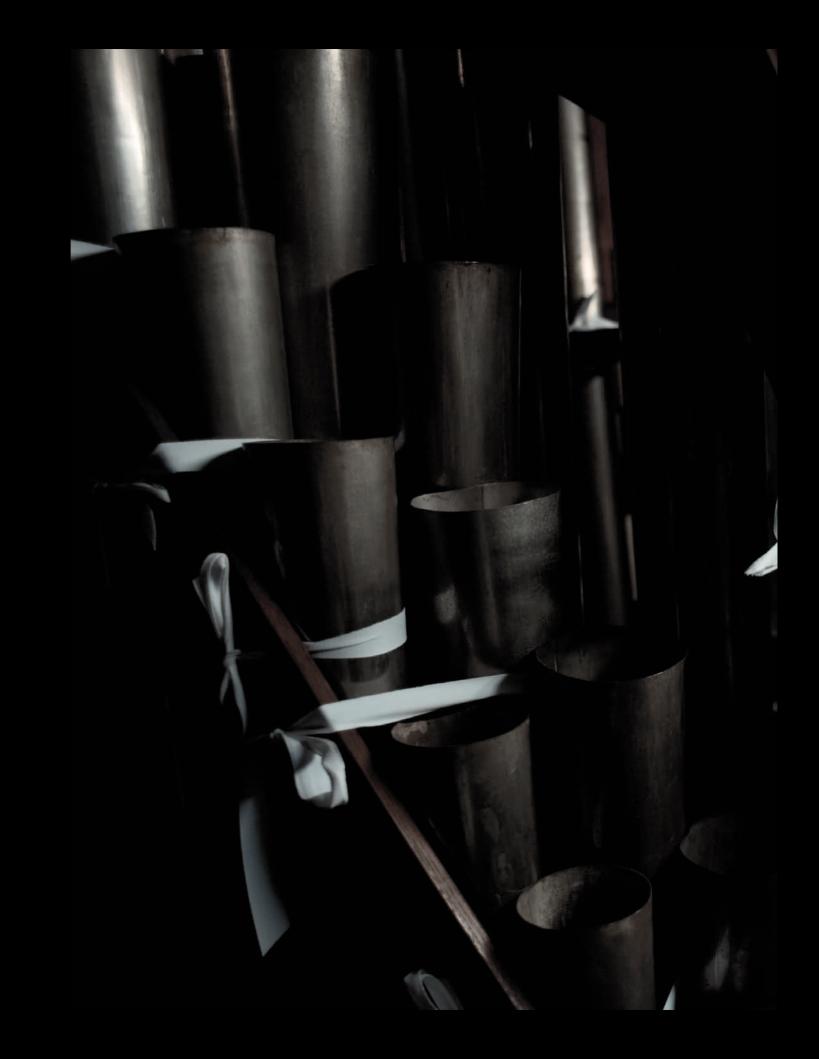
YVES RECHSTEINER
BEETHOVEN, BERLIOZ, CHOPIN...

LA DALBADE FRANCE 1888





DANS LA MÊME COLLECTION

UGAB N°1, L'Orgue de Cintegabelle, Alpha Productions, 2009. UGAB N°2, L'Orgue de Lunéville, Alpha Productions, 2010.



Yves Rechsteiner remercie de leur soutien à ce projet:
Mathieu de Miguel pour son aide dans les recherches de partitions
et dans les registrations et pour m'avoir facilité l'accès à l'orgue;
Jean-Baptiste Dupont pour une troisième main impromptue et pour
les registrations; Claude Maréchaux dont la générosité a permis
la réalisation de l'enregistrement, Toulouse-les-Orgues: son directeur
Willem Jansen pour avoir soutenu le projet à ses débuts et Nathalie Bacon
pour ses conseils avisés, Gérard Bancells, pour l'accord de l'orgue
et le suivi technique, Denis Lacorre, pour m'avoir permis de découvrir
le génie des Puget au fil de la restauration, l'Orchestre du capitole
pour avoir mis à ma disposition les cloches nécessaires à la Symphonie
fantastique de Berlioz et la paroisse de la Dalbade pour leur accueil.

Jean-Claude Guidarini et Alpha remercient Monsieur & Madame Jean Puget. www.yves-rechsteiner.com

Prise de son, direction artistique & montage: Claude Maréchaux Responsable de production: Julien Dubois Conception graphique & mise en pages du livret: Anne Lou Bissières Traduction des textes en anglais: Mary Pardoe Crédits photos: © AKG-IMAGES: 46 / © FAMILLE PUGET: 27, 28, 30h / © IAM/AKG/WORLD HISTORY ARCHIVE: 6 / © JEAN-CLAUDE GUIDARINI: 29, 30b, 36, 37, 41, 42, 59, 61, 62, 65 / © JULIEN DUBOIS: 4, 10-11, 43, 44-45, 69, 70-71, 72, 79, 82-83.

L'ORGUE DE LA DALBADE THE ORGAN OF LA DALBADE

- 7 DIALOGUE IMAGINAIRE ENTRE HECTOR BERLIOZ & CÉSAR FRANCK, PARIS 1889
- 47 AN IMAGINARY CONVERSATION BETWEEN BERLIOZ & CÉSAR FRANCK, PARIS 1889

 Yves Rechsteiner
- 12 «ÉPISODE DE LA VIE D'UN ARTISTE»
- 'épisode in the life of an artist'.

 PROGRAMME OF THE SYMPHONIE FANTASTIQUE
 (NOTES BY HECTOR BERLIOZ)

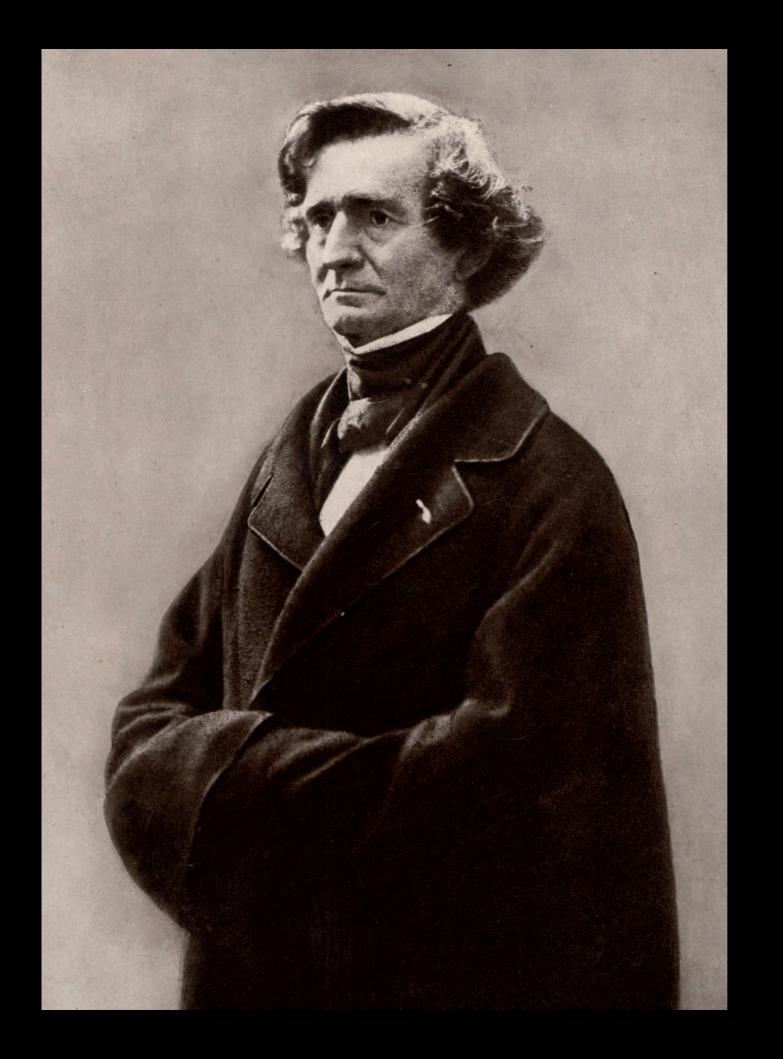
 Hector Berlioz (1832)
- 14 LA DANSE MACABRE
- **52** DANSE MACABRE
- 16 LA MUSIQUE SYMPHONIQUE FRANÇAISE: DE LA DÉVOTION AU FANTASTIQUE
- 54 FRENCH SYMPHONIC MUSIC: FROM DEVOTIONAL WORKS TO THE 'FANTASTIQUE'
 François Sabatier
- 19 L'ORGUE DE NOTRE-DAME LA DALBADE ET LA MANUFACTURE PUGET À TOULOUSE
- 57 THE ORGAN OF NOTRE-DAME LA DALBADE AND THE PUGET FIRM OF TOULOUSE Jean-Claude Guidarini
- 35 LA RESTAURATION DE L'ORGUE DE LA DALBADE
- 77 RESTORATION OF THE ORGAN OF LA DALBADE Jean-Claude Guidarini
- 39 L'ORGUE DE LA DALBADE
- 80 THE ORGAN OF LA DALBADE Jean-Baptiste Dupont



LISTE DES ŒUVRES THE WORKS PERFORMED

	Camille Saint-Saëns (1835 – 1921)	
1	Danse macabre, op. 40	8'03
	Frédéric Chopin (1810–1849)	
2	Nocturne en mi bémol majeur, op. 9	4'31
	Ludwig van Beethoven (1770–1827)	
3	Larghetto en la mineur de la Sixième Symphonie	
	« Pastorale », op. 68	8'35
	Louis James-Alfred Lefébure-Wély (1817 – 1869)	
4	Élévation ou Communion en la mineur	2'51
	César Franck (1822 – 1890)	
5	Fantaisie en la majeur pour orgue	12'10
	Charles-Marie Widor (1844 – 1937)	
6	Andante de la Neuvième Symphonie	
	«Gothique» pour orgue, op. 70	5'34
	Frédéric Chopin (1810 – 1849)	
7	Marche funèbre de la Sonate pour piano, op.35	8'32
	Hector Berlioz (1803 – 1869)	
8	Marche au supplice de la Symphonie Fantastique, op. 14	5'29
9	Songe d'une nuit de Sabbat de la Symphonie Fantastique, op. 14	12'37

Tous les arrangements sont de l'interprète sauf la Marche Funèbre, adaptée pour l'orgue par Edouard Batiste, organiste de St Eustache à Paris, mort en 1876. All arrangements by Yves Rechsteiner, except March funèbre, arranged by Edouard Batiste, organist of Saint-Eustache, Paris (d. 1876).



DIALOGUE IMAGINAIRE ENTRE HECTOR BERLIOZ & CÉSAR FRANCK, PARIS 1889

CÉSAR: «Ah mon cher, voyez-vous, mon orgue est comme un orchestre! Chaque fois que chante la mélodie sur les jeux de fonds, j'entends les archets des violons et quand j'actionne tous les jeux de mon orgue, j'entends la mâle vigueur des cuivres de l'orchestre...»

CI-CONTRE:
HECTOR BERLIOZ,
PHOTOGRAPHIE
DE FÉLIX NADAR

OPPOSITE:
HECTOR BERLIOZ,
PHOTOGRAPH,
FÉLIX NADAR.

HECTOR: «Vous ne m'étonnez point mon cher Franck, moi, je dirige des orchestres depuis des années et mes meilleurs souvenirs sont ceux où je finis par croire que je joue de l'orchestre comme d'un instrument: comme un immense clavier qui fait chanter tous ces musiciens... Pourtant il en faudrait des doigts pour jouer ma *Symphonie Fantastique*, mais j'aime ce moment où tous les instruments répondent à mon geste, tous unis comme les milles tuyaux d'un orgue devenu vivant! »

CÉSAR: « Mais l'orgue est une illusion, une machine à faire entendre ce qui n'est pas. Mon jeu de Voix humaine fait souvent croire à mes paroissiens de Sainte-Clotilde qu'ils sont au paradis, à écouter le chœur des anges. Ce n'est pas comme avec ce diable de Lefébure, qui chaque fois qu'il joue ses cavatines à Saint-Sulpice transporte ses auditeurs tout droit à l'Opéra Comique!»

HECTOR: «Laissons ce bougre, il fait partie du passé. Liszt, qui a remis à l'honneur la vraie musique d'église, a ouvert de nouvelles voies pour cet instrument dans lequel vous êtes le Maître. Il a compris la vraie nature mystique et orchestrale de votre instrument. D'ailleurs, quand Saint-Saëns a enfin joué la grande *Fantaisie sur le Prophète*¹ aux parisiens, j'ai été surpris d'entendre des couleurs que je croyais avoir inventées. Des grondements de contrebasse, des fanfares martiales, une fugue endiablée...»

CÉSAR: «Pardonnez-moi de vous interrompre, cher Maître, mais à vous entendre ainsi parler d'orgue et d'orchestre, je pense soudain à l'une de mes dernières découvertes. Figurez-vous que j'ai joué l'autre jour un orgue à Toulouse, construit par un facteur de là-

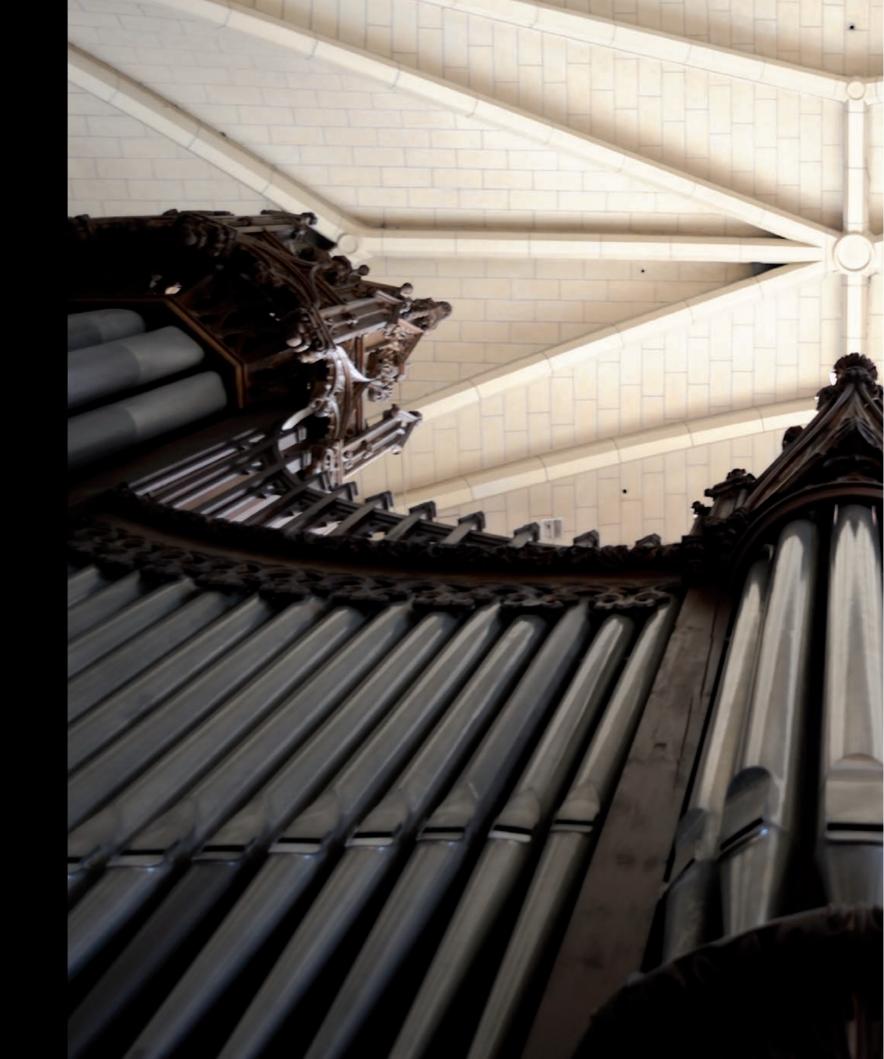
bas. Jusque-là, je ne jurais que par notre grand Cavaillé-Coll, qui a construit les plus belles orgues de Paris, mais j'ai découvert là un artisan, formidable musicien, qui a bien compris la richesse orchestrale de l'orgue. Les jeux de fonds y chantent à merveille, le hautbois et la flûte sont dignes de nos meilleurs orchestres, et les trompettes ont de quelque accent méridional qui me rapproche déjà de l'Espagne. Et tout cela se joue sur des claviers doux comme ceux des pianos d'Erard. Vraiment j'ai passé des moments formidables dans cette église: j'ai improvisé sur des thèmes de Beethoven et j'ai même fait un clin d'œil à la grande *Marche Funèbre* de Chopin. Après cela, les gens qui m'ont reçu m'ont gavé de fois gras: il m'a fallu trois jours pour m'en remettre...»

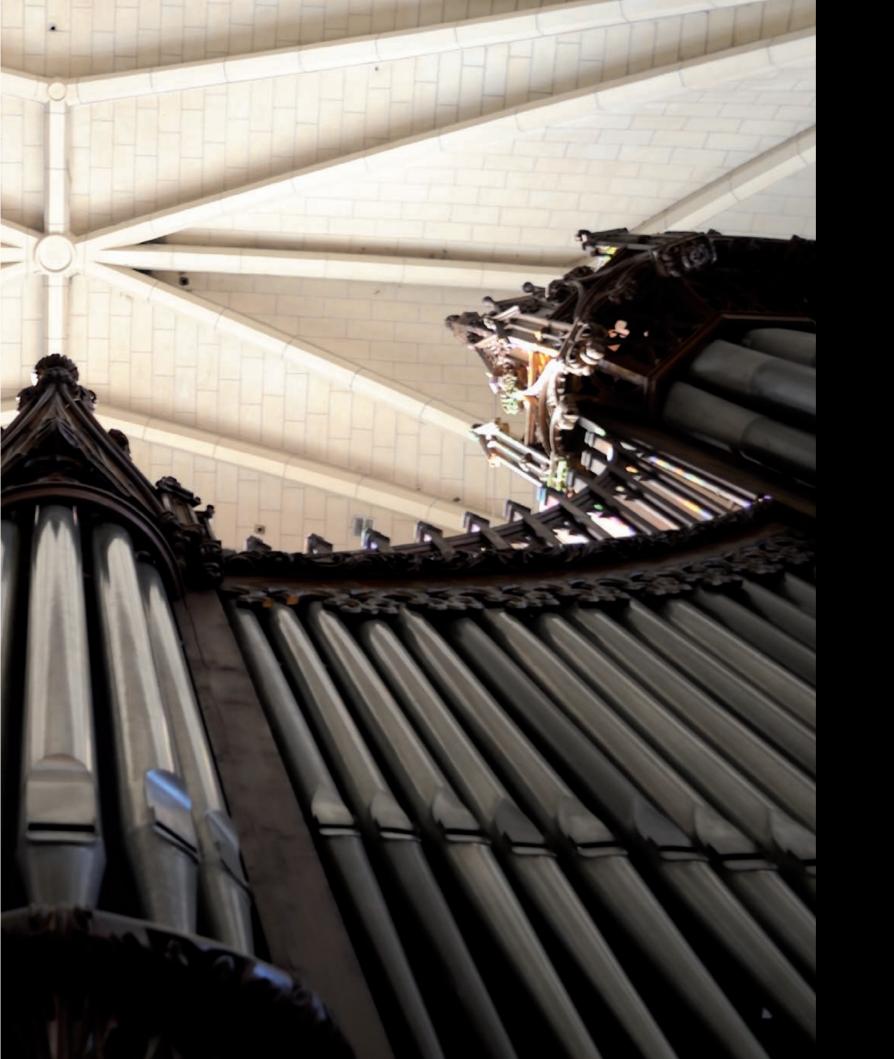
HECTOR: «Tiens, on parlait de Liszt et maintenant vous me parlez de Chopin, à croire que le piano vous manque! D'ailleurs, ceux-là aussi créent de l'illusion et font entendre ce qui n'est pas, comme vous dîtes! Mais le piano de Chopin chercherait plutôt à imiter les chanteurs que l'orchestre; c'est Liszt qui fait courir les foules en leur jouant des poèmes symphoniques tout seul au piano. D'ailleurs, il gâche un peu son talent à faire toutes ces transcriptions: un peu de temps en temps cela est bien, mais quand on fait trop, cela devient lassant.»

césar: «Mais vous n'y êtes plus du tout mon cher Hector, même à l'orgue, c'est une vraie maladie! On m'a raconté qu'en Angleterre, il y a des organistes qui jouent tous les samedis pendant deux heures leur fond de commerce de pièces de bravoure, toutes tirées des airs à la mode; on commence avec un Allelluia du *Messie* de Haendel pour entrer en matière et ils finissent pas la *Danse Macabre* de Saint-Saëns pour déclencher des tonnerres d'applaudissements de tous ces gens venus les écouter dans des salles de concert absolument neuves. Ils ont de l'argent là-bas pour faire pousser les salles comme des champignons, et ils y mettent un orgue dans l'année qui suit. Et tout le prolétariat qui produit à bon marché cette honteuse richesse accaparée par les capitaines d'industrie sont les premiers à venir écouter l'orgue: le billet d'entrée coûte moins cher que pour une séance d'orchestre!»

