

Il date de la rencontre d'un génial constructeur et d'un maître virtuose.

Par « orgue moderne », j'entends un instrument doué d'une ventilation et d'un mécanisme à toute épreuve, en même temps que d'un juste équilibre des timbres et de la beauté du son.

Dans nos orgues de jadis, ventilation défectueuse, accouplement des claviers rudimentaire, pédaliers incomplets; faiblesse des jeux de Fonds, Flûtes et Montres d'égale intensité, de même caractère; seuls, Cornets et Nazards d'une part, Cromornes ou Trompettes de l'autre, ajoutaient quelque éclat à la masse sonore. Aucun moyen expressif.

Tel était l'orgue du XVIII^e siècle. Chose extraordinaire: les organistes n'exercèrent aucune action sur la facture de leur temps, ne lui demandèrent aucune réforme, ne l'incitèrent à aucune recherche. Et cet état de choses resta le même, sans aucun progrès de mécanisme ou de sonorité — à l'exception de la riche tuyauterie de Clicquot — jusque dans la première moitié du XIX^e siècle, jusqu'à ce que Lemmens vint apprendre à Cavaillé-Coll (ce qu'on ne lui avait jamais fait savoir) que l'orgue de Jean-Sébastien exigeait un savant dosage des « Fonds » et des « Mixtures », « deux » claviers manuels au moins, chacun de 54 notes, avec un pédalier de 30 notes partant de l'ut grave de 8, ou 16, ou 32 pieds, suivant le cas.

Le pédalier de Saint-Denis commençait au *fa*; celui de Saint-Roch au *la*; celui de Notre-Dame-de-Lorette, au *la* pour les Fonds, à l'*ut* pour les Anches. Quant à celui de la Madeleine, il ne comptait que vingt-cinq notes, dangereusement rapprochées. Aucune règle, aucun principe. Bach ne jouait pas à l'orgue chez nous; pas un orgue qui permit la « Toccata en *fa* », par exemple.

On l'entendit cependant, rue du Mail, mais sur un piano agrémenté d'un clavier de pédales, clavier complet de trente notes, le premier en l'espèce. Pierre Erard l'avait construit à la demande d'Alkan. De temps en temps, quelques amateurs venaient écouter *Préludes* et *Fugues*, *Passacailles* et *Toccatos* dans un petit salon réservé à ce maître-pianiste doublé d'un musicien dont l'œuvre est aujourd'hui très injustement délaissée. Alkan fut ainsi l'initiateur de Bach à Paris.

La pauvreté des instruments français explique celle des compositions du temps. Quoique à un degré de beaucoup plus relevé, il en était de même en Angleterre.

Alors que l'œuvre orchestrale de Handel nous émeut par sa grandeur, ses Concertos d'orgue semblent écrits pour clavecin, plus faits pour l'instrument à cordes que pour l'instrument à vent. Si ses moyens l'a-



L'Orgue de Saint-Sulpice

vaient permis, Handel n'aurait certes pas dédaigné l'effet de ces longues tenues, de ces basses profondes que l'orchestre ne peut que nous en-

Elle reste timide et mécanique la musique d'orgue d'alors, comme l'orgue lui-même. Seul, Bach a su prêter une âme à la machine sonore et lui faire chanter la joie ou la douleur. L'instrument du Cantor, hâtons-nous de le dire, était très supérieur à ceux d'Angleterre et de France. Il devait cette supériorité aux perfectionnements inspirés par le maître lui-même, amateur, collectionneur, voire même réparateur d'instruments. C'est ainsi que les poumons de son orgue lui ont donné des libertés interdites à Hædel. L'équilibre des groupes sonores, la disposition des claviers, la forme de la touche (quoique un peu plus étroite que la nôtre), le dessin et les proportions du pédalier, aujourd'hui même encore, nous servent de modèle. L'orgue de l'Université de Leipzig (54 registres) ne comptait, aux claviers des mains qu'un seul jeu d'Anches à faible pression. Même composition à Saint-Thomas (36 registres). Le jeu d'Anches était traditionnellement alors réservé au Choral, sans intervenir jamais dans la mêlée polyphonique. Le Tutti de l'orgue résultait de l'ensemble des Fonds et des Mixtures, soutenu à la pédale par une Trompette et une Bombarde.

