16 pieds ? elle ne fait pas encore partie de la palette sonore ordinaire de l'harmonium. On peut synthétiser ces recommandations de la manière suivante :

- L'imitation des instruments d'orchestre :

1 Cor Anglais, 1 Flûte, 2 Clarinette, 3 Fife, 4 Basson, 4 Hautbois.

- L'imitation de l'orgue d'Eglise :

2 Bourdon, 3 Clairon, 2-1 et 1-2 Jeux de fonds, 3-2-1 et 1-2-3 Plein-jeu.

- Les effets avec des combinaisons de jeux :

4-1 et 1-4 Voix humaine, 4-3-1 (à la basse) Violoncelle, 2-3-0 Flageolet, 0-4-3 (à la basse) Trompette, 3-4-0 Musette.

Ces propositions qui semblent aller d'elles-mêmes appellent toutefois quelques commentaires. Dans la suite de la méthode, les pièces enregistrées avec 321/123, l'équivalent du plein-jeu, sont deux « mini » fugues de Vierling¹⁰. Nous voyons sans doute là une autre conséquence de l'enseignement de Benoist. La tradition française des fugues « sur les jeux d'anches » s'estompe au profit de l'usage germanique de l'« organo-pleno » ou italien du « ripieno¹¹ ». Par contre, aucune indication d'octave supérieure n'apparaît, laissant supposer une certaine lourdeur de ces fugatos de tempo modéré. La registration 41/14 semble destinée à l'accompagnement vocal. On retrouve encore une registration un peu oubliée au XVIIIème et XIXème siècle : le flageolet¹². C'est un « mélange creux » de 16 et 4 pieds ou mieux 8 et 2 en le jouant à l'octave¹³. Les auteurs renforcent le caractère populaire de ce genre d'imitation en ajoutant le forte (0), il en ira de même dans l'imitation de la musette¹⁴.

REGISTRES DE GAUCHE.			REGISTRES DE DROITE.		
1.	①	Cor Anglais	1.	①	Flûte.
2.	②	Bourdon de l'orgue d'Eglise.	2.	②	Clarinette.
5.	⑤	Clairon Id: Id:	3.	③	Fife.
4.	④	Basson.	4.	④	Hautbois.
5.	②①	Jeux de fonds de l'orgue d'Eglise.	5.	①②	Jeux de fonds d'orgue d'Eglise.
6.	⑤②①	Plein jeu d'orgue d'Eglise.	6.	①②⑤	Plein jeu d'orgue d'Eglise.
7.	④③	Effet de voix humaine.	7.	①④	Voix humaine.
8.	④⑤①	Violoncelle.	8.	②⑤①	Flageolet.
9.	①④⑤	Effet de Trompette.	9.	⑤④①	Musette.