HECTOR: «L'orgue, un instrument du peuple? Pourquoi pas... si cela peut élever un peu la culture de nos braves Français, alors je veux bien consentir à quelques transcriptions, même à l'orgue, mais de grâce qu'on ne vienne pas pervertir le Pape des Instruments avec la musique du Diable!»

Yves Rechsteiner





« ÉPISODE DE LA VIE D'UN ARTISTE 1 »

Avertissement: le compositeur a eu pour but de développer, dans ce qu'elles ont de musical, différentes situations de la vie d'un artiste. Le plan du drame instrumental, privé du secours de la parole, a besoin d'être exposé d'avance. Le programme suivant doit donc être considéré comme le texte parlé d'un Opéra, servant à amener des morceaux de musique, dont il motive le caractère et l'expression.

RÊVERIES-PASSIONS

L'auteur suppose qu'un jeune musicien, affecté de cette maladie morale qu'un écrivain célèbre appelle le vague des passions, voit pour la première fois une femme qui réunit tous les charmes de l'être idéal que rêvait son imagination, et en devient éperdument épris. Par une singulière bizarrerie, l'image chérie ne se présente jamais à l'esprit de l'artiste que liée à une pensée musicale, dans laquelle il trouve un certain caractère passionné, mais noble et timide comme celui qu'il prête à l'objet aimé. Ce reflet mélancolique avec son modèle le poursuivent sans cesse comme une double idée fixe. Telle est la raison de l'apparition constante, dans tous les morceaux de la symphonie, de la mélodie qui commence le premier allegro. Le passage de cet état de rêverie mélancolique, interrompue par quelques accès de joie sans sujet, à celui d'une passion délirante, avec ses mouvements de fureur, de jalousie, ses retours de tendresse, ses larmes, ses consolations religieuses, est le sujet du premier morceau.

UN BAL

L'artiste est placé dans les circonstances de la vie les plus diverses, au milieu *du tumulte d'une fête*, dans la paisible contemplation des beautés de la nature; mais partout, à la ville, aux champs, l'image chérie vient se présenter à lui et jeter le trouble dans son âme.

SCÈNE AUX CHAMPS

Se trouvant un soir à la campagne, il entend au loin deux pâtres qui dialoguent un ranz de vaches, ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, quelques

motifs d'espérance qu'il a conçus depuis peu, tout concourt à rendre à son cœur un calme inaccoutumé, et à donner à ses idées une couleur plus riante. Il réfléchit sur son isolement; il espère n'être bientôt plus seul... Mais il se trompait!... Ce mélange d'espoir et de crainte, ces idées de bonheur, troublées par quelques noirs pressentiments, forment le sujet de *l'adagio*. À la fin, l'un des pâtres reprend le ranz des vaches; l'autre ne répond plus... Bruit éloigné de tonnerre... solitude... silence...

MARCHE AU SUPPLICE

Ayant acquis la certitude que son amour est méconnu, l'artiste s'empoisonne avec de l'opium. La dose du narcotique, trop faible pour lui donner la mort, le plonge dans un sommeil accompagné des plus horribles visions. Il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait, qu'il est condamné, conduit au supplice, et qu'il assiste à sa propre exécution. Le cortège s'avance aux sons d'une marche tantôt sombre et farouche, tantôt brillante et solennelle, dans laquelle un bruit sourd de pas graves succède sans transition aux éclats les plus bruyants. À la fin de la marche, les quatre premières mesures de l'idée fixe reparaissent comme une dernière pensée d'amour interrompue par le coup fatal.

SONGE D'UNE NUIT DE SABBAT

Il se voit au sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres de toute espèce, réunis pour ses funérailles. Bruits étranges, gémissements, éclats de rire, cris lointains auxquels d'autres cris semblent répondre. La mélodie aimée reparaît encore, mais elle a perdu son caractère de noblesse et de timidité; ce n'est plus qu'un air de danse ignoble, trivial et grotesque; c'est elle qui vient au sabbat... rugissement de joie à son arrivée... elle se mêle à l'orgie diabolique... Glas funèbre, parodie burlesque du *Dies Irae*, ronde du sabbat. La ronde du sabbat et le *Dies Irae* ensemble.

Hector Berlioz, 1832

1. CE PROGRAMME, RÉDIGÉ EN 1832 À L'ATTENTION DU PUBLIC DE LA SYMPHONIE FANTASTIQUE, FUT PUBLIÉ EN FRANÇAIS EN 1857 AVEC LA PARTITION DE LÉLIO, ET CONSÉCUTIVEMENT AU CONCERT DE WEIMAR DU 21 FÉVRIER 1855. IL ÉTAIT PRÉCÉDÉ D'UN AVERTISSEMENT: «LE PROGRAMME SUIVANT DOIT ÊTRE DISTRIBUÉ À L'AUDITOIRE TOUTES LES FOIS QUE LA SYMPHONIE FANTASTIQUE EST EXÉCUTÉE DRAMATIQUEMENT ET SUIVIE EN CONSÉQUENCE DU MONODRAME DE LÉLIO QUI TERMINE ET COMPLÈTE L'ÉPISODE DE LA VIE D'UN ARTISTE. »

LA « DANSE MACABRE¹ »

Zig et zig et zig, la mort en cadence Frappant une tombe avec son talon, La mort à minuit joue un air de danse, Zig et zig et zag, sur son violon.

Le vent d'hiver souffle, et la nuit est sombre, Des gémissements sortent des tilleuls ; Les squelettes blancs vont à travers l'ombre Courant et sautant sous leurs grands linceuls,

Zig et zig et zig, chacun se trémousse, On entend claquer les os des danseurs, Un couple lascif s'assoit sur la mousse Comme pour goûter d'anciennes douceurs.

Zig et zig et zag, la mort continue De racler sans fin son aigre instrument. Un voile est tombé! La danseuse est nue! Son danseur la serre amoureusement.

La dame est, dit-on, marquise ou baronne. Et le vert galant un pauvre charron – Horreur! Et voilà qu'elle s'abandonne Comme si le rustre était un baron!

1. NOM DU POÈME ÉCRIT PAR LE POÈTE HENRI CAZALIS. CAMILLE SAINT-SAËNS EN FERA UNE MÉLODIE EN 1872, PUIS UN POÈME SYMPHONIQUE EN 1874. LA DANSE MACABRE OPUS 40 A ÉTÉ JOUÉE POUR LA PREMIÈRE FOIS LE 24 JANVIER 1875 SOUS LA DIRECTION D'ÉDOUARD COLONNE. LE LIVRET DE PRÉSENTATION N'INDIQUAIT QUE LES PASSAGES CITÉS EN GRAS CI-DESSUS.

Zig et zig et zig, quelle sarabande! Quels cercles de morts se donnant la main ! Zig et zig et zag, on voit dans la bande Le roi gambader auprès du vilain!

Mais psit! tout à coup on quitte la ronde, On se pousse, on fuit, le coq a chanté Oh! La belle nuit pour le pauvre monde! Et vive la mort et l'égalité!

Henri Cazalis

L'ORGUE SYMPHONIQUE FRANÇAIS: DE LA DÉVOTION AU FANTASTIQUE

Bien que tout au long de son histoire, en marge de ses sonorités spécifiques, l'orgue a ait souvent cherché à contrefaire les instruments de son temps, en particulier les vents, d'une imitation d'autant plus manifeste que son principe fait usage d'une soufflerie, les orgues construits en France et à l'étranger à partir de 1840 environ ont peu à peu donné au modèle orchestral une importance de plus en plus marquée, évolution qui affectera d'abord la matière sonore mais aussi tout ce qui permet de la nuancer, de la varier avec aisance ou même de lui insuffler un caractère plus humain. D'un côté l'on verra se déployer toutes sortes de flûtes harmoniques, clarinettes, bassonshautbois, cors anglais, trompettes et autres registres capables de suggérer l'attaque ou le timbre des cordes (violes de gambes, violons, violoncelles), de l'autre apparaîtront la boîte expressive, apte à réaliser nuances ou soufflets, et les pédales de combinaisons qui, par des moyens mécaniques ou pneumatiques appropriés, autorisent des changements rapides de registration. Par le biais d'autres subterfuges comme le trémolo (qui remplace l'ancien tremblant) ou les ondulants aux battements plus ou moins lents (unda maris ou voix céleste), voire l'invention d'Érard qui s'applique aux anches libres dont on peut moduler l'intensité à loisir et qui contribuera autant au succès de l'orgue expressif ou harmonium qu'à celui des grands instruments à tuyaux (euphones). Parmi les promoteurs de cette nouvelle vogue symphonique, il convient de citer quelques artisans de renom comme Aristide Cavaillé-Coll, Joseph Merklin, John Abbey ou, dans le Sudouest de la France, Théodore Puget, dont les successeurs, Eugène et Baptiste, construisirent de très beaux instruments dont celui de la Dalbade de Toulouse en 1888.

Parallèlement, sans rompre avec sa fonction première que lui impose le service de la liturgie, l'orgue français tend à se séculariser en suscitant un répertoire de concert qui donne audience aux grandes formes du piano, de la musique de chambre ou de la musique d'orchestre. Aux genres d'église encore en activité, comme le verset ou les morceaux dévolus à l'instrument de tribune au cours de la messe, répondent alors la sonate, la pièce d'évocation ou le thème et variation qui

offrent l'occasion de repenser la musique selon une esthétique plus moderne et capable d'assimiler le langage contemporain plus sensible, expressif, pittoresque ou triomphal. Ainsi l'Élévation ou Communion en la de Lefébure-Wély témoigne-t-elle encore du rôle liturgique de l'orgue (non sans faire chanter avec le charme de la musique de salon le hautbois du clavier de Récit) et la Fantaisie en la de César Franck atteste-t-elle des ambitions auxquelles cet instrument peut légitimement prétendre en dehors des cultes (l'œuvre a d'ailleurs été composée pour le Cavaillé-Coll de la salle du Trocadéro, elle a porté un moment le titre de Fantaisie idylle et ne présente rien de particulièrement dévot dans ses motifs, son esprit encore romantique et son ingénieuse construction sur deux thèmes qui se superposent au cours de l'épilogue). Dans un même univers de musique dénuée de fonction sacrée bien déterminée, l' Andante sostenuto de la Symphonie gothique de Charles-Marie Widor s'apparente à une longue cantilène que la flûte détaille avec raffinement au sein d'une polyphonie très dense mais bien pensée pour ce style d'instrument (limitation aux huit pieds y compris à la pédale).

Compte tenu de ses aptitudes à générer un programme issu de l'orchestre et notamment dans la structure symphonique que Franck et Widor s'inscrivent comme les premiers à expérimenter (ou même le poème symphonique si prisé par les romantiques), on ne s'étonne pas que l'orgue ait très tôt figuré comme vecteur idéal de transcriptions ou arrangements divers, formules d'ailleurs prisées par Liszt au piano comme à l'orgue dès les années 1830. Sur cette base, les grands maîtres que demeurent Bach, Mozart, Haydn, Schubert ou Beethoven font l'objet de toutes sortes d'hommages et les organistes les plus en vue ne manquent pas de proposer aux amateurs comme aux professionnels des compositions entières, morceaux choisis ou extraits à l'origine conçus pour piano ou pour orchestre. Certes, l'art de la transcription soulève quelques problèmes, en particulier de par le caractère fixe de la sonorité des orgues, leur manque de dynamiques et l'inexpression de leur émission (un crescendo effectué par paliers successifs ne produira jamais la continuité obtenue avec l'orchestre et une flûte ou une clarinette d'orgue ne sauraient reproduire les fines inflexions auxquelles les instruments correspondants peuvent prétendre), mais les silences d'articulations et le toucher, ainsi que

la registration et la rapidité possible dans la succession de plans sonores

17

variés compensent cette relative raideur, de même que l'acoustique des lieux ou l'harmonisation plus ou moins douce et souple des instruments peut sensiblement modifier les données. Il va sans dire aussi que les œuvres d'esthétique romantique ou de sentiment postromantique conviennent bien aux instruments du XIX^e siècle, dont la couleur générale reste dans le même esprit.

C'est d'ailleurs des pages célèbres de grands maîtres associés à ce courant, Beethoven, Schubert, Chopin ou Mendelssohn, qu'Edouard Batiste fait éditer dans les années 1860, en particulier la célèbre Marche funèbre tirée de la Sonate pour piano en si bémol mineur op. 35 de Chopin que l'on entend ici. Partant de ces modèles, les organistes de la fin du xixe siècle ou du début du suivant (entre autres, Théodore Dubois, Joseph Franck Alexandre Guilmant, Clément Loret, Camille Saint-Saëns, Albert Renaud et même Tournemire) profitent alors à leur tour des potentialités de l'orgue symphonique pour y adapter différentes pièces conçues pour grand ensemble, musique de chambre ou piano seul. Ainsi se justifient les transcriptions qu'Yves Rechsteiner a élaborées d'après des partitions aux effectifs très variés, dont le Nocturne en mi bémol op. 9 de Chopin - opération déjà tentée par Lefébure-Wély qui, lors des funérailles du compositeur, interpréta plusieurs de ses Préludes op. 28 pour piano sur le Cavaillé-Coll de la Madeleine. Ainsi le Larghetto en la mineur de la Septième Symphonie op. 92 de Beethoven trouve-t-il à l'orgue une dimension nouvelle, d'une spiritualité que la version originale promettait déjà. Quant à la relecture proposée à l'orgue de quelques œuvres réputées pour la flamboyance de leur orchestration (Danse macabre de Saint-Saëns et deux derniers mouvements de la Symphonie fantastique de Berlioz si touchés par les extravagances littéraires du romantisme allemand), elle se défend d'autant mieux qu'en compagnie de fonds de subtile harmonie, l'orgue de la Dalbade de Toulouse dispose d'une exceptionnelle variété de jeux d'anches, et que ces derniers témoignent d'une certaine affinité d'esprit avec les intentions d'une partition démonstrative, dont le qualificatif de « fantastique » conviendrait aussi aux magies que, sous les doigts des virtuoses et des artistes inspirés, les instruments symphoniques font naître.

L'ORGUE DE NOTRE-DAME LA DALBADE ET LA MANUFACTURE PUGET À TOULOUSE

LE CONTEXTE

Lorsqu'en 1885, l'abbé Julien, curé de Notre-Dame la Dalbade, s'adresse aux Puget pour reconstruire le grand orgue de son église, Toulouse ne dispose alors que d'un seul instrument capable de satisfaire aux exigences du répertoire moderne, celui de l'église Notre-Dame du Taur.

L'insigne basilique Saint-Sernin a fait reconstruire son orgue en 1843 par la maison Daublaine-Callinet, Ducroquet successeur. Si l'instrument est riche de 40 jeux, il doit se satisfaire d'un modeste Récit de 42 notes, et de quelques jeux de huit pieds (8'), malgré la présence d'une Bombarde de 32' à la pédale! Il fut inauguré par Alfred Lefébure-Wély, le 19 juin 1845.

Ces mêmes facteurs installeront un instrument à trois claviers dans l'église Saint-Nicolas. La réception de l'orgue prévue le 15 décembre 1844 est reportée au mois de février suivant. Entretemps, le terrible incendie de l'orgue de l'église Saint-Eustache à Paris survenu le 16 décembre 1844 allait causer la ruine de la maison Daublaine-Callinet. L'instrument sera réceptionné le 28 février 1845 par Lefébure-Wély, qui reviendra à Toulouse pour inaugurer le Cavaillé-Coll de la cathédrale St-Étienne en 1852, puis le nouvel orgue de l'église Notre-Dame la Daurade en 1864, chef d'œuvre des facteurs Poirier & Lieberknecht, anciens ouvriers de la Maison Daublaine-Callinet, installés à Toulouse après la faillite de celle-ci.

Tous ces instruments avaient des caractéristiques et des limites communes:

- Claviers de 54 notes (Do1 à Fa5);
- CS Pédale de 25 notes (Do1 à Do3);
- Positif de dos (celui de Saint-Nicolas est intérieur) au premier clavier interdisant l'accouplement Récit sur Positif;
- 🗷 Récit de 42 notes (Do2 à Fa5), à Saint-Sernin et Saint-Nicolas;
- CS Présence de la seule tirasse du Grand-Orgue;
- Appel d'anches en basses et dessus à la cathédrale et à la Daurade.

L'ORGUE DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME DU TAUR

L'église du Taur possédait à la Révolution un « orgue petit huit pieds » de 23 jeux répartis sur deux claviers de 50 notes et pédale de 13 notes. L'instrument fut jugé « de la plus mauvaise harmonie » et indigne de figurer parmi les « orgues qui méritent d'être conservées tant par la beauté des buffets, exécution de leur sculpture que par [leur] bonne qualité d'harmonie 1 ».

D'importants travaux en 1840 et une reconstruction complète en 1860 n'amélioreront guère les choses. En 1875, l'orgue est à nouveau à bout de souffle, les abbés Montagné, Gaussail puis Delpech veilleront à sa reconstruction, rappelant que «dans un intervalle de 40 ans à peine l'orgue actuel est le troisième que la fabrique a eu à faire construire» et en exprimant le souhait, «vu les précautions qui ont été prises, que cette fois, l'on n'y reviendra pas avant longtemps²!».

Pour cela, et après consultation de tous les organistes de la ville de Toulouse, ils approuvèrent le devis présenté par la Manufacture d'Orgues, Maison Puget et Fils, le 24 novembre 1875. Eugène Puget, second directeur de la manufacture, ne décevra pas ses commanditaires et c'est un orgue véritablement inouï à Toulouse que viendra inaugurer Alexandre Guilmant les 17 et 18 juin 1880.