Aux XV^e et XVI^e siècles, le nombre des Mixtures l'emportait sur celui des Fonds: tel petit instrument nous étonne agréablement par la cristalline sonorité d'une « Tierce », d'un « Nazard » et d'un « Larigot » faisant le meilleur ménage avec un modeste Bourdon. Au temps de Bach, la proportion s'est modifiée: huit jeux de Fonds contre cinq Mixtures à l'orgue d'Arnstadt, le premier dont le Cantor fut titulaire; de même à Leipzig, « huit » contre « cinq ».

Dans la préface de notre grande édition Schirmer (New-York), nous avons donné la composition de tous les instruments que Bach a eus à sa disposition: de là, pour nous, des notions précises sur sa registration, fort simple d'ailleurs, laquelle peut se résumer ainsi:

Claviers: Fonds de 8 pour les mouvements lents; Mixtures pour les mouvements vifs;

Pédale: Fonds de 8 et 16; Anches pour le Tutti.

L'ossature de l'orchestre repose sur le quatuor des Cordes; celle de l'orgue sur les « 8 pieds », Montres, Flûtes, Bourdons. Quant aux « 4 pieds », leur effet est bien moins une transposition à l'octave qu'un rayon lumineux sur une épaisse polyphonie. Ce sont d'ailleurs des agents de liaison entre Fonds et Mixtures puisqu'ils comptent au numéro 2 de la série harmonique.

Remarquons, en passant, dans l'orgue de Bach, l'exclusion de toute sonorité évocatrice de l'orchestre, de ces timbres acidulés, de ces Gambes névropathes des orgues de cinéma. Chez le Cantor, rien que de vrai et de sûr. Comme cette onde sonore que nos instruments peuvent prolonger à l'infini, son art défie les injures du temps, tout en restant toujours expressif et humain.

Si un musicien comme Rameau, organiste de profession, n'a jamais écrit pour orgue, c'est qu'il n'a pas trouvé, dans la froide machine d'alors, l'interprète de sa sensibilité. Bach semble avoir fait passer son âme dans la dite machine, l'avoir vivifiée. Avant lui, aucun mysticisme dans la musique des compositeurs organistes: il en sera de même après lui, jusqu'à l'ingénieuse invention qui permet de graduer les sons et d'en équilibrer les valeurs.

La « Boîte expressive » a été introduite, pour la première fois, dans l'orgue de l'église Saint-Magnus le

Martyr, par Jordan aîné, à Londres (1712). Le système d'alors consistait à faire glisser l'une sur l'autre deux parois à jour, disposition bientôt remplacée par des jalousies horizontales d'abord, verticales ensuite.

Nous savons que Hædel félicita l'inventeur et que, vers 1780, l'abbé Vogler recommandait aux facteurs allemands le procédé anglais, lequel ne fut connu, en France, que de longues années plus tard, importé, pratiqué par un maître mécanicien français, facteur de pianos célèbre. A Londres où il avait habité pendant la Révolution, Sébastien Erard s'était passionné pour l'étude des problèmes acoustiques, et particulièrement sur ceux de la facture d'orgues. Ses expériences l'amènèrent à construire quelques petits instruments, celui de la chapelle des Tuileries, par exemple, qu'il dota à la fois d'une « boîte expressive » et d'un clavier dont l'intensité sonore augmentait ou diminuait suivant l'enfoncement de la touche. Cet orgue fut malheureusement détruit trois ans après sa construction, mis en pièces lors de l'envahissement du château (1830). On parvint à en recueillir quelques épaves et à remettre en état le clavier expressif (actuellement au musée du Conservatoire).