Fig. 2. – Combinaisons des registres

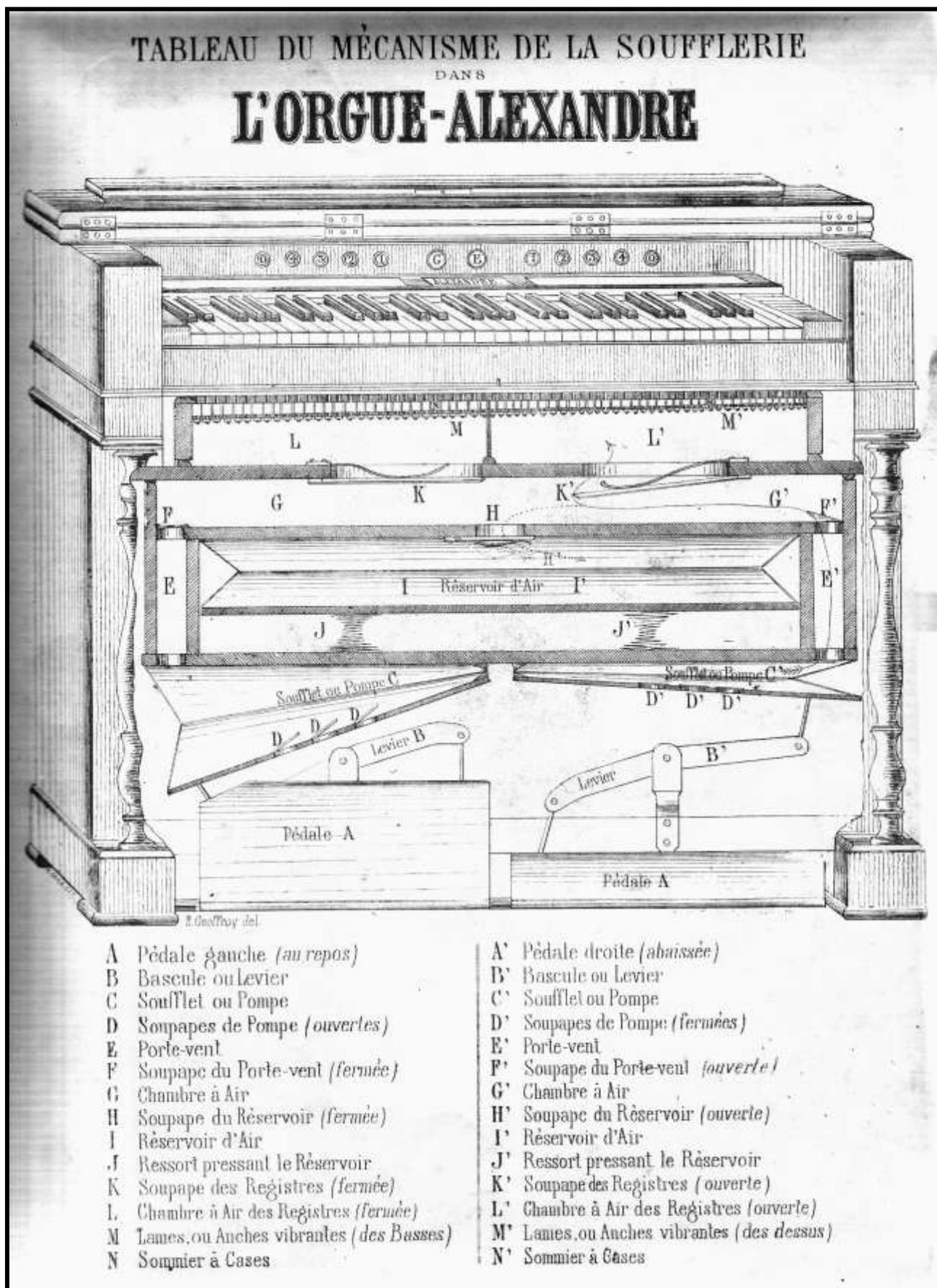


Fig. 3. – Ecorché de l'Orgue-Alexandre

Après une gravure qui éclaire le fonctionnement matériel de la soufflerie, reproduite plus haut (figure 3), la méthode parvient à son objet essentiel : « **la soufflerie d'expression** » au Chapitre 5ème. « *Jouer avec la soufflerie d'expression c'est le rendre (l'Orgue Alexandre) un des plus agréables entre tous ceux qui se produisent dans les salons. Une douce pression sur la pédale donne une douce émission du son ; de même qu'une forte pression donne un son fort. Là est le grand secret de l'expression* ». Voilà un raccourci saisissant qui pourrait laisser croire que l'expressivité du jeu se limiterait à la maîtrise du doux et du fort. S'il

en était ainsi « l'orgue ordinaire » permettrait certainement de réaliser ce programme. Joris Verdin a d'ailleurs tenté de cerner dans un article magistral [8] ce que recouvre le concept d'expressivité à l'orgue au début du XIXème siècle. Avant que ne commencent les pièces données en guise d'études, un petit paragraphe (figure 4) présente pour nous le plus grand intérêt : « *Le Vibrato... s'obtient en faisant trembler alternativement la pointe des pieds, sur les pédales, en ayant bien soin de relever le talon* ».

Le VIBRATO, que nous indiquons par ce signe V , s'obtient en faisant trembler alternativement la pointe des pieds, sur les pédales, en ayant bien soin de relever le talon, afin d'avoir plus de légèreté. Le VIBRATO lorsque l'on n'en abuse pas, est d'un fort bon effet.



N. B. Nous n'indiquerons plus le registre (E) l'Élève devra toujours le tirer pour les morceaux suivants.

H. 2684.

Fig. 4. – Explication du vibrato

98

DE LA PERCUSSION.