L'orgue disposé en trois buffets encadrant les deux fenêtres du fond de l'église présente à l'œil du visiteur 159 tuyaux (dont 2 seuls chanoines) « qui placés sur une seule ligne, comme dans les orgues ordinaires, formeraient une façade de vingt et un mètres de largeur³». Il est riche de 40 jeux répartis sur 3 claviers de 56 notes et un pédalier de 30 touches placés dans une console séparée. Les transmissions, actionnées par cinq machines Barker, portent leur mouvement à une distance de 14 mètres pour les plus longues d'entre-elles et actionnent près de 800 soupapes!

Les deux boites expressives du Positif et du Récit et leur remarquable efficacité impressionnèrent particulièrement les membres de la commission de réception: « avec la double expression, l'organiste obtiendra des résultats magnifiques. L'art religieux et la splendeur du culte ne peuvent que gagner à l'introduction de ces effets entièrement nouveaux⁴». Ces boites actionnées par des pédales à bascule sont les premières du genre à Toulouse. Celles-ci, d'égale importance, confèrent à ces deux plans un rôle de soliste, tout en

offrant toutes les possibilités de dialogues, d'oppositions, ou d'accompagnements, le grand-orgue assumant dès lors la fonction de clavier de *tutti*.

«Dix-sept pédales de combinaison permettent à l'organiste de multiplier ses effets à l'infini. Leur disposition graduée selon le degré de sonorité, lui donne toute facilité pour arriver du timbre le plus faible au plus éclatant Fortissimo⁵».

Cet orgue devint l'archétype des réalisations d'Eugène Puget. Il apparut alors comme le plus novateur et le plus riche des orgues de Toulouse, mais aussi de tout le Sud de la France. Aucun autre instrument, pas même de Cavaillé-Coll, n'y atteignait un tel degré de perfection en termes de mécanisme, de maniabilité et de raffinement dans la facture. Sur le plan de la sonorité, Eugène rompait également avec les habitudes, l'harmonie des fonds est généreuse et sombre, celle des anches de grand chœur d'une puissance et d'une rondeur hors du commun, les timbres de détail sont raffinés, les flûtes, toutes pavillonnées, d'une exquise rondeur.

L'instrument servira dès lors de modèle à de nombreux autres: Lodève: St-Fulcran (1883), Rodez: St-Amans (1885), Montpellier: Notre-Dame des Tables (1886), Béziers: St-Aphrodise (1887), Toulouse: Notre-Dame la Dalbade (1888)...

LES ORGUES DE NOTRE-DAME LA DALBADE L'ORGUE MOITESSIER

En 1844, la Fabrique fit construire un porche monumental et souhaita se doter d'un nouvel instrument qu'elle fit placer dessus; on fit appel au facteur Prosper Moitessier (1805 – c.1869), établi à Montpellier. Inventeur, il fit breveter différents mécanismes pour les orgues:

- soupapes mobiles à double articulation pour vaincre la résistance des claviers;
- soufflerie à vent continu et sans saccades;
- claviers transpositeurs;

21

🗷 abrégé pneumatique, introduit dans l'orgue de la Dalbade.

Il livra un grand 16 pieds en montre de 46 jeux répartis sur 3 claviers et pédale:

Positif (54 notes): Montre 8', Bourdon 8', Prestant 4', Flûte en bois 4', Doublette 2', Plein jeu VIII, Cornet V, Trompette 8', Clarinette 8', Euphone 8', Clairon 4'

Grand-Orgue (54 notes): Flûte 16', Bourdon 16', Flûte 8', Bourdon 8', Salicional 8', Prestant 4', Quinte 3', Doublette 2', Plein jeu XII, Grand Cornet V, Euphone 16', Bombarde 16', 1^{re} Trompette 8', 2^e Trompette 8', Clairon 4'

Récit (42 notes): Flûte 8', Viola di gamba 8', Flûte harmonique 4', Flageolet harmonique 2', Bariphone 16', Trompette 8', Hautbois 8', Voix humaine 8'

Pédale (25 notes): Flûte 16', Flûte 8', Flûte 4', Bombarde 16', Ophicléïde 8', Clairon 4'

Pédales de combinaisons:

- 1. Réunion des claviers du positif et récit au grand orgue, ainsi que des octaves graves et aiguës,
- 2. Tirasse Grand-Orgue,
- 3. Octaves graves Positif,
- 4. Octaves aiguës Récit,
- 5. Appel du grand jeu,
- 6. Positif/Grand-Orgue,
- 7. Récit/Grand-Orgue,
- 8. Trémolo Récit,
- 9. Expression Récit

Le clavier de Grand-Orgue était doté de l'abrégé pneumatique breveté six ans plus tôt:

« Ce nouveau procédé remplaçant le système Barker aura l'avantage sur lui de ne point s'user, de ne point faire de bruit et d'être en quelque sorte indéréglable [...] ».

Il s'agissait en fait d'un système mécanique actionnant deux séries de pistons pneumatiques fonctionnant à dépression: l'une des deux séries tirait les soupapes du clavier de Grand-Orgue, l'autre tous les accouplements. L'instrument fut réceptionné et inauguré en grande pompe par Alfred Lefébure-Wély et Madame, le 7 février 1850.

Il est difficile de se faire une opinion sur les qualités de l'orgue de Moitessier tant celles-ci furent occultées par la maestria de Lefébure: « Nous sortons de l'église de la Dalbade, encore tout émus des chants suaves que M. Lefébure-Wély vient de nous faire entendre sur le nouvel orgue construit par M. Moitessier, de Montpellier; nous avons peine à rassembler nos idées, tant nous sommes impressionnés par la puissance du talent de cet organiste, unique en son genre [...]

[L'orgue] que M. Moitessier vient de construire [...] est un magnifique instrument; c'est l'œuvre d'un véritable artiste: si certain jeux ont paru avoir quelques taches, il sera facile de remédier à cet inconvénient; ce n'est pas d'ailleurs à une première épreuve que l'on peut s'en rapporter, pour établir un jugement définitif sur un instrument d'une telle importance. Cependant nous pensons que cet orgue mérite les plus grands éloges. Il fait honneur à celui qui l'a construit et remplira dignement sa place dans cette belle église⁷ ».

L'ORGUE EUGÈNE PUGET

Le 19 mars 1875, l'abbé de Laportalière, curé de la Dalbade, commande un orgue de chœur de 12 jeux à Théodore Puget. L'année suivante, après la livraison de ce dernier, le grand orgue Moitessier parut bien vieilli et son harmonisation « *imparfaite et à certains égards défectueuse*⁸ ».

Dix ans plus tard, l'état de l'instrument est tel qu'une reconstruction complète est arrêtée. Dans une lettre du 6 janvier 1886, l'abbé Julien, nouveau curé, signifie à Eugène Puget que « le Conseil de Fabrique de la Dalbade a adopté [son] dessin de la façade de l'orgue et s'est résigné à l'augmentation de 3000 francs demandée ». Le 11 janvier, contrat est passé entre la Fabrique et la manufacture toulousaine pour « faire au Grand Orgue de la Dalbade tous les travaux de restauration, de perfectionnement, d'agrandissement, de dégagement de rosace, tels qu'ils sont indiqués dans le devis ci-annexé et signé ».

L'attente est grande et le curé ne manquera pas de rappeler qu' « après ce résultat et l'application que j'ai mise à l'obtenir, j'ose espérer que vous répondrez à toute mes attendes et à tous mes désirs 9».

L'orgue sera terminé en 1888. Avec ses 50 jeux, il s'agit alors du plus grand instrument sorti de l'atelier toulousain. À l'instar de l'orgue de Notre-Dame du Taur, chacun des trois claviers est assisté par une machine Barker et les sommiers du Positif et du Récit sont enfermés dans deux vastes boites expressives particulièrement

efficaces. Soucieux de dépasser les attentes et désirs de l'abbé Julien, Eugène Puget dotera l'instrument de nouveaux perfectionnements:

- tirage des jeux par moteurs pneumatiques à double-effet (à cette époque, seuls les orgues de Notre-Dame et de Saint-Sulpice à Paris, chefs-d'œuvre de Cavaillé-Coll, sont dotés d'un tel système!). La course des tirants de registre à la console est ainsi réduite et n'oppose aucune résistance;
- registres d'introduction particuliers à chaque clavier et à la pédale permettant de préparer une nouvelle registration pendant que l'organiste joue;
- 🗷 transmission électropneumatique pour la Pédale;
- on y trouvera également l'unique jeu à bouche de 32 pieds jamais construit par les Puget, qui préféreront toujours installer une grande quinte 10' 2/3 couplée à un jeu de 16' ouvert répondant au vocable de *Quintaton 32*'.

Cet instrument occupe une place particulière dans la production d'Eugène Puget. Ce dernier va en effet conserver une grande partie de la tuyauterie de Moitessier, notamment la majeure partie des fonds du Grand-Orgue et la quasi-totalité des jeux d'anches à l'exception des Trompettes harmoniques du Grand-Orgue et du Récit, du Hautbois-Basson, et de la Bombarde de Pédale. Au Grand-Orgue, les fonds de menue taille et à bouches relativement basses sonnent avec un moelleux inhabituel. Les jeux d'anches de Moitessier munis de rigoles à pan coupé surmontées de languettes très fines et fonctionnant à forte pression (140 mm dans les boites) sonnent avec une clarté et des attaques beaucoup plus cinglantes qu'avec les rigoles Bertounèche, conférant ainsi une grande efficacité et une grande dynamique aux deux boites expressives.

Pour l'inauguration de l'orgue, on sollicita tout d'abord Eugène Gigout, dont le frère Alphonse, formé dans l'atelier Cavaillé-Coll, travaillait comme harmoniste aux côtés d'Eugène Puget. Prévenu trop tard, il déclina l'invitation:

«Je me rendrai très volontiers à votre invitation, mais je vous ferai observer que je ne puis plus, actuellement, m'absenter plusieurs jours pour le cachet que vous me proposez. Toutes mes leçons sont rentrées et je perdrai en quatre ou cinq jours une somme importante ¹⁰ [...]».

Puget s'adressa alors à Charles-Marie Widor: ce dernier accepta moyennant quelques petits aménagements:

«Notre ami Paul Vidal m'ayant transmis votre aimable demande d'inaugurer l'orgue de la Dalbade, instrument dont il m'a fait un vif éloge, je lui avait répondu «Oui». C'est ce même «oui» que je vous adresse directement aujourd'hui quoique la date du 15 me gêne un peu, ayant promis à Daudet de jouer au mariage de sa fille [...] Si tout est déjà réglé et arrêté, ne discutons plus [...] Mais s'il est possible de remettre le tout à huitaine [...] je pourrai alors m'acquitter envers Daudet 11 [...]».

Le 16 novembre, Widor envoya son programme à Puget:

« 1° Toccata et fugue en ré mineur, J.-S. Bach, 2° 5° symphonie pour orgue: allegro con variazione, allegretto cantabile, adagio, final, Ch. M. Widor. Ces pièces suffiront je crois à la 1^{re} partie. Dans la seconde partie on pourrait placer le Concerto en la mineur de Bach (All° – Andante – Final) et une série d'improvisations à travers les strophes du Magnificat. Pour la fin: Marche pontificale, Ch. M. Widor».

Ce concert, suivi d'un autre le lendemain, fut l'objet de commentaires dithyrambiques dans la presse locale:

«Nous sommes sortis de l'église de la Dalbade, absolument émerveillés de l'admirable musique de M. C.-M. Widor, et du grandiose instrument qui venait d'être si brillamment inauguré. Plus de mille auditeurs [...] et un grand nombre d'ecclésiastiques, sous la présidence de Son Éminence le cardinal-archevêque, avaient tenu à entendre le célèbre organiste de Saint-Sulpice 12 [...]».

«Le grand orgue de la Dalbade, entièrement reconstruit par MM. Théodore Puget, père et fils, est un grandiose instrument de cinquante jeux dans lequel les facteurs ont introduit tout ce que la facture moderne possède de perfectionnements et de ressources artistiques [...] tout y [est] fait avec une solidité, une clarté d'aménagement, un choix de matériaux et une propreté d'exécution remarquables. Des registres pneumatiques permettent de manœuvrer les jeux avec une aisance et une rapidité fort grande [...] Une introduction absolument nouvelle du système électropneumatique pour la pédale donne à ce clavier une douceur de touche et une émission de son que les artistes ont justement appréciées.

La mécanique générale elle-même donne des chiffres qui ne manquent pas d'intérêts; aussi les mouvements électriques ou pneumatiques ont ensemble 370 moteurs à vent, donnant avec les sommiers tous à double laye, un ensemble de 1,450 soupapes actionnées par plus de 1,800 ressorts.

La soufflerie ne contient pas moins de dix-sept mille litres d'air comprimé, et la construction en est si parfaite, qu'à l'état de repos le vent demeure dans les soufflets pendant dix-huit minutes [...]

Les timbres sont fins, distingués et d'une fraîcheur remarquable [...] Tout serait à louer, les flûtes, les voix célestes et surtout les voix humaines, les jeux de fond et l'admirable grand jeu, où percent, à la satisfaction des artistes, les sons aigüs du picolo et du cornet-carillon, qui détachent à merveille les traits les plus rapides 13 ».

L'orgue de la Dalbade restera toujours, avec celui du Taur, l'instrument chéri des Puget. Nombreux furent les artistes distingués qui vinrent s'y produire en concert: Théodore Dubois et Adolphe Marty en 1891, Fernand de la Tombelle l'année suivante, à nouveau Marty en 1916, Marcel Dupré et Albert Mahaut en 1919, puis Nadia Boulanger en 1920...

Heureuse époque où Toulouse possédait également quatre orgues en salles de concerts: Théâtre du Capitole (1880 & 1922: l'orgue, de 18 jeux sur 2 claviers et pédale, y était encore en 1951...), Salle du Jardin Royal et Institut des Jeunes Aveugles (1901), Cinéma *Le Royal* (1921), sans oublier le grand orgue du salon de M. Pauilhac (1898-1901, III/38 jeux), ainsi que 5 autres orgues de salon à 2 claviers comprenant chacun entre 10 et 15 jeux, tous issus de la manufacture Puget...

LA MANUFACTURE THÉODORE PUGET, PÈRE & FILS THÉODORE PUGET

(MONTRÉAL D'AUDE, 1799 – TOULOUSE, 1883)

En 1799, alors que la dynastie Cavaillé était encore loin de s'imaginer propulsée au devant de la scène organistique européenne, naissait Théodore Puget. Ce jeune audois, autodidacte et curieux de tout, est d'abord un musicien. Il apprend le violon, puis l'orgue auprès de l'organiste de Saint-Félix de Lauragais auquel il succèdera. On le retrouvera ensuite à Fanjeaux où il exerce les professions d'organiste et... d'horloger! Ce n'est qu'après 1835 qu'il s'établira à Toulouse, où il fut tout d'abord représentant, avec un certain Jean Foch, de l'entreprise *Milacor* de l'abbé François Larroque, dont le siège était à Paris.

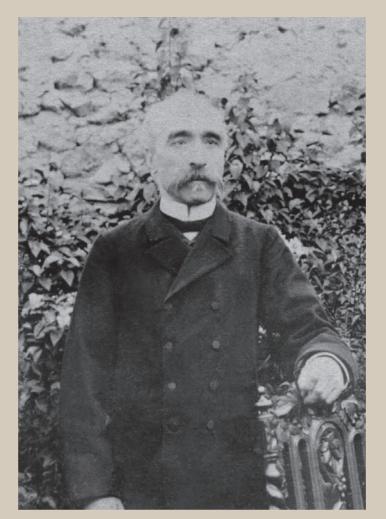
CI-CONTRE:

MANUFACTURE
D'ORGUES THÉODORE
PUGET PÈRE & FILS
AVEC JEAN-BAPTISTE
PUGET, SA FEMME
ZÉLIE ET SES DEUX
FILS MAURICE ET
LOUIS (APRÈS 1891)
© Famille Puget

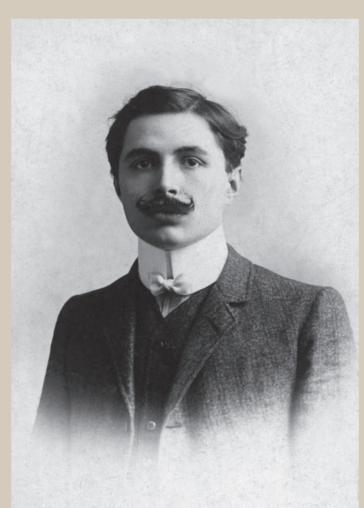
OPPOSITE:
THE ORGANBUILDING FIRM OF
THÉODORE PUGET
PÈRE & FILS; JEANBAPTISTE PUGET,
HIS WIFE ZÉLIE AND
THEIR TWO SONS
MAURICE AND LOUIS
(AFTER 1891) © Puget
Family

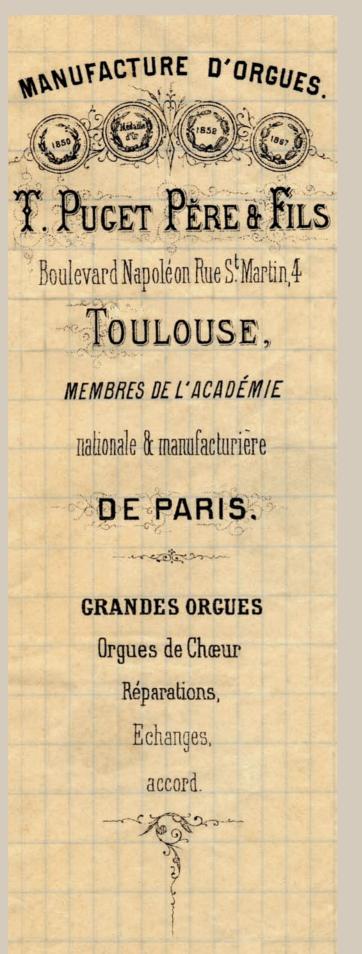












Théodore PUGET Père et Fils

FACTEURS D'ORGUES

PRGUES TUBULAIRES BREVETES S. G. D. G.

Toulouse.

3, boulevard Montels, en face l'église Saint-Aubin.

ORGUES en CONSTRUCTION (Année 1901).

Lens	Saint-Pierre	Neuf.
Montauban	Saint-Joseph	Neuf.
Bourg-la-Reine	Saint-Gilles	Neuf.
Agde	Saint-Etienne	Neuf.
Mouvaux-les-Francs	(Nord)	Neuf.
Toulouse	Dalbade	Adaptation tubulaire.
Toulouse	Jeunes-Avengles	Adaptation tubulaire.
Rodez	Sacré-Cœur	Neuf.
Avignon	Saint-Pierre	Neut.
Marseille	Collège Saint-Ignace	Neuf.
Lourdes	Carmélites	Neuf.
Toulouse	Saint-Pierre	Restauration.
Paris	Saint-Etienne-du-Mont.	(chœur). Neuf.