Quant aux facteurs français contemporains d'Erard, nul progrès chez eux. Les instruments du XIX^e ne diffèrent de ceux du XVIII^e, ni comme mécanisme, ni comme sonorité: claviers incomplets, ventilation anémique, Fonds aphones, Anches criardes...

Mais bientôt, changement à vue. Aristide Cavaillé-Coll, est chargé de construire l'orgue de Saint-Denis (1836).

L'orgue de Saint-Denis fut inauguré en 1841. Celui de Notre-Dame de Lorette l'avait été en 1838. Puis viennent les instruments de Saint-Roch (1842), de la Madeleine (1846), de Saint-Vincent de Paul (1851), de Sainte-Clotilde (1859), de Saint-Sulpice (1862), de Notre-Dame (1868), de la Trinité (1869), du Trocadéro (1878), de Saint-Ouen de Rouen (1890).

Je ne cite que les plus intéressants au point de vue historique.

Né en 1811, très jeune encore, maître ès sciences physiques et mécaniques, Aristide Cavaillé-Coll n'avait pas eu, avant 1852, l'occasion de rencontrer l'initiateur musical, le maître virtuose lui indiquant les nécessités de composition et de disposition de l'orgue classique, depuis Bach traditionnel.

Comme ses prédécesseurs, il se trouvait enlisé dans l'indifférence et l'ignorance des organistes contemporains, pour la plupart des musiciens sans cervelle et exécutant sans doigts.

Jamais de préparation à l'Office — préparation écrite s'entend — jamais, par cœur, exécution d'une pièce composée ayant son exorde, son développement, sa péroraison s'inspirant d'un état d'âme.

Au programme de l'inauguration de l'orgue de la Madeleine: trois « Improvisations » par M. Fessy, organiste de la paroisse, et trois « Improvisations » par M. Lefebure-Wély, organiste de Saint-Roch. Deux heures de bavardage. L'imitation des bruits de la nature était alors à la mode: « M. X... dit un critique, nous fit entendre un orage qu'il eut tort de ne point annoncer par quelques éclairs de génie. »

A la seule exception de Boëly auquel on reprochait ses improvisations « dans le genre allemand », mais qui nous a laissé des pièces fort honorables, rien ne reste des contemporains.

On conçoit donc l'impression du public de Saint-Vincent de Paul (1852), lorsque Lemmens vint s'y produire, interprétant Bach avec son style et sa maîtrise, d'après un programme uniquement composé de grandes œuvres. Dans l'auditoire: Gounod, Halévy, Ambroise Thomas, César Franck, Alkan, Boëly, Benoist et tous les organistes et amateurs de Paris.

Pour Cavallé, ce fut la lumière. Il trouva chez le maître virtuose les directives qui lui avaient manqué jusqu'alors, les principes qui s'imposent. De là, Saint-Sulpice, Notre-Dame, Saint-Ouen (de Rouen)... Pour les artistes, ce fut une révélation.

Ils se mirent à écrire. Franck, le premier: « Six grandes pièces d'orgue » (1862); puis Chauvet, Salomé, Guilmant, Saint-Saëns. En un demi-siècle, la France a reconquis le terrain perdu: nul pays ne possède une plus riche bibliothèque.

Né en 1823 à Zoerle-Parwys (province d'Anvers), Lemmens mourut en 1881. Après de brillantes études au Conservatoire de Bruxelles, il reçut de son Gouvernement une bourse qui lui permit d'aller travailler à Breslau avec le maître réputé, Adolphe Hesse, héritier de la plus pure tradition classique. En 1849, le jeune Lemmens devenait professeur titulaire de cette classe d'orgue de Bruxelles où, quelques années plus tôt, il avait été élève.

Musicien consommé, aussi grand artiste à l'orgue qu'au piano, admirable interprète de Beethoven et de Bach, son exécution était faite de grandeur, de clarté, en même temps que de souplesse.