L'ORGUE-ALEXANDRE à Percussion, résume tous les perfectionnements apportés à ce genre d'instrument.

Voici en quoi consiste la Percussion: Un marteau semblable à celui employé dans le Piano, est lancé au moyen d'un échappement, par l'attaque du doigt sur la touche; ce marteau frappe la lame ou *anche libre*, et la met instantanément en vibration; la *soupape* qui tient à ce mécanisme, s'ouvrant à l'instant, laisse continuer le son, tant que l'on a le doigt sur la touche et que dure l'action du vent.

En effet, quoi de plus agréable pour le *Pianiste*, que de retrouver sur L'ORGUE tout comme au Piano, le même toucher, la même netteté, et la même précision dans l'attaque du son; aussi les instruments de ce système ont-ils aussitôt envahi les salons, où ils peuvent rivaliser, avec le Piano et le complet.

La percussion appliquée à l'*anche libre* permet en outre d'exécuter ou de produire tous les degrés d'énergie, de finesse, et de douceur possible dans l'émission du son, en lui donnant une articulation nette et franche.

Il faut éviter avec soin, d'attaquer fortement la percussion, et de faire entendre le coup de marteau sur la lame, car alors au lieu du son pur et plein, qui est une des qualités de cet instrument on obtiendrait un son sec et dur, d'un effet fort désagréable.

Le mécanisme de la percussion, s'applique toujours aux N° ① dans les Basses et dans les Dessus.

Fig. 5. – La percussion

DE L'EXPRESSION À LA MAIN

Ce REGISTRE est une des améliorations les plus importantes qui aient été faites dans l'ORGUE ALEXANDRE. Les *anches libres* ou lames vibrantes des *Basses*, prennent par suite de leur étendue en largeur et en longueur, une plus grande quantité de vent, pour les vibrations, que celles des *Dessus*, et couvrent conséquemment celles-ci lorsqu'un trait de douceur et de délicatesse est accompagné par des accords de 3 et 4 notes. De là l'utilité de l'*expression à la main*.

L'emploi de ce REGISTRE (que nous indiquons par ce signe: $\textcircled{\text{EM}}$ placé entre les deux portées.) a d'action que sur les registres des *Basses*.

L'EXPRESSION À LA MAIN, comme sa dénomination l'indique, a pour but de pouvoir à volonté adoucir les *Basses* de l'Orgue tout en laissant aux *Dessus* leur liberté d'action, et cela au moyen d'un mécanisme fort ingénieux, qui met en communication directe le clavier avec la chambre à air,

Le registre $\textcircled{\text{EM}}$ étant tiré, une petite règle placée sous le clavier, s'élève et vient diminuer de moitié environ l'enfoncement des touches, en même temps qu'une grande soupape, *soupape de vent fort*, se ferme hermétiquement ne laissant passer que le vent nécessaire pour la vibration des lames au moyen de la *soupape dite du vent doux*. Par suite lorsque vous enfoncerez légèrement les touches du clavier, en vous arrêtant à la faible résistance qui est produite par la règle, le vent ne s'échappant plus que par la *soupape du vent doux*, vous avez une douceur dans le son, qui vous permet d'accompagner un chant sur le jeu de flûte $\textcircled{1}$ avec des tenues d'accords, même en employant simultanément tous les registres des *Basses*. Si vous voulez au milieu de cet accompagnement *mezza voce* obtenir un accord *fort*, vous enfoncez entièrement le clavier en perçant la résistance de la règle, laquelle fait ouvrir par suite de l'enfoncement complet des touches, la *soupape dite du vent fort*. Vous obtenez alors un son très fort que vous pouvez adoucir de suite, en relevant les touches à moitié de leur course.

L'EXPRESSION À LA MAIN, peut donc rendre d'immenses services, puisqu'il est possible d'obtenir par elle un son *doux* et *fort* par la pression plus ou moins grande des doigts sur le clavier.

L'ORGUE-ALEXANDRE à *expression à la main*, possède 2 registres de plus que les autres, et placés aux deux extrémités du clavier ce sont des *forte* pour les registres $\textcircled{1}$ et $\textcircled{2}$ des *Basses* et des *Dessus*.