PAGE DE GAUCHE:

THÉODORE PUGET (1799–1883) © Famille Puget / EUGÈNE PUGET (1838–1892) © Famille Puget / JEAN-BAPTISTE PUGET (1849–1940) © Famille Puget / MAURICE PUGET (1884–1960) © Famille Puget

CI-CONTRE:

ENTÊTE DE LA MANUFACTURE D'ORGUES THÉODORE PUGET PÈRE & FILS (APRÈS 1866) © Jean-Claude Guidarini

CI-DESSUS:

MANUFACTURE D'ORGUES THÉODORE PUGET PÈRE & FILS, CARTE DE VISITE – ANNÉE 1901 (RECTO ET VERSO) © Jean-Claude Guidarini

LEFT-HAND PAGE:

THÉODORE PUGET (1799-1883) © Puget Family / EUGÈNE PUGET (1838–1892) © Puget Family / JEAN-BAPTISTE PUGET (1849–1940) © Puget Family / MAURICE PUGET (1884–1960) © Puget Family

OPPOSITE:

LETTERHEAD OF THE ORGAN-BUILDING FIRM OF THÉODORE PUGET PÈRE & FILS (AFTER 1866) © Jean-Claude Guidarini

ABOVE:

THÉODORE PUGET PÈRE & FILS, VISITING CARD — 1901 (FRONT & BACK) © Jean-Claude Guidarini



CI DESSUS:

JEAN-BAPTISTE PUGET ET LE PERSONNEL DE LA MANUFACTURE EN 1903 © Famille Puget

CI CONTRE:

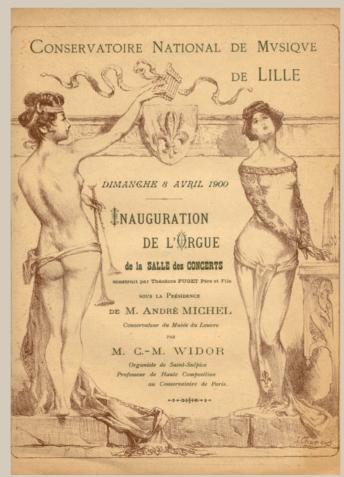
PROGRAMME DE L'INAUGURATION DE L'ORGUE PUGET DU CONSERVATOIRE DE LILLE PAR CHARLES-MARIE WIDOR (8 AVRIL 1900) © Jean-Claude Guidarini

ABOVE:

JEAN-BAPTISTE PUGET WITH THE STAFF OF THE FIRM IN 1903 © Puget Family

OPPOSITE:

PROGRAMME FOR THE INAUGURATION BY CHARLES-MARIE WIDOR OF THE PUGET ORGAN OF LILLE CONSERVATOIRE (8 APRIL 1900) © Jean-Claude Guidarini



Nous ne savons pas en quelle année il épouse Louise-Anne Mossel qui lui donnera neuf enfants: François, Marie, Baptiste, Olivier, Joséphine, Maurice, Eugène, Ernest et Jean-Baptiste.

Vers 1842, il fonde l'entreprise *PUGET & FILS*. Celle-ci fut chargée notamment de la construction des orgues de l'église d'Aubagne (1842), du couvent de la Visitation à Marseille (1845), des révérends pères Carmes de Carcassonne (1851) et de Montpellier (1855). Très vite, l'atelier familial acquit une grande notoriété et fut chargé des relevages ou de la reconstruction des grandes orgues de plusieurs cathédrales du Midi de la France: Narbonne (1858), Alès (1862), Nîmes et Perpignan (1863) et Béziers (1870).

En 1866, l'entreprise devient la *Manufacture d'Orgues Théodore PUGET père et fils*. Théodore y associera à divers titres l'ensemble de ses enfants, y compris ses deux filles. En 1877, il se retire et confie les rênes de l'entreprise à son fils Eugène. Il rédige son testament le 15 septembre 1880 et meurt le samedi 31 mars 1883.

EUGÈNE PUGET

(LAGRASSE, 1838 - LAVELANET, 1892)

Eugène fut sans doute l'un des plus talentueux des enfants de Théodore Puget. Destiné à une carrière musicale entamée par de brillantes études au Conservatoire de Toulouse, il rejoint l'atelier familial après le décès brutal de son frère François, harmoniste. Doué d'un esprit vif et d'une grande habileté manuelle, il devint lui aussi un harmoniste de grande valeur. Grâce à sa culture musicale et artistique, soutenue par une inlassable persévérance dans le travail et l'amour enthousiaste de sa profession, il laissera l'entreprise familiale en pleine prospérité et avec une très solide réputation.

Tout comme son père, il continuera à exercer, sa vie durant, une activité d'organiste, remplaçant les organistes toulousains ou des environs et allant jusqu'à imiter leur style. Parfois, il assurera luimême le concert d'inauguration de travaux effectués par la Maison.

À sa mort, Alexandre Guilmant écrira à Jean-Baptiste Puget: «J'ai appris avec chagrin la mort de votre frère dont je conserve un excellent souvenir, car il était artiste».

JEAN-BAPTISTE PUGET

(TOULOUSE, 1849 – 1940)

Son frère cadet et successeur, ne porta jamais son véritable prénom et se fit toujours appeler Théodore, y compris par son propre père. Doué pour le dessin, il était chargé du dessin des buffets et des plans. Contrairement à son père et à son frère Eugène, il n'était pas musicien et n'exerça jamais les fonctions d'harmoniste.

Sous l'influence du Docteur Bédart, professeur à la faculté de médecine de Lille et passionné d'orgue, il se fit le promoteur du système tubulaire pneumatique. Avec son soutien, il propulsa la manufacture toulousaine sur la scène nationale et internationale. Sa riche correspondance avec les chercheurs, scientifiques et confrères français et étrangers témoignent de son intérêt pour l'innovation technologique, qu'il placera au cœur de ses préoccupations lors de son mandat à la tête de l'entreprise.

En 1904, il signe la reconstruction de l'orgue de la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi –4 claviers dont 3 expressifs et 74 jeux. Harmonisé par son fils Maurice, cet instrument unanimement admiré, le chef-d'œuvre de la Maison, fut le 3° orgue de France après les orgues de Saint-Sulpice et de Notre-Dame à Paris.

La réputation grandissante des Puget valut à l'atelier toulousain de nombreuses commandes d'orgues de salon, du modeste instrument de quelques jeux aux orgues monumentaux de la résidence parisienne du toulousain Georges Pauilhac (1912, III/48) et de Monsieur Lauth, brasseur à Carcassonne (1917, IV/60). Signalons enfin les deux instruments hors normes construits pour le Théâtre des Champs-Elysées à Paris (1913, III/52) et pour le cinéma *Le Royal* à Toulouse (1921, III/40).

Jean-Baptiste Puget épousa Zélie-Augustine Raynaud qui lui donna trois enfants: Maurice, Louis et Germaine.

MAURICE PUGET

(TOULOUSE, 1884 – 1960)

Maurice, comme son oncle Eugène, fréquenta les bancs du Conservatoire de Toulouse. Il y a travaillé le piano et l'orgue avec Magner et Georges Debat-Ponsan, en même temps qu'il se perfectionnait dans l'art délicat de la construction des orgues. Il complètera son éducation musicale à Paris, deux années durant, auprès d'Adolphe

Marty, professeur d'orgue et de composition à l'Institut National des Jeunes Aveugles.

Revenu à Toulouse reprendre sa place dans les ateliers de son père, il fut mobilisé durant la première guerre mondiale. Il participa à la mise au point du Paraboloïde de René Baillaud, sorte de précurseur du radar et reçut la Croix de Guerre. Il succéda à son père dès 1922 et fut le dernier directeur de la manufacture qui s'éteint avec lui le 17 août 1960.

Longtemps conspué pour l'emploi de matériaux de piètre qualité à une période où tout faisait défaut, il fut également victime de la concurrence d'une firme renommée qui jouissait du soutien quasi exclusif des décideurs du moment. Il n'en reste pas moins un remarquable harmoniste qui sut également respecter les instruments sur lesquels il eut à intervenir, ce qui permit bien plus tard des reconstitutions historiques qui n'auraient pas été possible sans une telle probité.

Parmi ses réalisations majeures, on peut citer l'orgue de la basilique Saint-Just de Narbonne (1927), la très belle reconstruction du grand orgue de la cathédrale de Perpignan (1929), mais aussi les orgues de Saint-Salvy d'Albi (1931), Saint-Jérôme à Toulouse (1936), ou encore de Saint-Joseph de Perpignan (1939). Ces instruments, par la présence de très nombreux jeux de mutation, font de Maurice Puget l'un des pères fondateurs de l'orgue néoclassique, au sens le plus noble du terme.

L'ORGUE PUGET

La maison Puget construit d'abord son image de marque sur une réputation de fiabilité et de belle ouvrage. Des ajouts fréquents et à leur frais, en cours de travaux, témoignent de ce souci de perfection. De même, elle aura toujours à cœur le confort de l'interprète; l'adoption de claviers et de pédaliers complets et l'utilisation de divers procédés pour réduire la dureté des claviers et faciliter le métier de l'organiste seront leur constante préoccupation.

L'harmonisation des instruments fera l'objet des mêmes soins. Novateurs, ils s'éloigneront bien vite des canons de la facture traditionnelle. La sonorité générale est ronde et puissante. Les jeux de fonds se distinguent par leur variété et leur plénitude.

Les batteries d'anches se distinguent par leur force et leur éclat. Les flûtes ont un velouté incomparable, les jeux de caractère orchestral sont d'une distinction parfaite. Enfin, des boîtes expressives d'une efficacité rarement égalée rendent possible les nuances les plus délicates ou les effets les plus saisissants! Poésie et grandeur resteront ainsi, durant près de 120 ans, les marques de fabrique des Puget.

Plus de 350 orgues neufs ou reconstruits bénéficièrent de leurs soins, en France et dans neuf autres pays d'Europe, d'Afrique du Nord et d'Asie. Malheureusement, la plupart des grands instruments, tels ceux d'un Joseph Merklin, furent démantelés, victimes du mouvement néobaroque et de l'incompréhension inspirée par des sonorités trop éloignées des modèles classiques. Parmi les vingt-cinq plus grands d'entres eux, dont dix orgues de 32', quinze furent détruits ou défigurés au cours des cinquante dernières années! Sur les dix instruments conservés, seuls trois ont été scrupuleusement restaurés; quatre orgues restent encore jouables et trois sont totalement hors d'usage.

Puisse ce bel enregistrement rendre justice à l'une des quatre plus importantes manufactures d'orgues françaises et inciter de nombreux organistes à venir découvrir les instruments conservés.

Jean-Claude Guidarini

1. RAPPORT DE JEAN-BAPTISTE MICOT SUR LES ORGUES DE TOULOUSE, 1796. 2. RAPPORT DE RÉCEPTION DE L'ORGUE PUGET, S.D. 3. IBID. 4. EUGÈNE MASSIP, COMMENTAIRES DU DEVIS, S.D. 5. RAPPORT DE RÉCEPTION, S.D. 6. LETTRE DE PROSPER MOITESSIER À THÉODORE PUGET, 1847. 7. JOURNAL DE TOULOUSE, 8 FÉVRIER 1850. 8. TOULOUSE CHRÉTIENNE. HISTOIRE DE LA PAROISSE DE NOTRE-DAME-LA-DALBADE PAR M. L'ABBÉ R.-C. JULIEN, CURÉ DE LA DALBADE, TOULOUSE, 1891. 9. LETTRE DU 6 JANVIER 1886. 10. LETTRE DU 22 OCTOBRE 1888. 11. LETTRE DU 29 OCTOBRE 1888. 12. LES NOUVELLES, 26 NOVEMBRE 1888. 13. LA SOUVERAINETÉ DU PEUPLE, 27 NOVEMBRE 1888.

LA RESTAURATION DE L'ORGUE DE LA DALBADE

L'EFFONDREMENT DU CLOCHER ET LES RESTAURATIONS SUCCESSIVES

En 1901, moins de treize ans après l'inauguration de l'orgue, Jean-Baptiste Puget remplace la transmission électropneumatique défaillante de la Pédale par une transmission pneumatique.

Au matin du 11 avril 1926, vers 3h15, le plus haut clocher de la ville (91 mètres) s'effondrait dans un fracas apocalyptique, détruisant le chœur, l'orgue de chœur et une bonne partie de la nef et des maisons avoisinantes. Cette avalanche de pierres, de briques, de poutres et de cloches (il en comptait 20, dont un bourdon de 2,5 tonnes) fit deux victimes: le boulanger du quartier et son épouse dont l'échoppe jouxtait le clocher.

Si l'orgue fut miraculeusement épargné, il fut envahi par le nuage de poussière résultant de la catastrophe. Soucieuse de la conservation de l'instrument, la municipalité de Toulouse décida sa restauration immédiate, alors même que l'église était encore à ciel ouvert! Les travaux exécutés par Maurice Puget furent réceptionnés par la municipalité à l'occasion d'un concert spirituel donné par M. Ravigue, organiste titulaire, le 30 mars 1927.

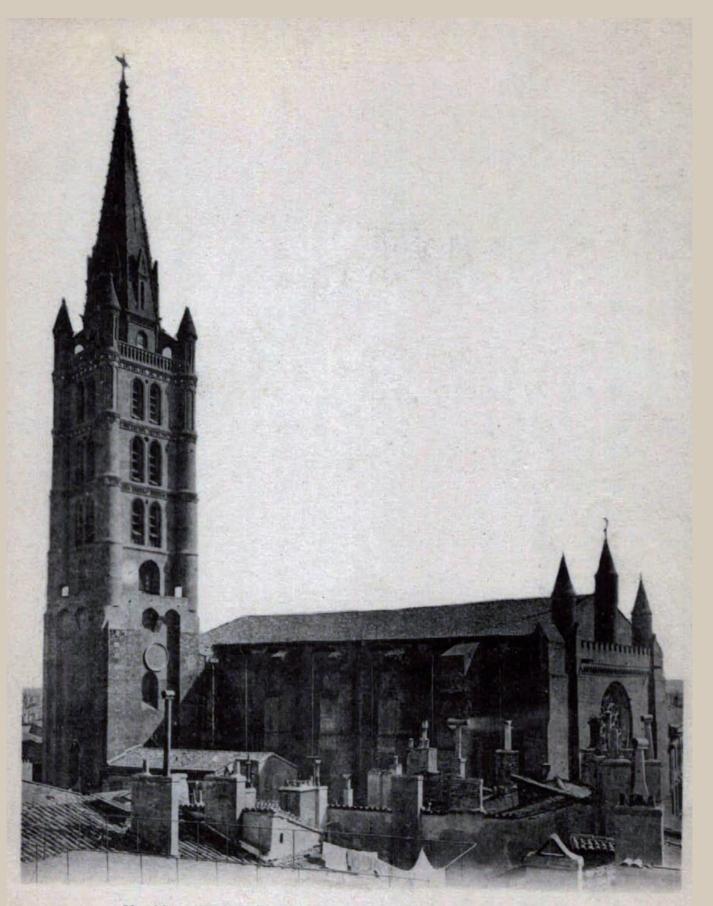
Si l'écroulement du clocher avait peu endommagé l'orgue, il eut beaucoup à souffrir de l'abandon résultant de la longue reconstruction de l'édifice et du pillage d'une partie de sa tuyauterie, l'église meurtrie étant livrée au tout venant. Une nouvelle restauration fut confiée à Maurice Puget qui transforma le Piccolo du Grand-Orgue en Tierce et la Dulciana du Positif en Nazard. Il modifia enfin de façon conséquente les mixtures et le Cornet du Grand-Orgue. L'instrument sonna à nouveau pour la réouverture de l'église en 1949.

Plus près de nous, des travaux effectués à la grande rosace audessus de l'orgue et à la voute encombrèrent l'orgue de gravats et de poussière le vouant à un silence de plus en plus criant.

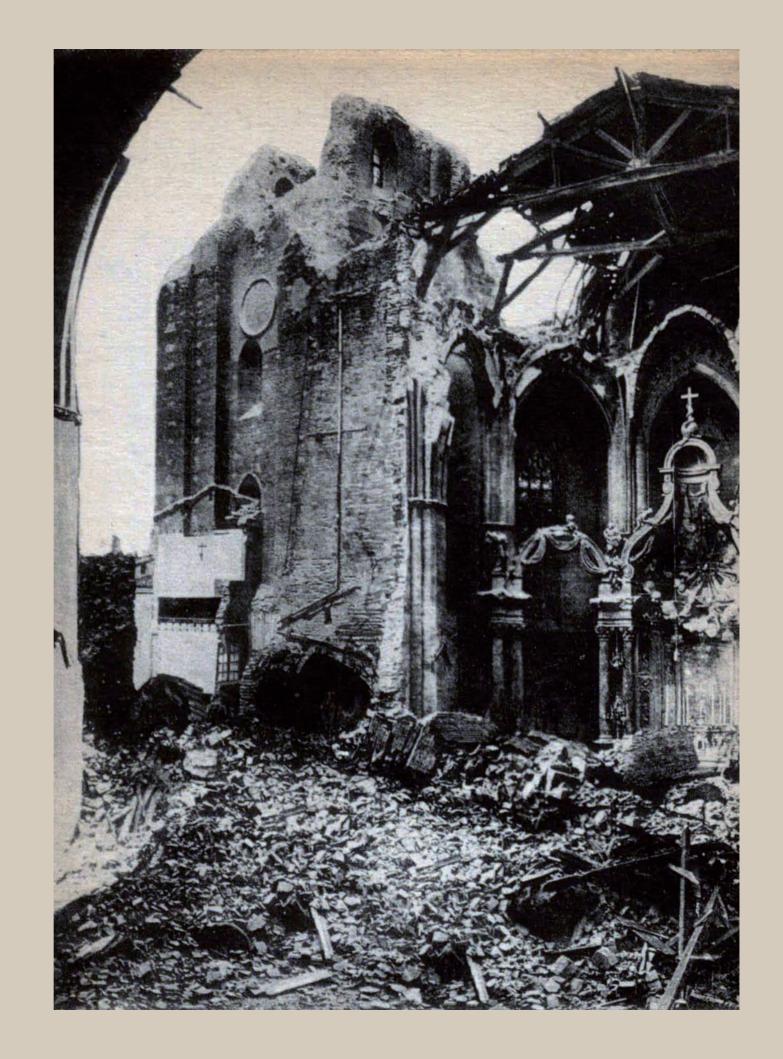
En 1982, Gérard Bancells, organiste titulaire, assisté de quelques amis, entreprit un relevage de l'instrument. Celui-ci, achevé en 1986, consista essentiellement à lui redonner la voix qu'il avait

PAGES SUIVANTES:
ÉGLISE NOTRE-DAME
LA DALBADE À
TOULOUSE, CARTE
POSTALE, AVANT
1926 © Jean-Claude
Guidarini / ÉGLISE
NOTRE-DAME LA
DALBADE À TOULOUSE,
CARTE POSTALE,
APRÈS LE 11 AVRIL
1926 © Jean-Claude
Guidarini

FOLLOWING PAGES
NOTRE-DAME
LA DALBADE IN
TOULOUSE, POSTCARD,
BEFORE 1926.
© Jean-Claude
Guidarini / NOTREDAME LA DALBADE IN
TOULOUSE, POSTCARD,
AFTER 11 APRIL
1926 © Jean-Claude
Guidarini



N. 22. - TOULOUSE. - Eglise de la Dalbade



perdue. L'orgue fut intégralement nettoyé, tous les moteurs de commande pneumatiques (Machines Barker, tirage des jeux) ont été remis en service, la mécanique réglée, la soufflerie étanchée. Enfin, on reconstitua la transmission électropneumatique de la Pédale, ainsi que les jeux modifiés par Puget en 1949.