Guilmant avait été son élève.

Quelques années après Guilmant et à son exemple, j'étais allé travailler à Bruxelles... L'idéal de la folle jeunesse est, pour un virtuose, dans la vitesse; quand je croyais y avoir impeccablement réussi, déception profonde: « C'est nul, disait-il, mécanique, « sans volonté ». Qu'entendait-il par « volonté »? Je n'osais le lui demander. Je finis cependant par comprendre: c'est l'art de l'orateur,

son autorité qui s'impose par le calme, l'ordre et les justes proportions du discours. Chez nous musiciens, la volonté se manifeste avant tout par le rythme. Un piano mécanique ne nous intéresse pas plus longtemps que le tic-tac d'une pendule, on ne l'écoute pas; tandis que la maestria d'un Liszt ou d'un Rubinstein, « qui ne jouaient pas vite », a remué le monde.

Telle, à l'orgue, l'autorité de Lemmens.

Cavallé-Coll aurait voulu l'attirer à Paris, titulaire d'une grande église et fondateur d'Ecole. Il en fut autrement. Lemmens dut partager sa vie entre l'Angleterre et la Belgique. Mais ses élèves, responsables de la tradition, eurent l'heureuse fortune de pouvoir la défendre ici même, au Conservatoire de Paris, où, depuis près de quarante ans, elle a le succès que vous savez.

La séduction de nos instruments entre d'ailleurs, pour une grosse part dans ce succès: que d'œuvres n'a-t-elle pas inspirées! Si, de tous les instruments, l'orgue seul peut indéfiniment prolonger le son, ce son, bien entendu, ne devra pas nous être antipathique. Avant la mécanique, c'est de l'accoustique que doit s'occuper l'animateur de la complexe machine. Comme disent les professeurs de chant: il faut « poser sa voix ».

Or, c'est un larynx surhumain, inlassable, évocateur de l'au-delà qu'il s'agit ici. Quelle sûreté, quelle pratique faudra-t-il pour le façonner, l'assouplir, on le devine.

Le son, la beauté du son, les masses chorales, l'orchestre, le quatuor, la flûte d'Orphée, le cor d'Oberon, les cuivres de Don Juan, les bourdons de Notre-Dame, le Canon, quelles emprises sur les nerfs! Et mieux encore: faire le son, jouer avec l'onde sonore, manipuler l'impalpable, quel le merveille!

Et quelques-uns y ont réussi.

L'orgue de Saint-Sulpice dispose de cent jeux. Chacune de ces cent colorations a été, dans l'atelier, soigneusement travaillée et caractérisée, puis affinée dans l'église même, en raison de son cube. La série harmonique s'y trouve en force, étant donnée la progressive défaillance des « Anches » vers l'aigu — c'est uniquement des Mixtures que dépend alors la sonorité.

La ventilation est à l'orgue ce qu'à l'individu sont les poumons. Lorsque Bach essayait un nouvel instrument, des dix doigts, des deux pieds, il tenait longuement l'accord d'ut, tous jeux tirés, et il constatait...

Depuis 1862, deux fois seulement débarrassé de sa couche de poussière et revisé, le mécanisme de Saint-Sulpice fonctionne comme au premier jour. De même celui du petit orgue, son voisin, construit pour le Dauphin en 1747, vendu avec le mobilier de Trianon en 1793, puis en 1804 acheté chez son détenteur, à l'occasion des deux visites du Pape à Saint-Sulpice, les 23 décembre et 2 février.

C'est pourquoi je préfère une bonne mécanique aux systèmes électriques ou pneumatiques, chez nous jusqu'ici plus ou moins décevants.

C'est pourquoi aussi, n'ayant pu constater de progrès dans la sonorité, pas plus que de nouveautés dans le timbre depuis Cavallé-Coll, par « orgues modernes », j'entends les beaux instruments du siècle dernier. On n'a pas fait « mieux », je pourrais dire « aussi bien ». Le regrettable facteur aurait-il emporté dans la tombe les secrets de son art?