Par la modification qu'ils apportent dans les timbres de ces registres, ils donnent une variété de plus pour les diverses combinaisons où ils sont employés. Nous les indiquons par ce signe $\textcircled{\bullet}$.

Fig. 6. – L'expression à la main



Fig. 7 et 8. – Plaques d'Orgue-Alexandre.

On peut deviner sur la figure 8, la présence des registres « expression à la main » et « expression aux pédales ».

De la percussion et De l'expression à la main

Le procédé de percussion (figure 5) des anches de la Flûte-Cor-anglais apparaît en même temps que la naissance officielle de l'harmonium. Le brevet de ce mécanisme fut pris par Pierre-Alexandre Martin (Sourduin 1813, Paris 1879) en 1842. Alors qu'il constitue un élément essentiel de la qualité d'attaque des anches, son prix élevé a empêché sa généralisation systématique. Alphonse Mustel remarque : « *Si l'instrument est destiné au salon, il comporte assez souvent une mécanique dite percussion* » [6].

Quant à l'expression à la main, la description reproduite ici (figure 6) semble plus facile à comprendre que celle de Frelon citée par Michel Dieterlen [2]. Il s'agit en quelque sorte de disposer de la sourdine modulable sur laquelle travaillent tous les facteurs de l'époque¹⁵ après qu'ils aient souffert du manque de polyphonie offert par la « sourdine ou lointain » ordinaire comme l'appelle Alexandre. Le procédé mi-mécanique, mi-pneumatique semble n'avoir toutefois connu qu'un succès relatif. Aujourd'hui, les instruments pourvus de l'expression à la main semblent extrêmement rares (figure 8). Il est intéressant de noter en outre les registres de forte spécialement liés à cette invention qui constituent sans doute une réplique commerciale aux forte expressifs de Mustel et une prémonition du Métaphone (brevet de Charles Mustel en 1878). Cependant, c'est bien entendu Victor Mustel qui apporte la meilleure réponse à ce problème avec ses procédés pneumatiques de « double expression » (1854) et de « forte expressifs ».

Auteurs et exemples musicaux

Le choix des illustrations musicales retenues semble dicté par le double souci de l'étude de certaines difficultés techniques du jeu de l'Orgue-Alexandre et de la démonstration de ses qualités instrumentales applicables aussi bien à l'église qu'au salon. La double vocation pédagogique et publicitaire de l'ouvrage y apparaît en pleine lumière. Il s'agit tout d'abord de montrer que l'Orgue-Alexandre est à l'aise dans tous les styles de toutes les époques : chanson, romance, opéra, oratorio, sonate, symphonie depuis le treizième siècle jusqu'au dix-neuvième. Curieusement la musique du dix-septième siècle semble faire défaut. Est-ce dû au goût des auteurs, du public ou à la rareté des publications disponibles en 1860 ? La grande majorité des œuvres proposées date de la fin du XVIIIème ou du début du XIXème siècle. Beaucoup des grands auteurs sont logiquement représentés avec cependant des absents de marque au premier rang desquels Jean-Sébastien Bach ou Beethoven. Il manque également le traditionnel hommage des auteurs à leurs maîtres, donc pas de Lefébure-Wély ni de Benoist.

Liste des auteurs dont les pièces sont utilisées dans la méthode

Adam de la Halle (1285), 5
H. L. d'Aubel, 1, 24, 26, 38, 41
Bellini (1801-1835), 4, 28
Bortnianski (1751-1825), 15
Cantique XVème siècle, 17
Chanson française (1758), 3
Donizetti (1797-1848), 9
Auguste Durand, 2, 10, 33
Glück (1714-1787), 42
Gretry (1741-1813), 8
Haendel (1685-1759), 16
Haydn (1732-1809), 20, 35, 39
Knecht (1752-1817), 30
Luther (1483-1546), 7
Martini (1706-1794), 12, 14
Mozart (1756-1791), 11, 25, 34
Noël anglais, 18
Pavane (air de danse du XVème siècle), 27
J.-J. Rousseau (1712-1778), 37
Vierling (1750-1813), 31, 32

NB : les nombres qui suivent le nom des auteurs représentent le numéro des pièces.

Outre la musique des deux auteurs de la méthode, on relève celle de trois de leurs contemporains vivants que nous évoquerons plus particulièrement.