Enfin, de 2006 à 2009, l'orgue a été restauré par les facteurs Gérard Bancells et Denis Lacorre. Comme pour toute restauration, la partie instrumentale a été entièrement démontée, transportée en atelier et restaurée dans toutes ses parties (les plus grands tuyaux et la soufflerie ont été restaurés sur place). On a en outre reconstitué les deux machines Barker de Pédale en copie des modèles originaux, ainsi que les moteurs d'assistance de tirage de notes du Bourdon de 32' de Pédale et de son dédoublement en 16'. Après une mise en harmonie éminemment respectueuse, l'orgue de Notre-Dame la Dalbade se présente aujourd'hui, avec celui de l'église Saint-Vincent de Carcassonne, comme le plus bel instrument restauré d'Eugène Puget.

L'ORGUE DE LA DALBADE

UN ORGUE À DEUX VISAGES

Les travaux des deux facteurs Moitessier puis Eugène Puget nous ont laissé un instrument étonnamment versatile. Dans la facture de Moitessier, qui se situe dans la transition entre l'orgue classique français et l'orgue romantique, on rencontre des éléments d'inspiration germanique que l'on peut expliquer certainement par son apprentissage Vosgien. De fait, cet orgue présentait déjà la particularité de mélanger des caractéristiques de l'orgue français, par la composition des pleins-jeux, le chœur d'anche avec son grand cornet, et des influences de la facture germanique, tels que les jeux gambés ou les anches libres. Même en 1850, on est plus proche de la facture d'un Callinet des années 1840, que celle d'un Cavaillé-Coll.

Lors de la reconstruction de 1888, Eugène Puget se voit obligé de réutiliser un grand nombre d'éléments de l'orgue précédent, principalement pour des raisons financières. Puget a certes profondément remanié l'orgue de Moitessier, mais bien qu'il transforme tous les jeux de fonds en pratiquant des entailles de timbre et en décalant la tuyauterie, il réemploie, économie oblige, un grand nombre de jeux d'anches que l'on retrouve dans le nouvel orgue, avec leurs canaux à pans coupés et leurs languettes fines —les pressions sont toutefois augmentées — procurant une sonorité assez claquante très caractéristique des anches classiques, mais en version amplifiée (par les pressions).

Après la reconstruction de 1888, l'orgue présente ainsi encore des caractéristiques classiques :

- l'ancien plein-jeu de huit rangs (fourniture et cymbale);
- le cornet du positif de dos de Moitessier, transféré dans le nouveau Grand-Orgue;
- les chœurs d'anches du Grand-Orgue, du Positif (dont le Cromorne) et de la Pédale (sauf la Bombarde).

Il reste également deux jeux plus exotiques comme le Baryphone et l'Euphone, deux registres à anches libres de Moitessier. L'ensemble est intégré dans une nouvelle conception totalement symphonique, avec sa soufflerie monumentale, ses machines pneumatiques et ses deux boîtes expressives...

À côté de ces jeux, nous disposons d'anches au récit de facture Puget (Trompette et Hautbois), et de fonds de Puget ou profondément remaniés par lui, si bien qu'ils ont maintenant les caractéristiques d'un orgue de la fin du xix^e siècle.

QUEL RÉPERTOIRE POUR UN TEL INSTRUMENT?

Avant l'avènement de l'orgue néoclassique, nous sommes en présence d'un instrument qui allie deux mondes. Finalement, on n'est absolument pas surpris d'entendre la musique de Messiaen ou de Tournemire sonner de manière remarquable sur cet instrument.

Sur cet orgue très coloré, on se surprend à jouer, par exemple, un dialogue sur les grands jeux d'un compositeur français du xviii siècle, à côté d'un Bach, d'un Brahms, d'un Lefébure-Wély, d'un Karg-Elert... et bien sûr des Vierne ou autres Widor. Sans sous-entendre que ces répertoires y sonnent tous de manière idéale, ceci n'est pas sans nous rappeler une des caractéristiques d'un type d'orgue construit à partir des années 1930.

Les caractéristiques énumérées plus haut nous montrent à quel point Yves Rechsteiner a fait un choix judicieux en venant y jouer entre autres des transcriptions de Berlioz: on y rencontre certaines caractéristiques sonores d'un orgue proche de ce que Berlioz a pu connaître dans le deuxième quart du xix^e siècle, mais intégré dans un ensemble autrement plus versatile, justement qualifié d'orgue symphonique (non pour sa ressemblance avec l'orchestre mais pour son extrême souplesse et sa palette sonore variée).

Enfin l'instrument est particulièrement approprié pour l'improvisation.

Grâce au travail remarquable effectué lors de la toute récente restauration par les facteurs d'orgues Gérard Bancells et Denis Lacorre, cet orgue a retrouvé toute la majesté de son tutti renversant, mais aussi une poésie et un raffinement absolu par l'harmonisation des fonds particulièrement réussie.

CI-CONTRE ET PAGE 44:
PROGRAMME
D'INAUGURATION DE
L'ORGUE DE NOTREDAME LA DALBADE
PAR CHARLESMARIE WIDOR, LE
22 NOVEMBRE 1888
(RECTO & VERSO)
© Jean-Claude
Guidarini

OPPOSITE AND PAGE 44:
PROGRAMME FOR
THE INAUGURATION
BY CHARLES-MARIE
WIDOR OF THE
ORGAN OF NOTREDAME LA DALBADE,
22 NOVEMBER 1888
(FRONT & BACK)
© Jean-Claude
Guidarini

JEUDI, 22 NOVEMBRE 1888, A 2 HEURES BENEDICTION SOLENNELLE DU GRAND ORGUE NOTRE-DAME LA DALBADE, A TOULOUSE Son Éminence le CARDINAL-ARCHEVÊQUE ET INAUGURATION DE L'INSTRUMENT PAR M. CHARLES WIDOR Organiste de Saint-Sulpice de Paris. ORDRE DE LA CÉRÉMONIE CHANT DU PSAUME : Laudate dominum in sanctis ejus. Oraison de la Bénédiction, par son Eminence le Cardinal-Archevêque. PREMIÈRE PARTIE 1º Tocata et Fugue en ré mineur..... 2º Cinquième Symphonie pour Orgue, de Charles Widor. A. Allégro con variazione..... B. Allegretto cantabile..... Ch. WIDOR. C. Adagio..... 3º CHANT A SAINTE-CÉCILE, d'après une ancienne mélodie..... E. MASSIP. Organiste du grand orgue N.-D. la Dalbade. DEUXIÈME PARTIE B. Andante.... C. FINAL QUÊTE 2º Laudate Dominum quia Benignus est..... 3º Improvisations alternées avec le Magnificat..... Ch. WIDOR. SALUT DU T. S. SACREMENT VITTORIA. Salve Regina..... WITT. J. S. BACH. Tantum Ergo..... BÉNÉDICTION DU T. S. SACREMENT Sortie. — Marche Pontificale..... Ch. WIDOR. Les chants seront exécutés par la Maîtrise paroissiale.

(Voir la composition de l'Orgue d'autre part.)

COMPOSITION DU GRAND ORGUE TOULOUSE DE NOTRE - DAME DE LA DALBADE

RECONSTRUIT PAR

MM. Théodore PUGET Père et

Facteurs d'Orgues à Toulouse, rue Denfert-Rochereau, 6.

- COMORDIO

	1er	clavier	Grand	Orgue.		56	note	S	18	jeux		et	1448	tuyaux.	
	2)	Positif	express	if	56	-))		13))		et	840))	
- 1))	
														»	
Total.	-								OCCUPATION.	-	, 58 registres		-	-	

DISTRIBUTION DES JEUX

AU PREMIER CLAVIER GRAND ORGUE

1. Montre, 16 pieds,	6. Salicional, 8 pieds,	Jeux de combinaisons.	1 44. Cymbale, 4 rangs.
2. Bourdon, 16 pieds.	7. Bourdon, 8 pieds.	10. Doublette, 2 pieds.	15. Bombarde, 16 pieds.
3. Montre, 8 pieds.	8. Prestant, 4 pieds.	11. Picolo, 1 pied.	16. 1re Trompette, 8 pieds.
4. Flûte harmouique, 8 pieds.	9. Quinte douce, 3 pieds.	42. Grand cornet, 5 rangs.	17. 2º Trompette harmonique, 8 pieds.
5. Viole de gambe, 8 pieds.		43 Fourniture, 4 rangs.	18. Clairon, 4 pieds.

AU DEUXIÈME CLAVIER POSITIF EXPRESSIF

1. Diapason, 8 pieds.	5. Flûte douce, 4 pieds.	rain or continue to	10. Baryphone, 16 pieds.
2. Violoncelle, 8 pieds.	6. Dulciana, 4 pieds.	Jeux de combinaisons.	41. Trompette, 8 pieds.
3. Bourdon harmonique, 8 pieds.	7. Unda-Maris, 8 pieds.	8 Cornet-carrillon, 3 rangs.	12. Cromorne, 8 pieds.
4. Bourdon quintaton, 16 pieds.	AND THE COLUMN TWO IS NOT THE OWNER.	9. Doublette, 2 pieds.	13. Clairon, 4 pieds.

AU TROISIÈME CLAVIER RÉCIT EXPRESSIF

1. Flate harmonique, 8 pieds.	4. Flûte Octaviante, 4 pieds.	Jeux de combinaisons.	9. Trompette harmonique, 8 pie
2. Bourdon cor de nuit, 8 pieds.	5. Voix céleste, 8 pieds.	7. Octavin harmonique, 2 pieds.	10. Hauthois-Basson, 8 pie
3. Viole de Gambe, 8 pieds.	6. Voix humaine, 8 pieds	8. Euphone, 8 pieds.	41. Clairon, 4 pieds.

AU QUATRIÈME CLAVIER PÉDALES

Registres accessoires.

4. Introduction des anches Pédale.

mil.	PÉDALES DE 0	COMBINAISON	
5. Octave, 4 pieds.	8. Clairon, 4 pieds.	3. Introduction des fonds Pédale.	8. Sonnette pour les souffleurs.
4. Flûte ouverte, 8 pieds.	7. Trompette, 8 pieds.	2. Introduction des anches grand Orgue	7. Anemomètre.
3. Bourdon, 16 pieds.	6. Bombarde, 16 pieds.	1. Introduction des fonds grand Orgue.	6. Introduction des jeux de Positi
2. Contre-basse, 10 pieces.		The state of the s	3. Introduction des Jeux de Recit.

1. Trémolo-re	écit.	8. Octaves positif.	15. Anches pédale.
2. Trémolo p	ositif.	9. Octaves grand orgue.	16. Forte général.
3. Récit sur	positif.	10. Expression récit.	17. Tirasses récit.
4. Récit	sur	11. Expression positif.	18. Tirasses positif.
5. Positif	le clavier	12. Anches récit.	19. Tirasses grand orgue.
6. Gd orgue	neutre.	13. Anches positif.	20. Effets d'orage.
7. Octaves ré	cit.	14. Anches grand orgue.	The second secon

LES PRINCIPAUX PERFECTIONNEMENTS APPLIQUÉS A L'ORQUE DE LA DALBADE SONT :

- 1º Les registres pneumatiques, faisant peu de course et n'opposant aucune résistance;
 2º Le mouvement électro-pneumatique appliqué au Pédalier;
 3º La double-pédale expressive au Récit et au Positif;

Jeux de combinaisons.

- 4º La pédale de Forté général;

1. Bourdon, 32 pieds.

- 5º L'application d'une machine pneumatique à chaque clavier ;
- 6º Registres d'introduction particuliers à chaque clavier et produisant de nombreux effets nouveaux.



IIIRASSES FORTE





AN IMAGINARY CONVERSATION BETWEEN HECTOR BERLIOZ AND CÉSAR FRANCK, PARIS 1889

CÉSAR: "Ah, my dear man, you see, my organ is like an orchestra! When I play the melody on the foundation stops, I hear violins, and when I activate all the stops, I hear all the virility of the orchestral brass..."

CI-CONTRE:

JEANNE RONGIER, CÉSAR FRANCK JOUANT DE L'ORGUE À LA BASILIQUE SAINTE-CLOTHILDE, PEINTURE, 1885.

OPPOSITE:

JEANNE RONGIER, CÉSAR FRANCK PLAYING THE ORGAN OF SAINTE-CLOTHILDE, PAINTING, 1885. HECTOR: "That's no surprise to me, dear Franck. I've been conducting orchestras for years and my fondest memories are of those times when I feel that I'm playing the orchestra as if it were an instrument—a huge keyboard... It would take many fingers to play my *Symphonie fantastique*, but I love that moment when all the instruments respond to my gesture, all together like the thousand pipes of an organ that has become a living thing!"

CÉSAR: "But the organ is an illusion, a machine for making you hear what is not. My Voix humaine often makes my parishioners at Sainte-Clotilde think they are in Paradise listening to a choir of angels. Not like that devil Lefébure, who whenever he plays his cavatinas at Saint-Sulpice takes his listeners straight to the Opera Comique!"

HECTOR: "Oh, forget that fellow, he's history! Liszt, who rehabilitated real church music, has opened up new avenues for your instrument. He understood its true mystical and orchestral nature. Moreover, when Saint-Saëns finally played the great *Fantaisie sur le Prophète*¹ to Parisians, I was surprised to hear colours I thought I had invented. The rumbling bass, martial fanfares, a furious fugue..."

CÉSAR: "Forgive me for interrupting, dear Master, but hearing you speak about the organ and the orchestra in this way has suddenly reminded me of one of my latest discoveries. Imagine, the other day in Toulouse I played an organ built by a local man; until then, I swore only by the great Cavaillé-Coll, the builder of the most beautiful organs in Paris, but there I discovered a craftsman, a

marvellous musician, who was fully aware of the rich orchestral qualities of the organ. The foundation stops are beautifully melodious, the Hautbois and Flûte are worthy of our finest orchestras, and the Trompettes have a southern accent that brings me closer to Spain. And all this is played on keyboards as sweet as those of Érard's pianos. Really, I had a wonderful time in that church: I improvised on themes by Beethoven and I even alluded to Chopin's great *Marche funèbre*. After that, my hosts stuffed me with *foie gras*: it took me three days to get over it!"

HECTOR: "Well, well, we were speaking of Liszt and now you mention Chopin: I think you must be missing the piano! Both of them create an illusion and make us hear what is not, as you put it! But Chopin's piano tries to imitate singers rather that an orchestra; it's Liszt who draws great crowds when he plays symphonic poems on the piano. He's wasting his talent on all those transcriptions: they're all right once in a while, but too much and it gets boring."

césar: "But you're out of touch, dear Hector! Transcription's all the rage, even on the organ! I hear there are organists in England who, for two hours each Saturday, play their stock in trade of bravura pieces, all based on fashionable arias. They begin with an *Alleluia* from Handel's Messiah, as an introduction, and they end with the *Danse macabre* by Saint-Saëns, and receive thunderous applause from all those who have come to hear them play in the brand new concert halls. They are so rich over there that concert halls are springing up like mushrooms, and the next year they put in an organ! And the proletariat, which provides the cheap labour to produce all that shameful wealth for the captains of industry, are the first to go and listen to the organ: the tickets are cheaper than for an orchestral concert."

HECTOR: "The organ adopted by the ordinary people? Why not? If it can improve the culture of our fellow countrymen a little, then willingingly I'll to agree to transcriptions, even for the organ, but please, let no one corrupt the Pope of Instruments with the music of the Devil!"

'ÉPISODE IN THE LIFE OF AN ARTIST¹' PROGRAMME OF THE SYMPHONIE FANTASTIQUE (NOTES BY HECTOR BERLIOZ)

The composer's intention has been to develop various episodes in the life of an artist, insofar as they lend themselves to musical treatment. As the work cannot rely on the assistance of speech, the plan of the instrumental drama needs to be set out in advance. The following programme must therefore be considered as the spoken text of an opera, serving to introduce musical movements and to motivate their character and expression.

RÉVERIES-PASSIONS

(DAYDREAMS-PASSIONS)

The author imagines that a young musician, afflicted by the sickness of spirit which a famous writer [Chateaubriand] has called 'le vague des passions' (vagueness, uncertainty of sentiment and passion), sees for the first time a woman who unites all the charms of the ideal person his imagination was dreaming of, and falls desperately in love with her. By a strange anomaly, the beloved image never presents itself to the artist's mind without being associated with a musical idea, in which he recognises a certain quality of passion, but endowed with the nobility and shyness which he credits to the object of his love.

This melodic image and its model haunt him continually like a double *idée fixe*. This explains the constant recurrence, in all the movements of the symphony, of the melody that launches the first *allegro*. The transitions from this state of dreamy melancholy, interrupted by occasional upsurges of aimless joy, to delirious passion, with its outbursts of fury and jealousy, its returns of tenderness, its tears, its religious consolations—all this forms the subject of the first movement.

UN BAL

(A DANCE)

The artist finds himself in the most diverse situations in life, in the tumult of a festive party, in the peaceful contemplation of the

beauties of nature; but everywhere, whether in town or in the countryside, the beloved image keeps haunting him and throws his spirit into confusion.

SCÈNE AUX CHAMPS

(SCENE IN THE COUNTRYSIDE)

One evening in the countryside he hears two shepherds in the distance dialoguing with their ranz des vaches; this pastoral duet, the setting, the gentle rustling of the trees in the wind, some causes for hope that he has recently conceived, all conspire to restore to his heart an unaccustomed feeling of calm and to give his thoughts a happier colouring. He broods on his loneliness, and hopes that soon he will no longer be alone...But what if she betrayed him? ... This mixture of hope and fear, these ideas of happiness, disturbed by dark premonitions, form the subject of the adagio. At the end one of the shepherds resumes his ranz des vaches; the other one no longer answers. Distant sound of thunder...solitude...silence...

MARCHE AU SUPPLICE

(MARCH TO THE SCAFFOLD)

Convinced that his love is spurned, the artist poisons himself with opium. The dose of narcotic is too weak to cause his death, but it plunges him into a heavy sleep accompanied by the strangest of visions. He dreams that he has killed his beloved, that he is sentenced to death and led to the scaffold, and that he is witnessing his own execution. The procession advances to the sound of a march that is sometimes sombre and wild, sometimes brilliant and solemn, in which a dull sound of heavy footsteps follows without transition the loudest outbursts. At the end of the march, the first four bars of the *idée fixe* reappear like a final thought of love interrupted by the fatal blow.

SONGE D'UNE NUIT DE SABBAT

(DREAMS OF A WITCHES' SABBATH)

He sees himself at a witches' sabbath amidst a hideous gathering of shades, sorcerers and monsters of every kind, who have come together for his funeral. Strange sounds, groans, bursts of laughter; distant shouts that seem to be answered by more shouts. The beloved melody appears once more, but it has lost its noble, shy character; it is now no more than a vulgar dance tune, trivial and grotesque: she is coming to the sabbath...Roar of delight at her arrival...She joins the diabolical orgy...The funeral knell tolls, burlesque parody of the *Dies irae*, dance of the witches. Dance of the witches combined with the *Dies irae*.