Ch.-M. WIDOR.

Le Sport et la Musique

Telle est l'intéressante thèse soutenue par Le Populaire dont nous reproduisons ici le texte.

Il y a une culture musicale élémentaire accessible à tout le monde, utile à toute éducation sportive individuelle, indispensable quand l'éducation est dirigée en vue de manifestations collectives, qu'un simple mouvement de marche ne suffit pas toujours à rythmer.

Elle est d'ailleurs celle qui convient le mieux à la première éducation de chacun, quel que soit l'instrument de musique auquel on veut s'adonner, bien qu'elle ne soit pas d'usage courant chez nos éducateurs.

Actuellement, ceux-ci limitent l'étude du solfège à la lecture et à la signification théorique des signes de l'écriture musicale. Dans ces conditions, il n'y a évidemment pas de contact entre le sport et la musique. Et le divorce entre sociétés sportives populaires et sociétés musicales populaires ne peut que s'accroître.

Pourtant la culture musicale élémentaire qui convient à tous, telle qu'elle doit être conçue et telle qu'elle fut répandue jadis en France — au temps où presque tout le monde chantait — offre un gros intérêt pour les éducateurs sportifs. Elle constitue en effet le meilleur des entraînements à la bonne respiration, parce qu'elle est basée sur la culture vocale permise à tous et qui suffit à la pratique du chant collectif, à l'expression artistique des œuvres de chant choral.

Et c'est ici que sport et musique peuvent et doivent se rejoindre. En effet, cette rencontre, dès le début dans la musique, d'un exercice favorable est un attrait pour le goût sportif. L'apprentissage de la lecture, de l'intonation, du rythme, accompli en cultivant la voix devient de moins en moins étranger à la préoccupation sportive.

Le goût musical naît peu à peu et se développe rapidement chez ceux qui sont doués de sensibilité.

Il y a donc là à la fois un attrait et une utilité; un attrait considérable puisqu'il consiste à ouvrir des horizons nouveaux — la compréhension de la musique et d'une de ses expressions: le chant — à la jeunesse.

COMMISSION D'AUDITION DES ARTISTES DE LA MUSIQUE POUR TOUS

La 4^{ème} réunion de notre commission d'audition aura lieu le dimanche 11 mars à 10 h. du matin à l'hôtel Majestic.

Les artistes désireux de se faire entendre sont priés de faire une demande à *La Musique pour Tous*, 40, rue du Colisée.

Les Nouvelles Musicales
BI-MENSUEL ILLUSTRÉ

ont déjà fait paraître des études sur

GABRIEL FAURÉ
par Robert LORTAT

CLAUDE DEBUSSY
par René PETER

CAMILLE SAINT-SAËNS
par Charles-Marie WIDOR

CESAR FRANCK
par Camille MAUCLAIR

CHARLES GOUNOD
par Reynaldo HAHN

HECTOR BERLIOZ
par Adolphe BOSCHOT

GEORGES BIZET
par Jean CHANTAVOINE

JEAN-SÉBASTIEN BACH
par Gustave BRET

JULES MASSENET
par Henri CAIN

GIOACCHINO ROSSINI
par Henry de CURZON

JACQUES OFFENBACH
par Louis SCHNEIDER

FRÉDÉRIC CHOPIN
par Guy de POURTALES

PIERLUIGI DA PALESTRINA
par Félix RAUGEL

LA CHANSON FRANÇAISE
par Paul ROUGNON

JEAN-PHILIPPE RAMEAU
par Lionel de La LAURENCIE

ANDRÉ MESSAGER
par Robert BRUSSEL

FRANZ SCHUBERT
par Th. GÉROLD

Retenez dès maintenant
chez votre
marchand de journaux
habituel le

NUMÉRO

des Nouvelles Musicales
dédié à

W.-A. MOZART

Envoi sur demande de chaque
numéro paru contre la somme
de UN franc