Louis-Joseph Daussoigne-Méhul (1790-1875) :

Né à Givet et mort à Liège, il est le neveu et le fils adoptif d'Etienne-Nicolas Méhul né comme lui à Givet en 1763 et dont le « Chant du départ » résonne encore dans beaucoup de mémoires de nos contemporains. A l'époque où paraît la méthode d'Orgue-Alexandre, le musicien est directeur du conservatoire de Liège depuis 1827. Il quittera sa direction en 1862 et c'est donc pendant son administration que le tout jeune César Franck débutera ses études musicales avant de rejoindre Paris. Il semble que le choix de l'une de ses œuvres vise à développer le commerce de l'harmonium au delà de la frontière nord de la France. S'il s'avère que la famille Lebeau a bien ses origines dans la province de Liège, c'est somme toute parfaitement légitime.

La pièce (n°40) reproduite ci-après montre une écriture habile qui met bien en valeur la spécificité de l'Orgue-Alexandre en opposant une longue phrase chantée legato par le ténor avec son accompagnement isochrone et mobile en pizzicati qui enveloppent la mélodie.

Madame Dreyfus:

L'état-civil de cette personnalité essentielle dans la promotion de l'Orgue-Alexandre reste encore mystérieuse à plus d'un titre. Est-elle une demoiselle Dreyfus alliée à un Alexandre (Michel Dieterlen évoque dans sa thèse [2] sa possible alliance avec Edouard Alexandre) ou l'inverse, ce que laisserait plutôt supposer notre méthode qui la nomme Madame Dreyfus. Voici ce qu'en dit Pierre Guillot dans son dictionnaire : « *professeur de piano, organiste, citée par l'Annuaire spécial des artistes musiciens (Librairie parisienne, 1863). Elle est l'auteur de pièces pianistiques de genre, de musique militaire, et de nombreuses pages pour l'Orgue d'Alexandre, l'orgue mélodium (pièces caractéristiques ou fantaisies sur des airs d'opéras), publiées chez Brandus ou Alexandre (1857-1864)* » [4]. Assurément, la méthode Lebeau-Durand tire le meilleur profit de la célébrité -passagère- de Mme Dreyfus. Charlotte Alexandre-Dreyfus représente particulièrement bien l'artiste de salon de ce milieu du second empire, sorte d'incarnation de la femme bourgeoise idéale.



Fig. 9. – Charlotte Alexandre-Dreyfus par Disderi

Le 27 novembre 1854, Disdéri (1819-1889), photographe installé au 8, boulevard des Italiens à Paris, dépose une demande de brevet d'invention intitulé : " Pour des perfectionnements en photographie, notamment appliqué aux cartes de visite, portraits, monuments, etc". Nous supposons que la personne dont Disdéri réalise le portrait est bien « notre » Charlotte Alexandre-Dreyfus (figure 9). Il proposait en outre en 1860-61 le portrait d'une « Mme Dreyfus » qui pourrait être la même personne dans la série « mode ». La Tyrolienne reproduite ici (pièce n°38) est une sorte de valse dans laquelle les passages arpégés rapidement du grave à l'aigu propres au genre du « jodel » permettent de mettre en valeur la virtuosité de l'exécutant.

Alexei Féodorowitch Lwoff (1798-1870):

Violoniste, directeur d'un célèbre quatuor, aide de camp du Tsar Nicolas Ier, il devint directeur de la chapelle impériale (1837-1861) à la mort de son père qui occupait déjà ce poste (figure 10). L'hymne national reproduit dans la méthode (pièce n°29) date de 1833 et s'intitule « Dieu protège le Tsar », ses paroles sont de Joukovsky. Il s'agit d'une sorte de choral grave et solennel à la manière du « God save the King » où se mêlent sentiments patriotiques et religieux. En 1850, Lwoff, fonda la société des concerts de Saint Petersburg qui permit la diffusion de la musique européenne en Russie. Lebeau et Durand exploitent encore habilement la musique de cette personnalité musicale. Voilà un retour aux sources puisque c'est à Saint Petersburg que Christian-Gottlieb Kratzenstein (1723-1795) avait exposé les principes de sa machine parlante à anches libres dès 1780. C'est en plus une promesse d'avenir : en 1899, Alphonse Mustel en tournée de concerts sur l'« Orgue Mustel » passera encore avec un grand succès par Saint Petersburg.