Hector Berlioz, 1832

1. THERE WERE TWO PRINCIPAL VERSIONS OF BERLIOZ'S PROGRAMME OF THE SYMPHONY (1845, 1855). THE ONE GIVEN HERE IS THE 1855 VERSION. IT WAS PUBLISHED IN 1857 WITH THE SCORE OF LÉLIO UNDER THE TITLE 'ÉPISODE DE LA VIE D'UN ARTISTE / SYMPHONIE FANTASTIQUE ET MONODRAME LYRIQUE' AND IT WAS PRECEDED BY A NOTE: 'THE FOLLOWING PROGRAMME SHOULD BE DISTRIBUTED TO THE AUDIENCE WHENEVER THE SYMPHONIE FANTASTIQUE IS PERFORMED DRAMATICALLY AND HENCE FOLLOWED BY THE MONODRAMA LÉLIO WHICH CONCLUDES AND COMPLETES THE ÉPISODE IN THE LIFE OF AN ARTIST.'

DANSE MACABRE¹

Zig and zig and zig, rhythmically Death Taps a tomb with his heel, Death at midnight plays a dance, Zig and zig and zig, on his violin.

The winter wind blows, and the night is dark, Groans emerge from the lime-trees; White skeletons, off they go through the gloom, Running and leaping in their flowing shrouds.

Zig and zig, everyone jigging up and down, You can hear the rattling of the dancers' bones. A lustful couple lie down on the moss, As if to savour past delights.

Zig and zig and zag, Death never stops Scraping, on and on, his shrill violin. A veil has slipped! The dancer is naked! Her partner clasps her amorously.

They say she's a marchioness or baroness And the lusty young man a poor cartwright – Good God! Now she's surrendering herself, As though this bumpkin were a baron! Zig and zig and zig, what a saraband! Circles of corpses all holding hands! Zig and zig and zag, in the throng can be seen King capering next to scoundrel!

But hush! all of a sudden they leave the round.
They jostle, they flee – the cock has crowed!
Oh, what a great night for poor folk!
Long live death and equality!

Henri Cazalis

THE FRENCH SYMPHONIC ORGAN: FROM DEVOTIONAL WORKS TO THE 'FANTASTIQUE'

Often in its history the organ, while remaining thoroughly idiomatic, has tried to imitate the sound of other instruments and especially, of course, those of the wind family. Furthermore, from around 1840 onwards, in France but also in other countries, there was a move towards an orchestral model, a development that was to affect not only the sound material, but also everything that enabled the musician to nuance that material, provide variations on it with ease, and even give it a more human character. On the one hand, the Flûte Harmonique was invented and stops imitating orchestral instruments came into being (Clarinette, Basson-Hautbois, Cor anglais and Trompette) and also ones capable of suggesting the attack or timbre of the strings (Viole de Gambe, Violon, Violoncelle). On the other, the swell box appeared, increasing the organ's expressive potential, improvements were made in the production and regulation of wind, and combination pedals, operating through mechanical or pneumatic means, were introduced, enabling the organist to make rapid changes of tone-colour effects. There were other subterfuges too, such as Tremolo (replacing the former Tremblant) and more or less slow-beating undulating stops (Unda maris, Voix céleste), and Érard's system for controlling the dynamics of free reeds, depending on finger pressure rather than a swell pedal, which was to contribute as much to the success of the harmonium as to that of the great pipe organ (Euphone). Among the proponents of the symphonic organ were renowned craftsmen such as Aristide Cavaillé-Coll, Joseph Merklin, John Abbey and, in southwest France, Théodore Puget, whose successors, Eugène and Baptiste, built the beautiful instruments that include the organ of Notre-Dame la Dalbade in Toulouse (1888).

In the meantime, while retaining its primary function as the main instrument of the liturgy, the French organ tended towards secularisation, with the development of a concert repertoire that included the major forms of piano, chamber and orchestral music. Thus the church genres still in use, such as the verse of the responsory or the pieces played by the organ during the celebration

of Mass, were joined by the sonata, the pièce d'évocation, the theme and variations, and so on, which provided an opportunity to reconsider music within a more modern aesthetic, capable of assimilating a contemporary language that was more sensitive, expressive, colourful or triumphal. Thus, Lefebure-Wely's Élévation ou Communion in A major still testifies to the organ's liturgical role (although the Hautbois and the Récit have the melodious charm of salon music), while César Franck's Fantaisie in A shows the ambitions to which the instrument could legitimately lay claim outside the context of worship. Moreover, the latter work, written for the Cavaille-Coll organ of the Trocadéro concert hall in Paris and entitled Fantaisie-Idylle in the composer's original manuscript, is not particularly devout in its motifs, its spirit (still Romantic) or its ingenious structure, based on two themes that are superimposed in the course of the epilogue. Similarly with no specific sacred function, the Andante sostenuto from Charles-Marie Widor's Symphonie gothique resembles a long cantilena, exquisitely detailed by the Flûte within a very dense polyphony that is well conceived for this style of instrument (limited to 8', including the Pédale).

Given its ability to generate a programme of an orchestral nature, notably within the symphonic structure that César Franck and Widor were the first to try out (or even the symphonic poem which the Romantics valued highly), it is not surprising that the organ very soon stood out as an ideal vehicle for transcriptions or arrangements – formulas also esteemed by Liszt from the 1830s, on both the piano and the organ. Thus the great masters Bach, Mozart, Haydn, Schubert and Beethoven received all kinds of tributes, and the most prominent organists presented (for both amateur and professional use) entire works or excerpts from pieces originally written for piano or orchestra. Admittedly, the art of transcription raises some problems, particularly because of the 'fixed' sound of organs, their lack of dynamics, and the inexpressiveness of their sound emission (a crescendo performed in successive stages will never have the continuity that an orchestra can achieve; an organ's Flûte or Clarinette cannot reproduce the fine inflections of the corresponding symphonic instruments). But the silences of articulation and the fingering, as well as the voicing and possible speed in the succession of varied tonal planes offset that relative

stiffness, just as the acoustics of a concert hall and the more or less soft, flexible voicing of an instrument can significantly change matters. It also goes without saying that works that are Romantic in aesthetic or post-Romantic in feeling are well suited to nineteenth-century instruments, whose general colouring is in the same spirit.

In the 1860s the organist and composer Édouard Batiste published transcriptions of famous pieces by the great masters of Romanticism, Beethoven, Schubert, Chopin and Mendelssohn. These included the famous 'Funeral March'—the third movement of Chopin's Piano Sonata no. 2 in B flat minor, op. 35—which is presented here. Taking those models as their starting point, organists of the late nineteenth and early twentieth century—Théodore Dubois, Joseph Franck Alexandre Guilmant, Clément Loret, Camille Saint-Saëns, Albert Renaud and even Tournemire—took advantage of the potentialities of the symphonic organ in their adaptations of various pieces originally written for a large ensemble, a chamber group or for solo piano – which justifies Yves Reichsteiner's transcriptions, based on scores written for a wide variety of forces.

They include Chopin's Nocturne in E flat major, op. 9, which was also transcribed by Lefébure-Wély, who played several of the Piano Preludes, op. 28, on the Cavaillé-Coll organ of La Madeleine in Paris for Chopin's funeral in 1849. The Larghetto in A minor from Beethoven's Seventh Symphony, op. 92, acquires a different dimension when played on the organ, the latter bringing out the spiritual potential of the original work. As for the new reading of works renowned for their flamboyant orchestration—Danse Macabre by Saint-Saëns and the last two movements of Berlioz's Symphonie fantastique, strongly affected by the literary extravagance of German Romanticism—their transcription is even more valid since, along with foundation stops providing subtle harmony, the organ of Notre-Dame la Dalbade has an exceptional variety of reed stops which have a certain affinity with the intentions of such demonstrative scores. Furthermore, the 'fantastique' of the title of Berlioz's composition is an adjective that may aptly be used to describe the magic of the symphonic organ when played by such virtuosos and inspired artists.

THE ORGAN OF NOTRE-DAME LA DALBADE AND THE PUGET FIRM OF TOULOUSE

THE CONTEXT

When Abbé Julien, priest of Notre-Dame la Dalbade, contacted the Puget organ-building firm in 1885 for the reconstruction of the grand organ of his church, Toulouse possessed only one instrument capable of meeting the requirements for the modern repertoire: that of Notre-Dame du Taur.

The organ of the remarkable Basilica of Saint-Sernin had been rebuilt in 1843 by the Daublaine-Callinet firm, then under the direction of Ducroquet. Although it boasted 40 stops, including a 32-foot (32') Bombarde on the Pédale, it had only a modest 42-note Récit and a few 8-foot (8') stops. It had been inaugurated by Alfred Lefébure-Wély on 19 June 1845.

Daublaine-Callinet-Ducroquet had later installed a three-manual instrument in the church of Saint-Nicolas. The reception of the organ, initially scheduled for 15 December 1844, had to be postponed until February 1845. Meanwhile Daublaine-Callinet was ruined following the terrible fire that ravaged the organ of Saint-Eustache in Paris on 16 December 1844. The instrument for Saint-Nicolas was received on 28 February 1845 by Lefébure-Wély, who later inaugurated the Cavaillé-Coll in Toulouse Cathedral (Saint-Étienne) in 1852, then the new organ of Notre-Dame la Daurade, also in Toulouse, in 1864. The latter was one of the masterpieces of Poirier & Lieberknecht, who had been craftsmen at the Maison Daublaine-Callinet, and who settled in Toulouse after the firm's bankruptcy.

All of these instruments had the same features and the same limitations:

- Manual compass: 54 notes (C to f");
- Pedal compass: 25 notes (C to c');
- Positif de dos (inside the organ chamber at Saint-Nicolas) on the first manual, making it impossible to couple Récit to Positif;
- Récit compass: 42 notes (c to f''') at Saint-Sernin and Saint-Nicolas;
- Presence of Grand-Orgue pedal-coupler only;
- Reed ventil divided into bass and treble at Saint-Étienne and

Notre-Dame la Daurade.

THE ORGAN OF NOTRE-DAME DU TAUR

At the time of the French Revolution the church of Notre-Dame du Taur possessed a 'small eight-foot organ' with 23 stops over two manuals (50 notes each) and pedal (13 notes). The instrument was considered to be 'of the poorest harmony' and not worthy of appearing among the 'organs that warrant preservation for the beauty of their cases, the excellence of their carving and the fine quality of their harmony'.

Important works in 1840 and complete rebuilding in 1860 did nothing to improve matters. By 1875 the organ was again in a very poor state. Abbés Montagné, Gaussail, then Delpech were to see to its reconstruction, with the reminder that 'in the space of barely 40 years the present organ is the third one the church authorities have had to have rebuilt' and the hope that 'this time, considering the precautions taken, it will not require further attention for a long time to come!' ²

After consultation with all the organists of Toulouse, the estimate presented by Puget & Fils was approved by the church authorities on 24 November 1875. Eugène Puget, the firm's second director, did not disappoint his commissioners, and on 17-18 June 1880 Alexandre Guilmant inaugurated the most modern organ in Toulouse.

The instrument, enclosed in three cases framing the openings at the back of the nave, presents to the eye of the visitor 159 pipes (including only 2 dummies) 'which, if placed in a single line, as in ordinary organs, would form a façade twenty-one metres wide' ³. It has 40 stops over three manuals (56 notes) and a pedalboard (30 notes); the keys of the latter are set in a detached console. Assisted by five Barker levers, the action is transmitted to a maximum distance of 14 meters, and can activate almost 800 pallets.

The members of the receiving commission were particularly impressed by the two remarkably efficient Positif and Récit swell boxes: 'with double swell, the organist will obtain magnificent results. Religious art and the splendour of worship can but gain by the introduction of these completely new effects.' These swell boxes activated by balanced expression pedals were the first of their kind in Toulouse. Both sections are of equal tonal importance, thus enabling the Positif and Récit to assume solo functions, while offering every possibility for dialogues, contrasts, or

CI-CONTRE:
ORGUE EUGÈNE
PUGET DE L'ÉGLISE
NOTRE-DAME
DU TAUR À TOULOUSE,
LITHOGRAPHIE DE
CASSAN D'APRÈS UN
DESSIN D'ARNOULT
(1880) © Jean-Claude
Guidarini

OPPOSITE:
ORGAN OF NOTREDAME DU TAUR,
TOULOUSE, BY
EUGÈNE PUGET,
LITHOGRAPH BY
CASSAN, AFTER
A DRAWING BY
D'ARNOULT (1880)
© Jean-Claude
Guidarini



accompaniments, with the Grand-Orgue henceforth taking the role of *tutti* manual.

'Seventeen combination pedals enable the organist to multiply the effects ad infinitum. Their arrangement, graduated according to the degree of sonority, facilitates rapid changes of tone-colour effects, from very soft to very loud, Fortissimo.'5

This instrument became the archetype for the organs built by Eugène Puget. At that time it was among the most innovative and richest organs not only in Toulouse, but also in the whole of southern France. No other instrument, not even a Cavaillé-Coll, attained such a degree of perfection in terms of action, flexibility and refinement in its building. Eugène also broke with the usual tonal practices as regards sonority: the harmony of the flues is generous and sombre, that of the *grand chœur* reeds unusually powerful and full, the mutations and solo stops are refined, the Flûtes, with tuning-slots, are exquisitely full.

The instrument was to serve as a model for many others, including Saint-Fulcran, Lodève (1883), Saint-Amans, Rodez (1885), Notre-Dame des Tables, Montpellier (1886), Saint-Aphrodise, Béziers (1887) and Notre-Dame la Dalbade, Toulouse (1888).

THE ORGANS OF NOTRE-DAME LA DALBADE

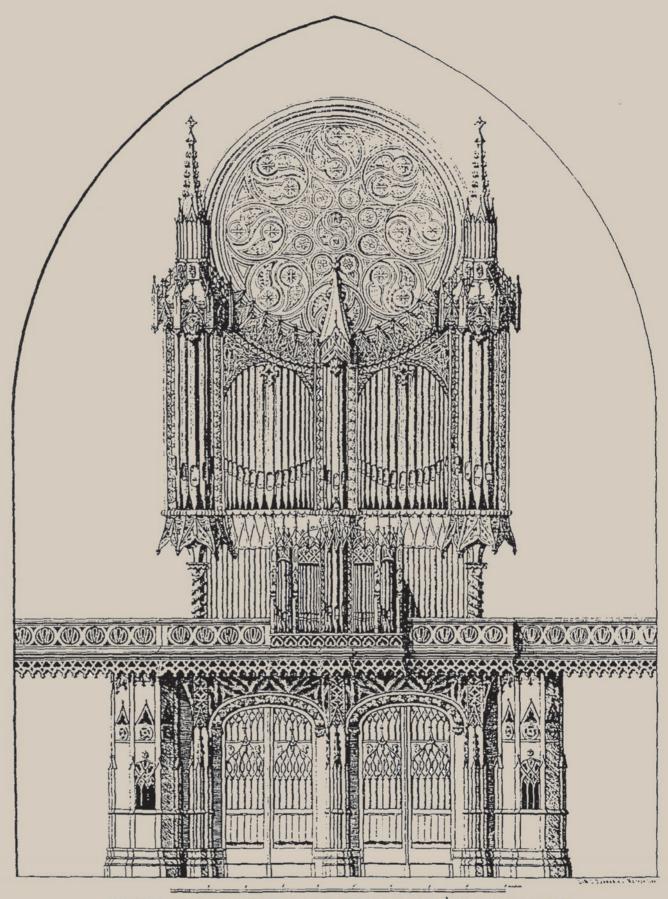
THE MOITESSIER ORGAN

In 1844 the church authorities, having had a monumental porch built, wished to acquire a new instrument to be placed above it. Prosper Moitessier (1805 – c.1869), an organ-builder of Montpellier, was called upon. He was an inventor, who had patented various organ mechanisms:

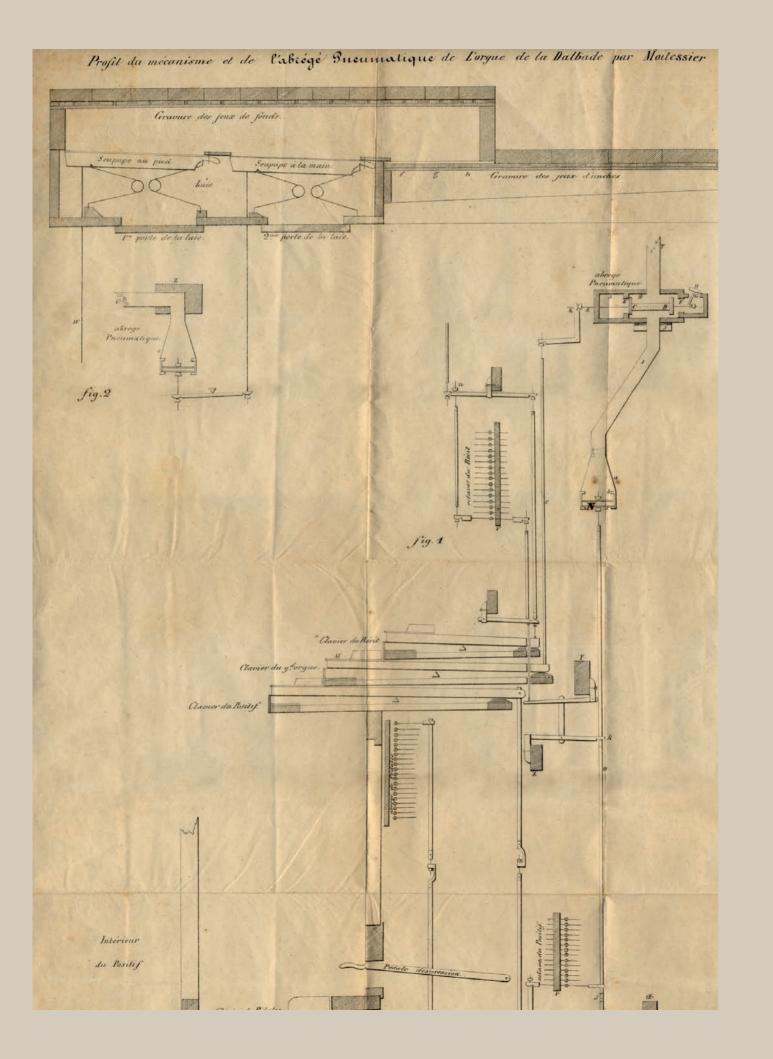
- mobile pipe-valves with double articulation to overcome the resistance of the manuals;
- constant air pressure, with no fluctuations;
- cs transposing manuals;
- system of aspirating wind or attenuated air (*abrégé* in French is the name of the set of rollers transmitting key motion to pallets).

CI-CONTRE:
ORGUE PROSPER
MOITESSIER
DE L'ÉGLISE NOTREDAME LA DALBADE
À TOULOUSE.
GRAVURE DE X. JULLIEN,
MONTPELLIER, 1850.
© Jean-Claude
Guidarini

OPPOSITE:
ORGAN OF NOTREDAME LA DALBADE,
TOULOUSE, BY
PROSPER MOITESSIER.
ENGRAVING
BY X. JULLIEN,
MONTPELLIER, 1850.
© Jean-Claude
Guidarini



GRAND DREWE DE L'EGLISE DE LA DALBAIDE A TOULDUSE Execute par Montessier lacteur à Montpellier dessin de M'Sonal architecte Sculpture le M' Marius



CI-CONTRE:

PROFIL DU MÉCANISME ET DE L'ABRÉGÉ PNEUMATIQUE DE L'ORGUE DE LA DALBADE PAR MOITESSIER. (DÉTAIL) GRAVURE DE X. JULLIEN (MONTPELLIER, 1850).