Fig. 10. – Alexei Lwoff



Fig. 11. – Auguste Durand

Conclusion

Après la récente redécouverte de l'« objet-harmonium » et de la manière générale de s'en servir, il est temps d'approfondir nos connaissances pour aller au-delà. Cette méthode nous a entrouvert la porte des styles musicaux pratiqués sous le second Empire et d'une interprétation qui leur soit adaptée. L'Orgue-Alexandre de 4 jeux que nous avons pu approcher ici n'est pas un harmonium d'art mais ce n'est pas non plus un de ces robustes instruments d'église qui forment encore aujourd'hui la majorité du parc des harmoniums en service. L'Orgue-Alexandre de 1860 n'est pas l'instrument qui conviendra pour exécuter les pages musicales d'un Louis Vierne, même si ce dernier auteur dédie ses « Naïades » à une Madame Charles-Louis Dreyfus. Ce n'est plus un orgue expressif romantique à la manière d'un Poïkilorgue, ce n'est pas encore un harmonium symphonique « 4 jeux ½ » comme tant de facteurs en construiront. Il reste ouvert aux musiques venues de l'opéra ou du concert que beaucoup de ses détracteurs qualifieront « de mauvais goût ». C'est un instrument de musique complet qui n'essaie pas de parodier l'orgue à tuyaux.

Bibliographie

1. Cellier Alexandre et Bachelin Henri, L'orgue, ses éléments, son histoire, son esthétique, Delagrave, Paris, 1933 [réédition Jeanne Laffitte, Marseille, 1997]
2. Dieterlen Michel, L'harmonium, le Jeu Expressif du Second Empire et la Voix Céleste du XIX^{ème} siècle (thèse en 4 vol), Presses universitaires du septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1999.
3. Gorenstein Nicolas, L'orgue post-classique Français : Du concert spirituel (vers 1740) à Cavaillé-Coll (vers 1840), L'orgue Francophone hors série n°4, Ed. Organa Europae, St Dié des Vosges, s.-d.
4. Guillot Pierre, Dictionnaire des organistes Français des XIX^è et XX^è siècles, Pierre Mardaga, Liège, 2003.
5. Michel François et collaborateurs, Encyclopédie de la Musique (3 vol.), Fasquelle, Paris, 1961.
6. Mustel Alphonse, L'orgue harmonium (in. Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire sous la direction d' Albert Lavignac), Vol 11, Librairie Delagrave, Paris, 1931.
7. Sykes Ingrid, Music and the Commodification of Sound : Advertising Acoustics in France 1800-1830, University of Warwick, Annual conference paper, 2004.
8. Verdin Joris, The aesthetic principles of the harmonium: the essence of expression, in Goart research reports vol. 2, sous la direction de Sverker Jullander, Goart, Göteborg, 2001.

Notes

1. Aubel : chef lieu de canton de Belgique (province de Liège), 3071 hab. [Nouveau Larousse Illustré, Larousse, Paris, s.d. (début XX^{ème} siècle). Peut-être le berceau de la famille Lebeau ? En 1902, un moine de l'Abbaye d'Aubel fait construire un harmonium diatonique à 18 sons à l'octave pour accompagner le grégorien.
2. François Benoist (Nantes 1794 - Paris 1878). Professeur d'orgue au conservatoire de 1819 à 1872, il a beaucoup fait pour la réputation de l'école française d'orgue, ayant formé un grand nombre de « premiers prix » parmi lesquels César Franck, Louis-James-Alfred Lefébure-Wély, Théodore Dubois, Camille Saint-Saëns ou Georges Bizet. Grand Prix de Rome en 1815, il disposait tant au conservatoire qu'aux Tuileries d'instruments construits par Erard avec un des claviers muni d'un jeu expressif à anches libres commandé par des soupapes brisées à ouverture progressive selon la pression des doigts.
3. Son pseudonyme à consonance italienne « Marco Belli » rappelle son nom français tout en s'apparentant à celui de Vincenzo Bellini alors au sommet de sa renommée.
4. C'est dans la décennie 1860-1869 que Michel Dieterlen a pu comptabiliser le plus grand nombre de méthodes d'harmonium (19 de 17 auteurs différents).
5. Michel Dieterlen a mis en lumière l'importance de cette paroisse « des artistes » dans la pédagogie de l'harmonium même s'il y place par erreur E.Missa.
6. La décision judiciaire qui interdit à Alexandre d'appeler ainsi ses instruments (« il n'appartient qu'à l'inventeur de donner son nom à l'objet qu'il a inventé lui-même ») a été rendue le 3 décembre 1859. Elle ne semble donc pas appliquée. Au début du XX^{ème} siècle, l'ouvrage figure au catalogue des éditions du Ménestrel comme méthode d'orgue de salon.
7. Les auteurs avaient déjà prévenu que « la plupart des pianistes ont la négligence, pour ne pas dire le défaut, de laisser traîner les doigts sur le clavier ».
8. C'est ce que demande encore C. Franck, remarque Joris Verdin. L'harmonium, cahiers européens n°2, Juin 1992.
9. Il faudrait pouvoir disposer de la date et du contenu des nombreuses méthodes d'harmonium pour pouvoir déterminer précisément l'époque du passage d'une « norme » à l'autre. La très célèbre méthode de Louis Raffy parue en 1908 considère l'harmonium à 4 jeux ½ comme normal.
10. Un auteur particulièrement apprécié dans ce type d'ouvrage. Johann Gottfried Vierling (1750-1813) s'inscrit dans la lignée de C.P.E. Bach et Kirnberger avec qui il a travaillé. Outre ses pièces d'orgue, il est l'auteur d'un traité d'improvisation (1794) et de basse continue (1805).
11. D'ailleurs, la table de Lebeau et Durand fait songer aux conseils d'un Serassi qui distingue les jeux « da concerto » du ripieno.
12. Des facteurs d'harmonium comme Rodolphe ou Rousseau préfèrent nommer le jeu n°3 directement « Flageolet » soulignant son caractère champêtre plutôt que « Fife » qui évoque les armées de l'ancien régime.
13. « Avec le flageolet ou larigot, on ne met que le bourdon » dit Nivers en 1665.
14. Cet instrument populaire peu connu aujourd'hui est une sorte de cor anglais sopranino avec pavillon piriforme que l'on trouvait même en vente dans le catalogue « Manufrance » au début du XX^{ème} siècle. Il ne s'agit pas -bien entendu- de la « musette de cour », sorte de petite cornemuse. C'est la forme du pavillon qui conduit les organiers à construire la musette d'orgue (comme le cor anglais) avec un double cône. Achille-Théodore Müller réalise des résonateurs en forme de « poire » en bois tourné dans ses orgues expressifs créant ainsi une sorte de grande musette.
15. H. Beaucourt et Vogeli font breveter en 1860 et 1861 des procédés de double enfoncement dans ce but.

66

ÉTUDE D'EXPRESSION

(DAUSOIGNE-MÉHUL)

bien détacher l'accompagnement.

N. 10.

Andte

p

rit.

a Tempo.

The image displays a musical score for harmonium, organized into five systems, each consisting of two staves. The notation is primarily in bass clef, with some treble clef notation in the final system. The score includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. A prominent marking is *rit:* (ritardando), indicated by a wedge-shaped symbol. The piece concludes with the word **FIN.** at the end of the fifth system. The notation includes various note values, rests, and articulation marks, typical of a harmonium score.

49

TYROLIENNE .

(M^{re} DREYFUS)

Allegretto. ÉTUDE D'EXPRESSION ET DE LÉGÈRETÉ.

N° 56.

①

p

cresc.

mf

p

mf

ritard.

cresc.

f

ff

p

②

f

ff

p

cresc.

mf

p

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are the treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The bottom two staves are the right and left hand parts, showing chordal accompaniment and bass lines.

HYMNE NATIONAL RUSSE

ÉTUDE POUR LE GRAND JEU.

(A. Lwoff)

(cavetto de chapelle de l'Empereur de Russie.)

Muetsoso.

N° 29.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is the treble clef, and the bottom two staves are the right and left hand parts. The music is marked *Muetsoso.* and *f* (forte). It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *f* and *ff*. The bottom two staves show chordal accompaniment and bass lines.