OPPOSITE:

SIDE VIEW OF THE
ACTION AND THE
ABRÉGÉ PNEUMATIQUE
OF THE ORGAN OF
LA DALBADE BY
MOITESSIER (DETAIL),
ENGRAVING
BY X. JULLIEN
(MONTPELLIER, 1850).

He delivered a large Montre 16' with 46 stops over 3 manuals and pedalboard:

- **Positif** (54 notes): Montre 8', Bourdon 8', Prestant 4', Flûte in bois 4', Doublette 2', Plein jeu VIII, Cornet V, Trompette 8', Clarinette 8', Euphone 8', Clairon 4'
- **Grand-Orgue** (54 notes): Flûte 16', Bourdon 16', Flûte 8', Bourdon 8', Salicional 8', Prestant 4', Quinte 3', Doublette 2', Plein jeu XII, Grand Cornet V, Euphone 16', Bombarde 16', 1^{re} Trompette 8', 2^e Trompette 8', Clairon 4'
- **Récit** (42 notes): Flûte 8', Viola di gamba 8', Flûte harmonique 4', Flageolet harmonique 2', Bariphone 16', Trompette 8', Hautbois 8', Voix humaine 8'
- **Pédale** (25 notes): Flûte 16', Flûte 8', Flûte 4', Bombarde 16', Ophicléïde 8', Clairon 4'

Combination pedals:

- 1. Positif and Récit coupled to the Grand-Orgue, together with sub-and super-octaves;
- 2. Pedal coupler to the Grand-Orgue;
- 3. Positif sub-octave coupler;
- 4. Récit super-octave coupler;
- 5. Grand-Jeu ventil;
- 6. Positif to Grand-Orgue coupler;
- 7. Récit to Grand-Orgue coupler;
- 8. Récit tremulant;
- 9. Récit Swell-pedal.

The Grand-Orgue manual was fitted with the tubular pneumatic action that had been patented six years previously:

'This new action replacing the Barker system will have the advantage over the latter of not wearing out, not making any noise and will, in short, be foolproof.'6

Two series of pneumatic pistons functioned on exhaust wind: one for the pallets of the Grand-Orgue, one for all the couplers. The instrument was received and solemnly inaugurated by Alfred Lefébure-Wély on 7 February 1850.

So impressed were those present by the maestria of Lefébure-Wély that it is hard to get a clear picture of the qualities of the Moitessier organ itself: 'As we leave the church of La Dalbade, we are still very moved by the sweet melodies that M. Lefébure-Wély played on the new organ built by M. Moitessier of Montpellier; we find it hard to collect our thoughts, we are so impressed by the strong talent of that unique organist [...].

[The organ] built recently by M. Moitessier [...] is a magnificent instrument, the work of a true artist: although certain stops appeared to have some blemishes that will be easily set right; indeed one cannot pass a definitive judgement on an instrument of such importance the first time it is put to the test. Nevertheless it is our belief that this organ deserves the highest praise. It honours the man who built it and it will fulfil its purpose fittingly in this fine church.'7

THE EUGÈNE PUGET ORGAN

On 19 March 1875, Abbé de Laportalière, priest of the church of Notre-Dame la Dalbade, commissioned Théodore Puget to provide a 12-stop choir organ. The following year, when it was in place, the Moitessier grand organ seemed to be showing signs of wear and tear, with voicing that was 'imperfect and in some respects defective'.8

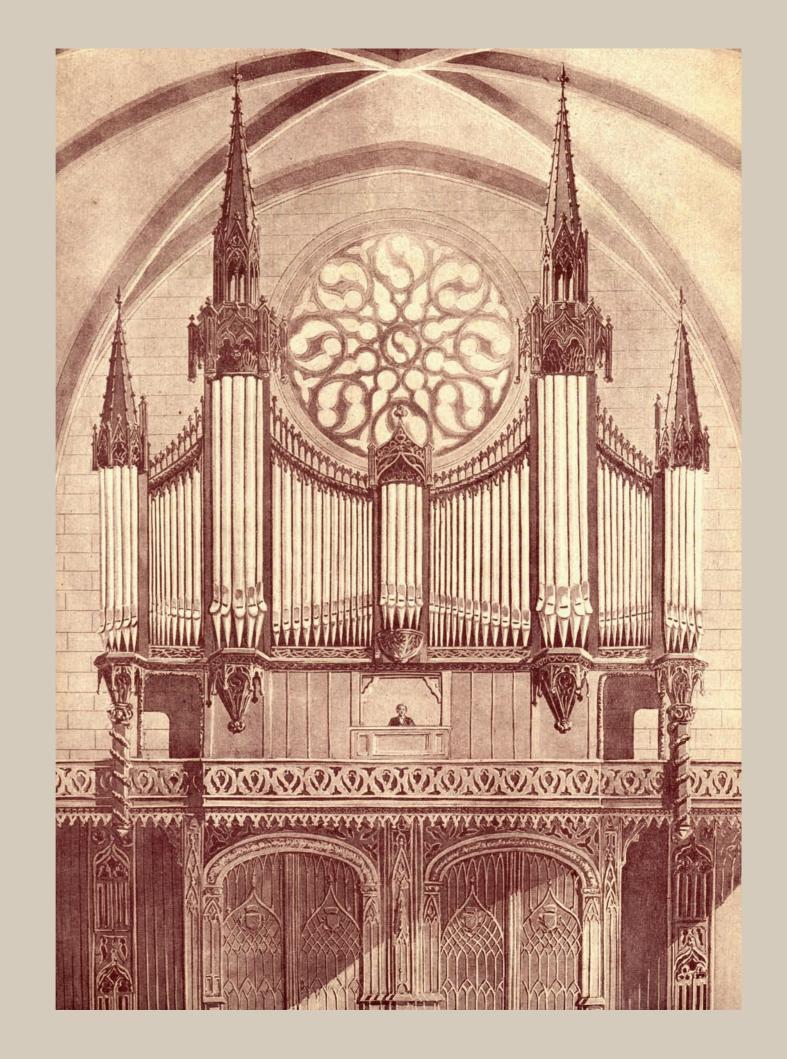
Ten years later the instrument was in such a bad state that it was decided that complete rebuilding was necessary. In a letter of 6 January 1886 the new priest, Abbé Julien, informed Eugène Puget that 'the church authorities of la Dalbade have adopted your design for the façade of the organ and have resigned themselves to the requested increase of 3000 francs'. On 11 January, a contract was signed by the church authorities and the Toulouse firm. The latter was to 'carry out on the Great Organ of la Dalbade all the works for its restoration, improvement and enlargement, with clearance of the rose window, as indicated in the attached signed estimate'.

Expectations were great and the parish priest did not miss the opportunity to remind Puget that 'after this outcome and the care it took to obtain it, I would hope that you will fulfil all my expectations and desires' 9

The organ was finished in 1888. With 50 stops, it was then the largest instrument to come out of the Puget workshop in Toulouse. As on the organ of Notre-Dame du Taur, each of the three manuals was assisted by Barker lever, and the Positif and Récit windchests were enclosed within two vast and very efficient swell boxes. Wishing to exceed Abbé Julien's desires and expectations, Eugène

CI-CONTRE:
ORGUE EUGÈNE
PUGET DE L'ÉGLISE
NOTRE-DAME
LA DALBADE
À TOULOUSE,
LITHOGRAPHIE
DE CASSAN (1888)

OPPOSITE:
ORGAN OF NOTREDAME LA DALBADE,
TOULOUSE, BY
EUGÈNE PUGET,
LITHOGRAPH BY
CASSAN (1888).



Puget, provided the instrument with further improvements:

- stop-action by means of double-action pneumatic motors (at that time, only Cavaillé-Coll's masterpieces, the organs of Notre-Dame Cathedral and Saint-Sulpice in Paris were equipped with such a system). The pull of the drawstops on the console is thus reduced and puts up no resistance;
- combination stops to each manual and pedalboard enabling a new registration to be prepared while the organist is playing;
- cs electro-pneumatic transmission for the Pédale;
- it also includes the only 32' flue stop the Pugets ever built; they always preferred to install a Grande Quinte 10 2/3' coupled to an open 16' stop known as the *Quintaton 32*'.

This instrument has a special place in Eugène Puget's production. Indeed the latter kept much of Moitessier's pipework, in particular most of the foundation stops on the Grand-Orgue and almost all of the reeds, with the exception of the Grand-Orgue and Récit Trompettes harmoniques, the Hautbois-Basson, and the Bombarde on the Pédale. On the Grand-Orgue, the small-sized foundation stops with relatively low mouth heights sound with unusual mellowness. Moitessier's reed stops with segmented shallots surmounted by very narrow tongues functioning at high pressure (140 mm in the boots) sound with clarity and with attacks that are much sharper than with Bertounèche shallots, thus giving the two swell boxes both great efficiency and great dynamics.

For the inauguration of the organ the church authorities invited Eugène Gigout first of all, whose brother Alphonse, trained in the Cavaillé-Coll workshop, worked alongside Eugène Puget as voicer. Contacted too late, he declined the invitation:

'I would willingly accept your invitation, but I must point out that I can no longer, at present, be absent for several days for the fee you propose. I now have all my lessons, and in four or five days I will lose a considerable amount of money [...].'10

Puget then turned to Charles-Marie Widor, who accepted after negotiating a change of date:

'When our friend Paul Vidal told me of your kind request for me to inaugurate the organ of la Dalbade, an instrument which he praised highly, my answer was "Yes". And I give you my assent directly today, although the date of the 15th bothers me a little, since I have promised Daudet that I will play at his daughter's wedding [...]. If everything is already settled, let us say no more [...]. But if it is possible to postpone it for a week [...] that will enable me to keep my promise to Daudet [...].'11

On 16 November Widor sent Puget his programme:

1. Toccata and fugue in D minor, J. S. Bach 2. 5th Organ Symphony: allegro con variazione, allegretto cantabile, adagio, finale, Ch. M. Widor. These pieces will be sufficient, I think, for the first part. In the second part we could place Bach's Concerto in A minor (All°-Andante – Final) and a set of improvisations on the verses of the Magnificat. For the end: Marche pontificale, Ch. M. Widor.

This concert, followed by another one the next day, was extravagantly praised in the local press:

'We left the church, absolutely filled with wonderment at the marvellous music of Monsieur C-M. Widor, and the magnificent instrument that had been so brilliantly inaugurated. An audience of over a thousand [...], including many clergymen, presided over by His Eminence the Cardinal-Archbishop, had wished to hear the famous organist of Saint-Sulpice.'12

'The great organ of la Dalbade, completely rebuilt by Messieurs Theodore Puget, father and son, is a magnificent fifty-stop instrument, and the builders have included all the modern refinements and artistic resources [...], everything [is] done with remarkable solidity, clarity in the design, choice of materials and clean execution. Pneumatic registers make it possible to handle the stops with ease at very great speed. [...] The introduction of an entirely new electro-pneumatic action for the pedal gives that keyboard a soft touch and a sound emission that artists have rightly appreciated.

'The action figures statistics that are not uninteresting; the electric or pneumatic actions have no fewer than 370 pneumatic motors, which, with the windchests, all of them with a double pallet box, makes a total of 1,450 pallets controlled by over 1,800 springs.

'The wind reservoirs have a capacity of no less than 17,000 litres of compressed air, and the construction is so perfect that when the organ is at rest the wind remains in the bellows for 18 minutes [...].

'The timbres are fine, distinguished and remarkably fresh [...]. Everything is praiseworthy, the Flûtes, the Voix célestes and especially

the Voix humaines, the foundation stops and the admirable Grand Jeu, in which, to the satisfaction of the artists, the high-pitched sounds of the Piccolo and the Cornet-carillon stand out, giving added clarity to the fastest runs.' 13

The organ of Notre-Dame la Dalbade, with that of Notre-Dame du Taur, was always to be the Pugets' favourite instrument. Many distinguished artists came to give concerts on it: Théodore Dubois and Adolphe Marty in 1891, Fernand de la Tombelle the following year, Marty again in 1916, Marcel Dupré and Albert Mahaut in 1919, then Nadia Boulanger in 1920, and so on.

At that time Toulouse was also fortunate in possessing four concert organs – Théâtre du Capitole (1880, 1922: this organ, with 18 stops over 2 manuals and pedal, was still there in 1951), Salle du Jardin Royal (1901), Institut des Jeunes Aveugles (also 1901) and the Cinema *Le Royal* (1921) – not forgetting the great organ in the salon of Monsieur Pauilhac (1898-1901, III/38 stops), and another five salon organs with two manuals and between 10 and 15 stops, all of them built by Puget.

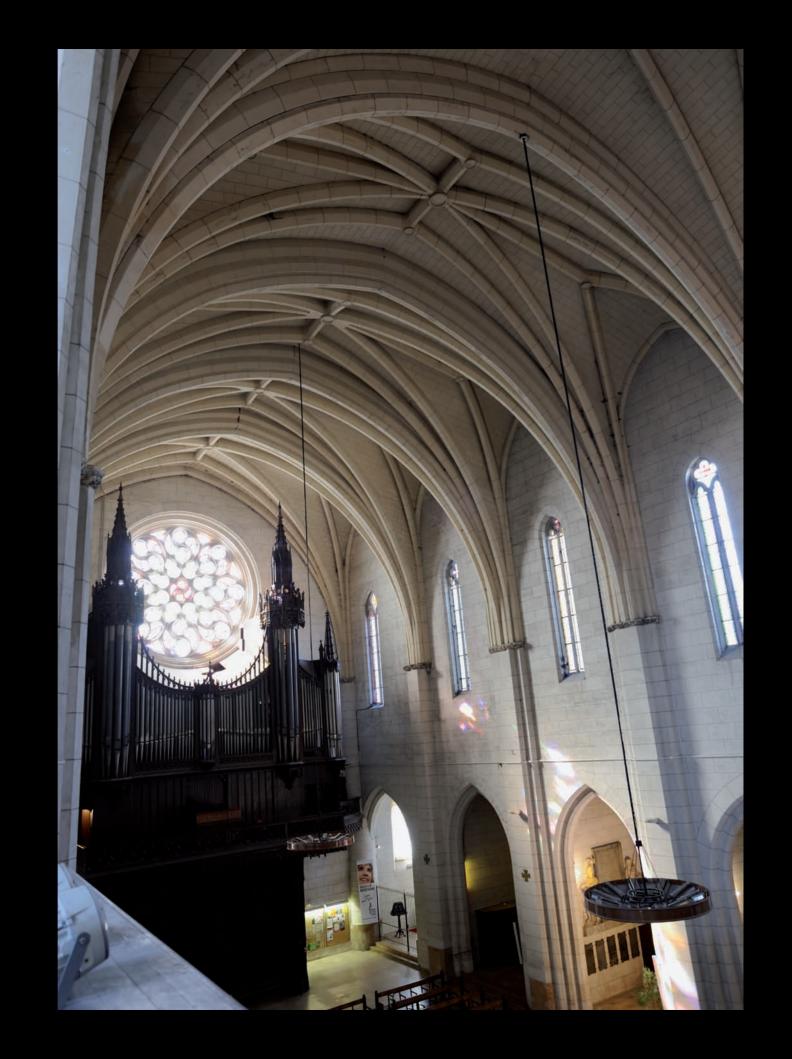
THE ORGAN-BUILDING FIRM OF THÉODORE PUGET PÈRE & FILS THÉODORE PUGET

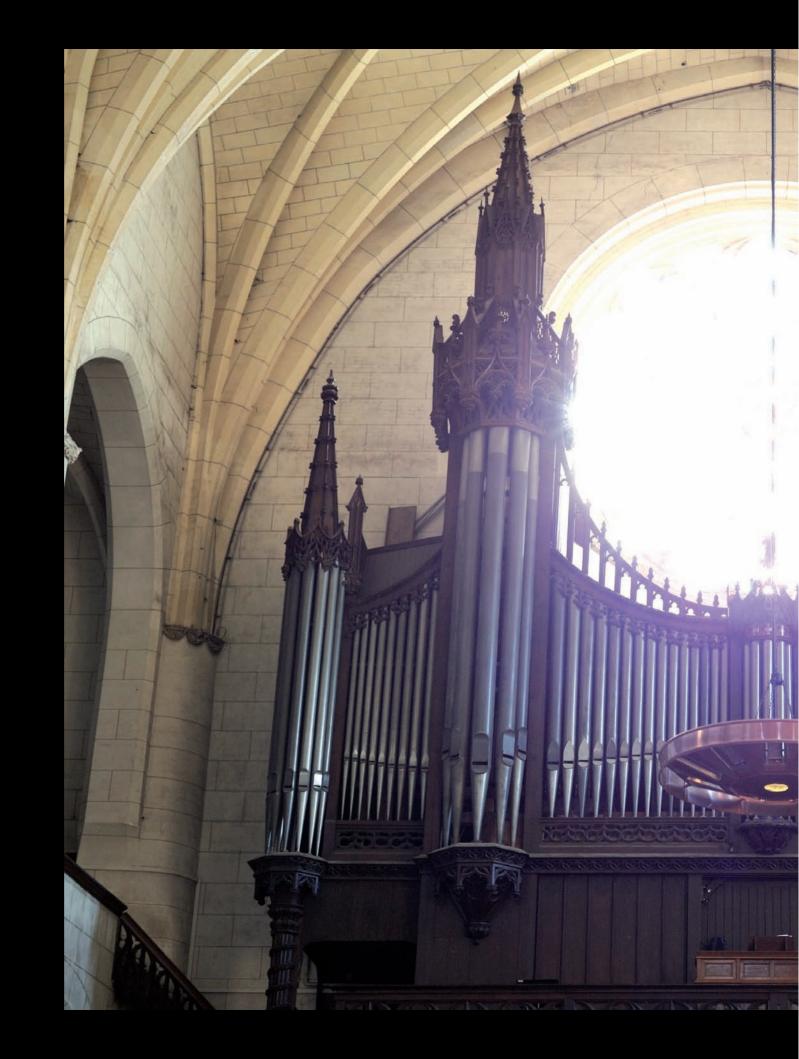
(B. MONTRÉAL, AUDE, 1799; D. TOULOUSE, 1883)

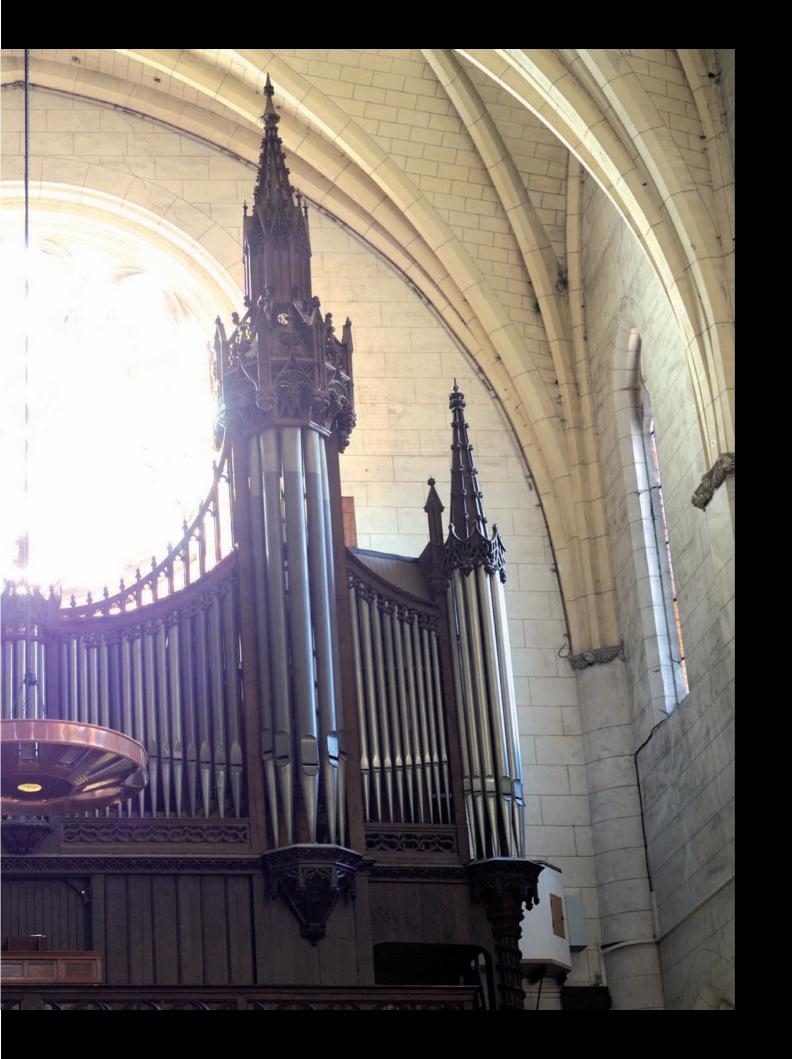
In 1799, when the Cavaillé dynasty was still a long way from imagining itself propelled to the forefront of European organ building, Théodore Puget was born in the Aude *département* of France. Self-taught and curious about everything, he was first of all a musician. He learned to play the violin, then the organ with the organist of Saint-Félix-Lauragais (a commune in south-western France), whom he later succeeded. We find him next in Fanjeaux, exercising his professions as organist and clockmaker. He did not move to Toulouse until after 1835. He worked there first of all as a representative (together with one Jean Foch) of the firm Milacor, founded by Abbé François Larroque and based in Paris.

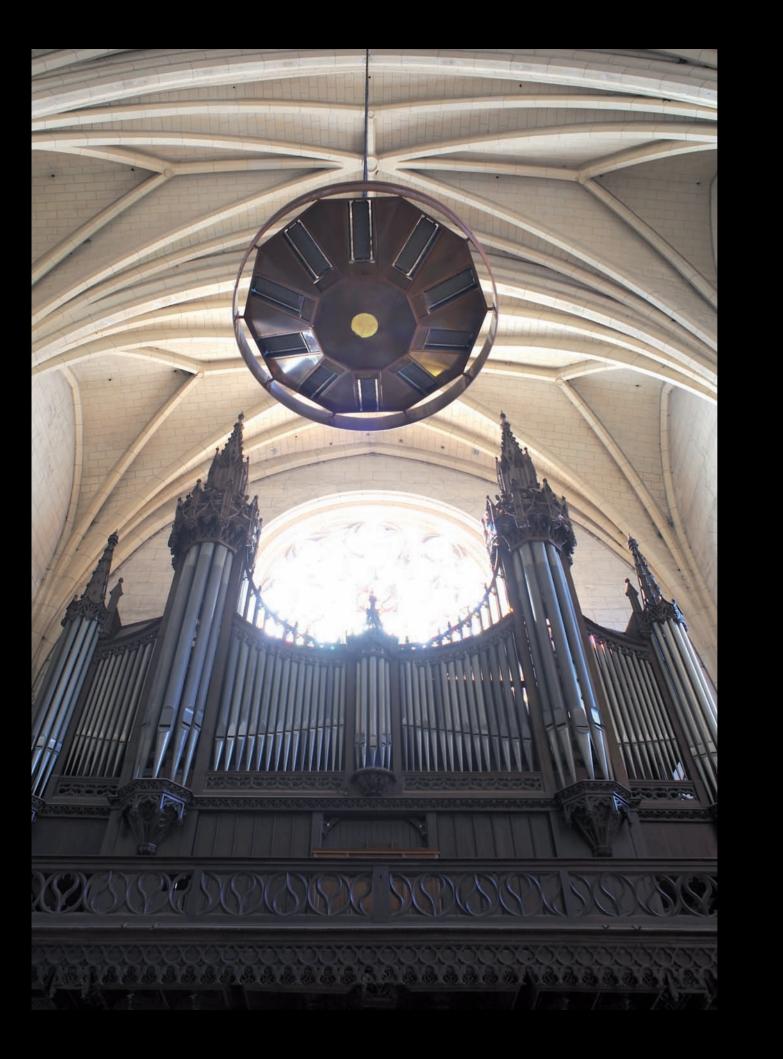
He married (we do not know which year) Louise-Anne Mossel and they had nine children: François, Marie, Baptiste, Olivier, Joséphine, Maurice, Eugène, Ernest and Jean-Baptiste.

Around 1842 he founded the firm *PUGET & FILS*, which was put in charge of the building, notably, of the organs of Aubagne









(1842), the Convent of the Visitation of St Mary in Marseille (1845), and the churches of the Carmelite Fathers in Carcassonne (1851) and Montpellier (1855). The family workshop soon became very famous and was commissioned to carry out the revision or rebuilding of the great organs of several cathedrals in the South of France: Narbonne (1858), Alès (1862), Nîmes, Perpignan (both1863) and Béziers (1870).

In 1866 the firm was renamed *Manufacture d'Orgues Théodore PUGET père et fils*. In different capacities Théodore was to associate all his children with the firm, including his two daughters. In 1877, when he retired, he handed the reins to his son Eugène. He made his will on 15 September 1880 and died three years later, on Saturday 31 March 1883.

EUGÈNE PUGET

(B. LAGRASSE, 1838; D. LAVELANET, 1892)

Eugène was no doubt one of the most talented of Théodore Puget's children. Destined for a musical career, which he began with brilliant studies at the Toulouse Conservatoire, he joined the family workshop after the sudden death of his brother François, who worked for the firm as voicer. Blessed with a quick mind and very skilful hands, he too became an excellent voicer. Through his musical and artistic culture, backed up by indefatigable perseverance in his work and a keen love for his profession, he was to leave the family firm in a state of prosperity and with a very sound reputation.

Like his father, he continued to play the organ throughout his lifetime, standing in for the organists of Toulouse and the surrounding area, and even going so far as to imitate their style. Sometimes he inaugurated organs the firm had worked on.

When Eugène died, Alexandre Guilmant wrote to Jean-Baptiste Puget: 'I learned with sorrow of your brother's death, of whom I have excellent memories, for he was an artist.'

JEAN-BAPTISTE PUGET

(B. TOULOUSE, 1849; D. TOULOUSE, 1940)

Although his real name was Jean-Baptiste, the younger brother and successor of Eugène Puget was always known, even by his father,

as Théodore. As a gifted draughtsman, he was put in charge of designing the organ cases and making the plans. Unlike his father and his brother Eugène, he was not a musician and he was never a voicer.

Under the influence of Dr Bédart, a professor at the Faculty of Medicine in Lille who was a great lover of the organ, he championed the tubular pneumatic system. With Dr Bédart's support, he propelled the firm to national and international prominence. His rich correspondence with French and foreign researchers, scientists and colleagues show his interest in technological innovation, which he was to set at the heart of his preoccupations during his term as head of the firm.

In 1904 he was responsible for the rebuilding of the organ of Albi Cathedral (Sainte-Cécile) – 4 manuals, including 3 swell boxes, and 74 stops. Voiced by his son Maurice, this unanimously admired instrument, the masterpiece of the Puget firm, was the third largest organ in France after those of Saint-Sulpice and Notre-Dame Cathedral in Paris.

The firm's growing reputation brought the Puget workshop in Toulouse numerous commissions for salon organs, from the modest instrument with just a few stops to the monumental organs built for the Paris residence of Georges Pauilhac of Toulouse (1912, III/48) and for Monsieur Lauth, a brewer of Carcassonne (1917, IV/60). Finally, let us just mention the two unusual instruments built by Puget, the one for the Théâtre des Champs-Elysées in Paris (1913, III/52) and the other for the cinema *Le Royal* in Toulouse (1921, III/40).

Jean-Baptiste Puget married Zélie-Augustine Raynaud and they had three children: Maurice, Louis and Germaine.

MAURICE PUGET

(B. TOULOUSE, 1884; D. TOULOUSE, 1960)

Maurice, like his uncle Eugène, studied at the Toulouse Conservatoire – piano and organ with Magner and Georges Debat-Ponsan – while simultaneously working on perfecting his skills in the delicate art of organ-building. He completed his musical education in Paris, where he studied for two years with Adolphe Marty, professor of organ and composition at the Institut National

des Jeunes Aveugles.

After returning to Toulouse to work in his father's workshops, he was called up for the First World War. With René Baillaud he took part in the perfecting of the latter's paraboloid (a sort of early radar system) and was awarded the Croix de Guerre. He succeeded his father in 1922, becoming the last director of the Puget firm, which was extinguished by his death on 17 August 1960.

Maurice Puget was long decried for the use of poor-quality materials at a time when everything was in short supply, and he also suffered from competition with a famous firm that enjoyed the almost exclusive support of the decision-makers of the moment. He was nevertheless a remarkable voicer, who also showed great respect for the instruments on which he worked. Much later this permitted historic reconstructions that would have been impossible had he not shown such probity.

His major achievements include the organ of Saint-Just Cathedral, Narbonne (1927), the very fine reconstruction of the grand organ of Perpignan Cathedral (1929), and also the organs of Saint-Salvy in Albi (1931), Saint-Jérôme in Toulouse (1936) and Saint-Joseph in Perpignan (1939). These instruments, with their numerous mutation stops, make Maurice Puget one of the founding fathers of the neo-Classical organ in the noblest sense of the term.

THE PUGET ORGAN

The Puget firm built its image first of all on a reputation for reliability and fine craftsmanship. Their concern for perfection is clear from the frequent additions that were made in the course of works at their own expense. Similarly, they always attached importance to the comfort of the musician; the adoption of full manuals and pedals and the use of various processes to reduce the hardness in the key action were to be a constant concern.

The voicing of the instruments was also carried out with great care. The Pugets were innovators, who very soon moved away from the canons of traditional organ-building. The general sound is full and powerful. The foundation stops are outstanding in their variety and plenitude, and the batteries of reeds remarkable in their strength and brilliance. The flutes are incomparably smooth, and the stops of orchestral character show perfect distinction. Finally,

swell boxes, almost unequalled in their efficiency, enable the most delicate dynamics or the most striking effects! Thus, for almost a hundred and twenty years, poetry and grandeur were the Pugets' trademark.

They worked on more than three hundred and fifty organs – new ones or ones they rebuilt – in ten European countries, including France, and in North Africa and Asia. Unfortunately, most of the large instruments, such as those belonging to Joseph Merklin, were dismantled, victims of the neo-Baroque movement and a lack of understanding of sonorities too remote from the Classical models. Of the twenty-five largest of their instruments (including ten 32' organs), fifteen have been destroyed or disfigured in the last fifty years! Of the ten instruments that have been preserved, three have been scrupulously restored; four are still playable and three are completely out of order.

We hope this fine recording will do justice to one of the four most important French organ-building firms, and that it will encourage organists to come and discover the Puget instruments that have been preserved.

Jean-Claude Guidarini

^{1.} REPORT ON THE ORGANS OF TOULOUSE, JEAN-BAPTISTE MICOT, 1796. 2. REPORT ON RECEPTION OF THE PUGET ORGAN, NO DATE. 3. *IBID.* 4. EUGÈNE MASSIP, COMMENTS ON THE ESTIMATE, NO DATE. 5. RECEPTION REPORT, NO DATE. 6. LETTER FROM MOITESSIER TO THÉODORE PUGET, 1847. 7. *JOURNAL DE TOULOUSE*, 8 FEBRUARY 1850. 8. *TOULOUSE CHRÉTIENNE. HISTOIRE DE LA PAROISSE DE NOTRE-DAME-LA-DALBADE PAR M. L'ABBÉ R.-C. JULIEN, CURÉ DE LA DALBADE*, TOULOUSE, 1891. 9. LETTER OF 6 JANUARY 1886. 10. LETTER OF 22 OCTOBER 1888. 11. LETTER OF 29 OCTOBER 1888. 12. *LES NOUVELLES*, 26 NOVEMBER 1888. 13. *LA SOUVERAINETÉ DU PEUPLE*, 27 NOVEMBER 1888.

RESTORATION OF THE ORGAN OF LA DALBADE

COLLAPSE OF THE BELLTOWER AND SUCCESSIVE RESTORATIONS

In 1901, not quite thirteen years after the organ was inaugurated, Jean-Baptiste Puget replaced the faulty electro-pneumatic transmission to the Pédale with a pneumatic transmission.

Around 3.15 on the morning of 11 April 1926, the highest belltower in the city (91 metres) collapsed with a cataclysmic crash, destroying the choir, the choir organ, much of the nave and many of the houses round about. In the avalanche of stones, bricks, beams and bells (twenty in the tower, including a 2.5-tonne great), two people were killed: the local baker and his wife, whose shop was nextdoor to the belltower.

The organ was miraculously spared, but it was permeated by dust. Wishing to preserve the instrument, the Toulouse City Council decided to have it restored immediately. The works carried out by Maurice Puget were received on 30 March 1927, when a spiritual concert was given by the church organist, Monsieur Ravigue.

Although the organ escaped serious damage in the accident, it did suffer a great deal subsequently, during the rebuilding of the church, when it was for a long time neglected and some of its pipework was pillaged. Maurice Puget was again asked to restore the instrument. The Grand-Orgue Piccolo became a Tierce and the Positif Dulciana a Nazard; the mixture-stops and the Grand-Orgue Cornet were altered consequentially. The instrument was played once again when the church re-opened in 1949.

More recently, works carried out on the great rose-window and on the vault above the organ clogged the instrument with dust and rubble; as a result it gradually lost its voice.

In 1982, with the help of a few friends, Gérard Bancells, the titular organist of la Dalbade, undertook the rehabilitation of the instrument, which meant, basically, restoring its voice. The organ was thoroughly cleaned, all the pneumatic assists (Barker levers, pneumatic slider draw motors) were brought back into service, the action was regulated and the wind system reinstated. The electro-

pneumatic transmission of the Pédale was reconstructed, as were the stops altered by Puget in 1949. The work was completed in 1986.

Finally, between 2006 and 2009 the organ was restored by Gérard Bancells and Denis Lacorre. The instrument itself was completely dismantled and taken to the workshop, where all parts was restored (only the largest pipes and the wind system were restored *in situ*). The two Barker levers on the Pédale were replaced by copies of the original models, as were the pneumatic levers of the Bourdon 32' and its 16' extension on the Pédale. The voicing was then restored with the greatest care. The organ of Notre-Dame la Dalbade and the organ of the church of Saint-Vincent, Carcassonne, are the two finest restored instruments by Eugène Puget.



THE ORGAN OF LA DALBADE

ONE ORGAN, TWO ASPECTS

The works carried out by the organ-builders Moitessier, then Eugène Puget have resulted in an amazingly versatile instrument. In Moitessier's style of building, representing the transition between the French Classical organ and the Romantic organ, we find elements of Germanic inspiration, no doubt explained by his apprenticeship in the Vosges. Actually, this organ already distinctively combined features of the French organ, in the composition of the Pleins-Jeux, and the Chœur d'anche with its Grand Cornet, and Germanic influences, such as string stops or free reeds. Even in 1850, it was closer to the 1840s style of Callinet than to the style of Cavaille-Coll.

During the rebuilding in 1888, Eugene Puget was forced, above all for financial reasons, to re-use many of the elements from the previous organ. Puget certainly heavily modified the instrument built by Moitessier, but although he altered all the foundation stops by introducing tuning slots and moving around the pipework, many of the reed stops we find in the new organ are those of Moitessier, with their shallots with small openings and very narrow reeds (the pressures had been increased as a matter of course), resulting in somewhat 'rattling' sound, very characteristic of Classical reeds, but more amplified (because of the wind pressure).

Thus, after rebuilding in 1888, the organ still had the following Classical features:

- the old eight-rank Plein-jeu registration (Fourniture, Cymbale);
- Moitessier's Positif de dos Cornet, transferred to the new Grand-Orgue;
- the Chœurs d'anches of Grand-Orgue, Positif (including Cromorne) and Pédale (except Bombarde).

Puget also retained two stops that are more unusual, Baryphone and Euphone, two of Moitessier's free-reed registers. All this became part of a completely new, symphonic conception, with a monumental wind system, pneumatic assists and two swell boxes.

Besides these stops, we have Puget-style reeds on the Récit (Trompette, Hautbois), and foundation stops either by Puget or so much altered by him that they now have the features of those of a late nineteenth-century organ.

Which repertoire for such an instrument?

Coming before the advent of the neo-Classical organ, the instrument we have here combines two worlds. It comes as no surprise that the music of Messiaen and Tournemire both sound remarkably well on this instrument.

On this very colourful organ, we find ourselves playing, for instance, a *dialogue sur les grands jeux* by an eighteenth-century French composer alongside pieces by Bach, Brahms, Lefébure-Wély, Karg-Elert... and of course Vierne, Widor and others. Without implying that these repertoires all sound ideally on the instrument, this feature quite typical of organs built from the 1930s onwards.

The features listed above show the wisdom of Yves Rechsteiner's choice in playing transcriptions of Berlioz, for example, on this organ. Indeed, as regards sound, we find here some of the features of the type of organ that Berlioz must have known in the second quarter of the nineteenth century, but included into a much more versatile whole, rightly described as a symphonic organ (not because of its resemblance to an orchestra, but because of its extreme flexibility and varied palette of sound).

Finally, the instrument is particularly suitable for improvisation.

Thanks to the remarkable work carried out during the recent restoration by the organ-builders Gérard Bancells and Denis Lacorre, this organ has recovered not only all the majesty of its amazing *tutti*, but also a poetry and refinement through the particularly successful voicing of the foundation stops.





Here are some recent releases...



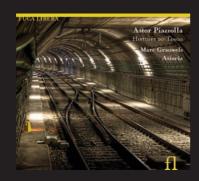
















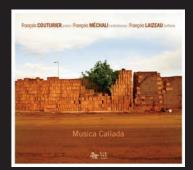












Click here for more info





Outhere is an independent musical production and publishing company whose discs are published under the catalogues Æon, Alpha, Fuga Libera, Outnote, Phi, Ramée, Ricercar and Zig-Zag Territoires. Each catalogue has its own well defined identity. Our discs and our digital products cover a repertoire ranging from ancient and classical to contemporary, jazz and world music. Our aim is to serve the music by a relentless pursuit of the highest artistic standards for each single production, not only for the recording, but also in the editorial work, texts and graphical presentation. We like to uncover new repertoire or to bring a strong personal touch to each performance of known works. We work with established artists but also invest in the development of young talent. The acclaim of our labels with the public and the press is based on our relentless commitment to quality. Outhere produces more than 100 CDs per year, distributed in over 40 countries. Outhere is located in Brussels and Paris.

The labels of the Outhere Group:



Full catalogue

At the cutting edge of contemporary and medieval music



Full catalogue

The most acclaimed and elegant Baroque label



Full catalogue available here

OUT NOTE

Full catalogue

30 years of discovery of ancient and baroque repertoires with star performers

A new look at modern jazz



Gems, simply gems



Full catalogue

Philippe Herreweghe's own label



available here

From Bach to the future...



available her

Discovering new French talents

outhere

This is an

outhere

Production